

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
СИБИРСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ

СЮЖЕТОЛОГИЯ И СЮЖЕТОГРАФИЯ

2015. № 2

Научный журнал
Основан в 2013 году. Периодичность – 2 раза в год
Выходит на русском языке

Редакционная коллегия

доктор филологических наук *И. В. Силантьев* (ИФЛ СО РАН) –
главный редактор
кандидат филологических наук *И. Е. Лоцилов* (ИФЛ СО РАН) –
ответственный редактор
доктор филологических наук *Е. В. Капинос* (ИФЛ СО РАН)
доктор филологических наук *Е. Ю. Куликова* (ИФЛ СО РАН)
кандидат филологических наук *Л. А. Курьшева* (ИФЛ СО РАН)
доктор филологических наук *Т. И. Печерская* (НГПУ)
доктор филологических наук *Е. Н. Проскурина* (ИФЛ СО РАН)
доктор филологических наук *Л. П. Якимова* (ИФЛ СО РАН)

Редакционный совет

член-корреспондент РАН, доктор филологических наук
В. Е. Багно (ИРЛИ РАН)
доктор филологии *В. Вестстейн* (Universiteit van Amsterdam, Нидерланды)
доктор филологических наук *Б. Ф. Егоров* (СПБНИИ РАН)
член-корреспондент РАН, доктор филологических наук
Н. В. Корниенко (ИМЛИ РАН)
доктор филологии *О. Меерсон* (Джорджтаунский университет, США)
доктор филологических наук *В. И. Тюпа* (РГГУ)
доктор филологических наук *Ю. В. Шатин* (НГПУ)

Институт филологии СО РАН
ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090
sujetologia@yandex.ru

Сдано в набор 20.09.2015. Подписано в печать 10.12.2015. Бумага офсетная № 1
Формат 70×108/16. Гарнитура Times New Roman. Печать офсетная
Усл. печ. л. 13. Уч.-изд. л. 14. Тираж 100 экз. Заказ № 305

Редакционно-издательский центр НГУ
ул. Пирогова, 2, Новосибирск, 630090

СОДЕРЖАНИЕ

Сюжет, мотив, жанр

<i>Васильева Г. М.</i> (Новосибирск) Ехал грека через реку: «По ту сторону Тулы» А. Николева. Статья 2	5
<i>Якимова Л. П.</i> (Новосибирск) Концепт 'бедность – богатство' и мотив конской головы в рассказе Всеволода Иванова «Плодородие»	16
<i>Матвеева Д. А.</i> (Новосибирск) Функция цитат из «Комедиального Акта о Калеандре и Неонилде» в повести Ю. Н. Тынянова «Восковая персона»	25
<i>Климентьева М. Ф.</i> (Томск) Орнитологическая репрезентация сюжета о блудном сыне в романе Д. Рубиной «Русская канарейка»	36
<i>Медведева Н. Г.</i> (Ижевск) «Чудная симметрия небытия и бытия» (от «Послесловия» И. Бродского к «Послесловию» Л. Лосева)	43
<i>Кулагин А. В.</i> (Коломна) Лермонтовские мотивы в лирическом сюжете А. Кушнера («Вбежал на холм и задохнулся...»)	54
<i>Нестерова Е. А.</i> (Москва) Возвышенность как место реализации сакрального сюжета во «Властелине колец» Дж. Р. Р. Толкиена	62
<i>Ненарокова М. Р.</i> (Москва) Китайские истории на европейский лад: детективы Роберта ван Гулика о судьбе Ди	69
<i>Муратова Н. А., Жиличев П. Е.</i> (Новосибирск) «Что делают карлики...»: функционирование интертекста в романе Г. Пинтера «Карлики»	77

Сюжет и тезаурус смерти

<i>Шатин Ю. В.</i> (Новосибирск) Танатология Андрея Белого. Статья 2. Красное домино и жестяная сардинница	85
<i>Козлов А. Е.</i> (Новосибирск) Сюжет о мертвом теле в русской литературе XIX века. Статья 2	91
<i>Габдуллина В. И.</i> (Барнаул) Мотив смерти – воскресения в сибирском тексте Ф. М. Достоевского	101
<i>Масолова Е. А.</i> (Новосибирск) Мортальный дискурс романа Л. Н. Толстого «Воскресение»	109
<i>Проскурина Е. Н.</i> (Новосибирск) Тезаурус смерти в прозе А. Платонова второй половины 1920-х – конца 1930-х годов	118

Литературная жизнь сюжета

<i>Севастьянова С. К.</i> (Новосибирск) Тема ревнителей древнего благочестия в новонайденном сочинении о патриархе Никоне	138
--	-----

<i>Курьшова Л. А.</i> (Новосибирск) Овидиевская любовь-болезнь и сюжет о галантном завоевании возлюбленной в русской рукописной беллетристике первой половины XVIII века	148
<i>Пономарева А. А.</i> (Новосибирск) «Слабый герой – сильная героиня» в беллетристике 1850-х годов: сюжетологический аспект	160
<i>Лоцилов И. Е.</i> (Новосибирск) Говорящий корнеплод: к интерпретации стихотворения Д. И. Хармса «От знаков миг» (1931)	167
<i>Мароши В. В.</i> (Новосибирск) Смерть слона в русской литературе XX века	176
<i>Константинова Н. В.</i> (Новосибирск) «Железнодорожные сюжеты» в современной прозе (на материале сборника «Красная стрела»)	185
<i>Непомнящих Н. А.</i> (Новосибирск) Варианты сюжета «поединок человека с медведем» в произведениях В. Санги, А. Немтушкин, Г. Кэптукэ и других писателей	194
От редколлегии	206
Список научных трудов Л. П. Якимовой	207
Требования к оформлению статьи	224

CONTENTS

The Plot, Motive, Genre

<i>Vasilyeva G. M.</i> (Novosibirsk) Greka Was Riding Across a River: «On the Other Side of Tula» by A. Nikolev. Article 2	5
<i>Yakimova L. P.</i> (Novosibirsk) The Concept of 'Poverty – Wealth' and the Motif of a Horse Head in the Vsevolod Ivanov's Story «Fertility»	16
<i>Matveeva D. A.</i> (Novosibirsk) The Function of Quotations from the Drama «Act about Kaleander and Noenila» in Yu. N. Tynianov's Novel «Vax Person»	25
<i>Klimentyeva M. F.</i> (Tomsk) The Ornithological Representation of the Story of the Prodigal Son in the Novel by Dina Rubina «The Russian Canary»	36
<i>Medvedeva N. G.</i> (Izhevsk) «A Wonderful Symmetry of Non-Existence and Existence» (From J. Brod- sky's «Afterword» to L. Losev's «Afterword»)	43
<i>Kulagin A. V.</i> (Kolomna) Lermontov's Motives in the Lyrical Theme A. Kushner («Ran up the Hill and Gasped...»)	54
<i>Nesterova E. A.</i> (Moscow) Heights as Location for Sacral Plot in Tolkien's «Lord of the Rings»	62
<i>Nenarokova M. R.</i> (Moscow) Chinese Stories Told in the European Manner: Robert van Gulick's Detective Novels about Judge Dee	69
<i>Muratova N. A., Zhilichev P. E.</i> (Novosibirsk) «What Are the Dwarfs Doing...»: Functioning of the Intertext in Harold Pin- ter's Novel <i>The Dwarfs</i>	77

The Plot and the Thesaurus of a Death

<i>Shatin Yu. V.</i> (Novosibirsk) Thanatology of Andrej Belyj. The article 2. Red Domino and Can	85
<i>Kozlov A. E.</i> (Novosibirsk) The Plot of a Dead Body in Russian Literature of the XIX Century. Article 2	91
<i>Gabdullina V. I.</i> (Barnaul) Motif of Death – Resurrection in the Siberian Text by F. M. Dostoevsky	101
<i>Masolova E. A.</i> (Novosibirsk) Mortal Discourse in Tolstoy's Novel «Resurrection»	109
<i>Proskurina E. N.</i> (Novosibirsk) Thesaurus of Death in the Prose of a. Platonov in the Period of Second Half of 1920s – Late 1930s	118

Literary Life of the Plot

<i>Sevastianova S. K.</i> (Novosibirsk) Ancient Piety Zealots Theme in the Newly Discovered Writings on Patriarch Nikon	138
<i>Kurysheva L. A.</i> (Novosibirsk) Ovid's Concept of Love as a Disease and the Plot of Conquest of a Beloved in the Russian Handwritten Fiction	148
<i>Ponomareva A. A.</i> (Novosibirsk) «The Loose Hero – the Intense Heroine» in Fiction of the 1850 th : The Plot Aspect	160
<i>Loshchilov I. E.</i> (Novosibirsk) Talking Root: Attempt of Interpretation of the D. I. Kharm's poem «An Instant from Signs» (1931)	167
<i>Maroshi V. V.</i> (Novosibirsk) The Death of an Elephant in Russian Literature of Twentieth Century	176
<i>Konstantinova N. V.</i> (Novosibirsk) «The Railway Plots» in the Modern Prose (On Materials of the Collection «Red Arrow»)	185
<i>Nepomnyashikh N. A.</i> (Novosibirsk) The Versions of the «Man – Bear Combat» Plot in the Works of V. Sangi, A. Nemtuschkin, G. Keptuke and Other Writers	194
List of Scientific Works of L. P. Yakimova	207
Requirements for registration of articles	224

СЮЖЕТ, МОТИВ, ЖАНР

УДК 82-31.09

Г. М. Васильева

Новосибирск, Россия

ЕХАЛ ГРЕКА ЧЕРЕЗ РЕКУ: «ПО ТУ СТОРОНУ ТУЛЫ» А. НИКОЛЕВА СТАТЬЯ 2

Перевод «Фауста», текст-вещь, становится объектом острого культурного переживания. Голоса Гёте и Толстого, родившихся в один день августа, являются самыми представительными в романе. На композицию романа повлияли драматургические приемы. Театральные принципы позволяют подхватывать и продолжать темы в духе «анаморфоза». Как в древней трагедии, здесь есть хоровая интермедия. «Хор» составляет большой фонд произведений, из которого персонажи черпали строки и сценические мотивы.

В финале романа происходит озорное набрасывание тени на священные персоны. Нарушение дистанции совершается в рамках этикета. Маленькие свободы в обращении с высокой персоной входят в круг общечеловеческих желаний. Роман особенно нуждается в контекстуализации. Контекст постоянно изменяется и напоминает реку Гераклита. Автор надеется на искушенность читателя. И это *carpatio benevolentiae* настраивает читателя на сочувственное ожидание.

Ключевые слова: младенцы и детеныши, «прогулочная» философия, хоровая песнь, советская пастораль, жестовые вольности, шарм.

Герой романа Сергей Сергеевич привез книгу, «желтенькая, маленькая», перевод «Фауста» [1, с. 46]¹; «сплошной кожаный переплет – желтый такой, за границей ведь хорошо издают книги» (с. 178). Друзья хотят продолжить «чтение с того момента, на котором остановились в Петергофе» (с. 118). Текст-вещь становится объектом острого культурного переживания. Вещь как естественный панегирик избавляет от необходимости доказывать то же самое своими словами. Этот обо-

¹ Далее ссылки на это издание приводятся в тексте, в круглых скобках указываются страницы.

Васильева Галина Михайловна – кандидат филологических наук, доцент Новосибирского государственного университета экономики и управления (ул. Каменская 52/1, Новосибирск, 630099, Россия, vasileva_g.m@mail.ru)

рот проходит в романе много раз – и с буквальными повторами, и с риторическими вариациями. Искусство тоже гибнет, хотя его называют вечным. Егунову-ученому приходилось отмечать в комментариях: «стихотворная цитата из не дошедшей до нас трагедии», «текст здесь испорчен», «текст в этом месте испорчен, но смысл не вызывает сомнений» [2, с. 358–360]. Искусство живо в той мере, в какой воспроизводится, преобразуется новым светом в душе потомков. Оно принимает жизнь как радость преодоления боли, как горечь новых страданий, новые мимолетные радости. И напоминает, что история продолжает свой труд. В романе много только что рожденных младенцев и детенышей, «рано-рожденных», как Эос. «Постепенно их семья стала многолюдной: двенадцать детей внесли в нее желаемое оживление» (с. 140); «[...] и младенец уже появился на свет – конечно, не божий, – это выражение отойдет в область преданий, – а на свет безбожий. Классов уже никаких не будет, поэтому младенец вырастет не пролетарием, не буржуем, а просто юношей, и в солнечный полдень станет жать рожь, отирая рукавом юный свой пот» (с. 195); «штук восемь котят» и «искалеченный котенок» (с. 8); «только что родившийся жеребенок» (с. 104), щенки – «шесть младенцев, облизанных Фингалом» (с. 141). К крику новорожденного нужно прислушаться. Он возвещает рождение нового мира. Сергей, гуманистически настроенный, по неосторожности калечит котенка (с. 8). Леокадия сетует, используя гастрономический код: «[...] знаете, дети так приедаются» (с. 100).

Принцип «смотреть», «прикасаюсь» позволит обнаружить «семейное сходство». Голоса Гёте и великого графа русской литературы (γράφο, др.-греч. γράφω – «пишу»), родившихся 28 августа, – самые представительные в романе. Они напоминают о дефинитивных признаках, сформировавших мир культуры. В «неотделанных и неоконченных» «Записках сумасшедшего» Л. Н. Толстого (1884) «арзамасский и московский ужас» героя как мгновение отчуждения от жизни связан с представлением «Фауста». «И нынче же поехать в Фауста», «арзамасский ужас шевельнулся во мне» [3, с. 471].

В романе одна ситуативная параллель способствует сближению писателей. На первых страницах появляется образ «кладоискателя» Гёте, автора «Es war ein König in Thule...» (о подземных сокровищах, золотом кубке короля). Федор Стратилат не может мириться с эмансипацией предмета от бремени полезности. Он говорит Сергею: «Царям нужны были железные орудия хотя бы для пыток. Чем же было истязать народ? Вот отсюда-то и брали руду.

– А короли, – спросил Сергей, – помните тульского короля?

– Он был просто дурак, как все короли: бросить золотую чашу в воду. Это называется расточать народное достояние.

Посмотрели на замшелое дно ручья. Сергею виделся блестящий там на дне, вычищенный кирпичом, медный тульский самовар» (с. 13–14). Предположение о родстве топонимов «Тула» и «Туле» является фантастичным (лат. Thule, др.-греч. Θούλη, Фύла). Поэтому нет смысла вдаваться в произвольное этимологизирование из области сравнительного языкознания. В данном типе двуязычного каламбура разделяются означающее и означаемое. Одно слово близко по звучанию к иноязычному слову, другое представляет собой его русский эквивалент, гетероним. Николев часто вводит отсылки к реалиям и подтекстам через каламбуры.

Название романа уводит за границы правдоподобия, хотя и дано по преобладающему месту действия. А сами герои не покидают его пределы (кроме упоминаний о предшествовавших событиях). Реальность делится на «там» и «здесь». Различные и зеркально противопоставленные друг другу пространственные пласты предполагают существование внутренней и внешней точек зрения. Переживание этой дихотомичной реальности выражается в подчеркнутом консонантизме

(«с» и «т») словесных знаков. Они обозначают предметы «оттуда» и «отсюда». Ассонанс-аллитерация воссоздает эффект повторений (ту-ту). Звуковая оркестровка – гласный «у» и зубной согласный «т» – передает тревогу перед стремительностью движения. Эффект сильного звука определяет выразительный синтаксис. Указательное местоимение с предлогом – «по ту» – являет собой словесный жест. Он дает знать о чем-то присутствии в определенном месте. Возникает впечатление подавляющей непреодолимости. Предложение словно обременено тщетными усилиями. Тема и вариации слова «Туле» имеют ветвистую картину с неожиданными метаморфозами. Это греческое имя Фотула (Φωτούλα): женская форма от др.-греч. имени Фотинос (Φωτίνοσ): φῶσ – свет, φωτεινός – светлый. Дартулой звали возлюбленную Натоса из одноименной поэмы Оссиана (dar-thula, dart-huile – женщина с красивыми глазами). Возникает фонетическая переключка появляющихся рядом топонимов: Тула, славная самоварами, и Туле – царство северных саг, за которым простирается мрак необитаемого мира; Танну-Тува (Тувинская Народная Республика). «Вообще вы должны, Сережка, приезжать теперь ко мне каждое лето, где бы я ни работал – на Алтай, в Сибирь, в Танутивинскую республику. – Нет, – сказал Сергей, – в Танутивинскую не поеду: там много комаров. – Не больше, чем в вашем Петергофе. Или у вас там и комары воспитанные?» (с. 15). Разные языки рожают новую акустическую атмосферу. Понятийная «развилка» дает начало деривации понятий. Они превращаются в исходную текстообразующую матрицу. Отражают и творят структуры реальности: «...за далеким бором таилась Тула, расплывчатая, так как в воздухе парило» (с. 76). Тавтология творит пространство, правила сложных уподоблений рожают игру смыслов.

Вслед за автором персонажи романа, на первый взгляд беззаботные в выборе имен, пытаются найти *poter prorgium* – подлинное имя. «Отлично. Я вас буду называть Эсэсом. Согласны ? [...] – Да, я согласен. А Федора назовем Эфэфом? – Нет, не стоит»² (с. 70). Множащиеся имена допустимы в силу того же основания, к которому апеллировал перед судьями авантюрист Казанова. *Mutato nomine* (изменив имя) – право любого человека на все буквы алфавита, и особенно искателя приключений [4, с. 409–410, 611]. «Но, Федя, я не понимаю, как ты меня зовешь. Что это за гадость: Файгиню? Федор всасывал целовал затылок матери и теребил ее платье: – Файгиню, не противься злу. Сама виновата: моды и робы, шелк, никаких рукавов, платье-рубашка, платье тебе, мне бы его носить, а не тебе, мадам Файгиню. Недаром меня зовут Федором. Я от тебя вообще унаследовал букву “ф”, а Фингал, конечно, тоже из нашей фамилии» (с. 68). Федор любит эмоциональную экспрессивность необычных названий. Для его ономастических приемов показательна имя «Файгиню», похожее на шараду. Оно звучит не только иностранно, но и странно. Читатель может распространить на подобные слова фантастические гипотезы в области ономастики. Вероятно, оно состоит из двух частей. *Faugine* от *feigle* (идиш птичка) и *Fogel* (нем. птица), *Feige* (нем. инжир, сморокница, поздние смоквы). Эти плоды собирают в конце августа, и они самые вкусные. У Файгиню есть также второе, смысловое имя – Лямер: *la mère*, «*ma tante*» (ср. званный вечер в «Войне и мире»), «*matan*» в «Детстве» Толстого и т. д. Свою мать она называет «моя бель-мер» (с. 75). Лямер слегка крутит лямуры. Она также «маленькая Рэзи» (с. 83), синьора Стратилато (с. 73, 77), «мадама» (с. 188), «товарищ Стратилат» (с. 55), а все их семейство – «граждане Стратилаты» (с. 183).

Персонажам присваиваются чужестранные имена. Леокадия наделена грекоримским (не строго лингвистически) именем. Оно произошло от названия острова Лейфакада, расположенного в Ионическом море. В основе имени лежит слово

² Эфэф – так студенты называли профессора Ф. Ф. Зелинского.

Λευκάδα (др.-греч.), означающее «белый», «светлый». Женщина в белом – эмблематическая одежда в произведениях Толстого: спецэффекты, с помощью которых Леокадия обращает на себя внимание, напоминают Элен в «Войне и мире» [5, с. 14].

Имена переходят в сентенции, афоризмы, в бытующие пословицы, пародические репризы. «Вероятно, это была старая, побиравшаяся по деревне дворянка, которую Федор называл “Исчадием ада”. Название привилось, бабушка тоже именовала ее Исчадием, и слово это стало казаться нежным» (с. 32–33). Трехдневное совместное пребывание Сергея и Федора – в буквальном смысле «прогулочная» (перипатетическая) философия. Друзья рассуждают на ходу. Ведут беседы в «салоне на балконе» (с. 85), «в саду под яблоней», «на покато пригорке» (с. 170), «козлами скачут, болтают и смеются» (с. 129). Они являются представителями красноречия «широкого профиля». Кончетти – антитетичное построение фразы – напоминают порой кокетство риториков. Оба склонны к стилистической возвышенности и пламенеют поэтическими речениями. Придумывают и плетут риторические «кружева». «Красна руда, но красен и красный инженер, лежащий ногами вверх на дне круглой дырки» (с. 158). Их сентенции могли бы составить гномологию – собрание речений.

Сергей пишет стихи и прозу, хотя произносит похвалу своим произведениям за их пригодность в качестве пищи для мух (с. 179). Лямер и Федор просят Сергея написать «роман из здешней жизни» (с. 198). «А еще лучше, если вы хотите быть очаровательным, как всегда, сделайте-ка, Сереженька, из всего этого исторический роман» (с. 201). Сергей постоянно ведет «воображаемый разговор» (с. 155), но не может «придумать никакого сюжета» (с. 198). От эпических и батальных картин он переходит к образам лирическим. Его идеи предстают в перформативном виде: слова и вымысел приравниваются к реальным действиям. Эти мнимые перформативы употребляются вперемешку с реальными занятиями бедного мечтателя. Сергей не смог придумать сюжет, что называется, ловил мух, потратил время. «Наконец, он сел на ступеньках балкона и хворостинкой стал водить по смутной земле, очерчивая будущую повесть. Внезапно он увидел ее всю, светлую, как золотая полоса, по которой он вчера на мгновение шел с Федором, такую, какой ей никогда не быть на самом деле, как и эти три дня, прожитые в Мирандине, все-таки не были тем, чем могли бы быть. И все же Сергею стало весело: он прикидывал, что можно выкроить из всего этого. Материя была, как говорят портные, узкой» (с. 202).

На композицию романа повлияли драматургические приемы. Ипотезы – краткие прозаические пересказы драматических произведений, либретто – становятся конструктивными компонентами романа. Мизансценические, театральные принципы позволяют менять ракурсы, подхватывать и продолжать темы в духе излюбленного писателем «анаморфоза». Молодящаяся, т. е. неизбежно состарившаяся Лямер совершает нарциссические манипуляции. В роли примадонны она с беспечностью разыгрывает сценарии, как если бы они были частью ее опыта. «Режиссер не должен ставить на сцену ничего, что по ходу пьесы не было бы потом обыграно. Этот балкон, на котором мы с вами пьем чай, или вот этот тульский самовар, стаканы, – все это составляет реквизит нашей пьесы...» (с. 70). «Сейчас начнется второй акт, колоратурная ария королевы, женский хор и балет» (с. 78). Лямер поет соло и декламирует (монодия).

Как в древней трагедии, здесь есть безотносительная хоровая интермедия. «Хор» составляет большой фонд произведений, из которого персонажи черпали строки и сценические мотивы. Они вставлены персонажами (актерами) произвольно, не соответствуют особым требованиям той или иной сцены. «Хоровая песнь» сюжетно не связана с представлением. Цитаты проворно сменяют друг

друга, и с ходу читатель не всегда определит их происхождение. Лямер напевает выходную арию герцога» из оперы «Риголетто» Верди (с. 74), «Гравиату» Дж. Верди (с. 75). Представляет исполнение из второго акта «Дон Карлоса» Дж. Верди – «колоратурная ария королевы» Елизаветы Валуа (с. 78–80).

На протяжении романа персонажи драматически разыгрывают романсовый концерт: цыганские песни и романсы в лицах. «Задремал тихий сад» (с. 5), романс М. Штейнберга «Гайда, тройка!». Сергей переводит арию Лямер на язык цыганского романа Великого Князя Константина Романова (К. Р.). Его исполнял Н. Г. Северский: «Говорил я давно, под душистою веткой сирени стало душно невмочь, опустился пред ней на колени» (с. 84–85). Леокадия исполняет романс «Хризантемы» баронессы А. И. Радошевой из репертуара цыганки Вари Паниной (с. 147)³, старинный напев из репертуара Ляли Черной «Когда цыганка говорит» (с. 149). Кооператор поет «Две розы», подражая Алле Баяновой, с экспрессией, в банальных и преувеличенных тонах (с. 44). Песни литературного происхождения, городской («жестокий») романс попадали в крестьянский репертуар. Алексашка знает старинный романс Л. Дризо «Налей бокал» (с. 41).

Сергей слышит по радио романс Чайковского на слова Апухтина «Забыть так скоро» (с. 125). Напевает песенку «Весна в Париже» поэта К. Н. Подревского и композитора Б. А. Прозоровского (примерно 1927 г.). Она была известна благодаря Л. Н. Колумбовой, исполнявшей кабареточные куплеты (с. 151). Кооператор представляет Леокадии одну из самых популярных студенческих песен XIX в. А. П. Сребрянского «Вино» (с. 148), романс Н. Листова «Я помню вальса звук прелестный» (с. 149).

Федор голосит русскую народную песню. «В субботу день ненастный» (с. 166). Гриша Ермолов тянет «горемышную песню» «Соловешек молодой», выражая ее печаль и меланхолию (с. 105).

Поют «вульгарные советские песни» (с. 148): «Наш паровоз», «По морям, по волнам» (с. 147). «Отряд физкультурных комсомольцев» исполняет песню на основе стихотворения Ф. С. Шкулева «Мы – кузнецы»: «И по полям земного шара народ измученный встает» (с. 211).

Ламентации разработаны в риторическом стиле, имеют литературный источник. Кооператор цитирует С. Надсона «Друг мой, брат мой, усталый страдающий брат» (с. 26), стихотворение Д. Мережковского «Голубка моя» (с. 87). Контаминирует «Летний дождь» А. Майкова и строки из поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо»: «Золото, золото, сердце народное падает с неба» (с. 218). Сергей читает Леокадии отрывок из второй картины драмы Мережковского «Павел Первый»: «Берега кристальной речки, и пастушки, и овечки» (с. 100). Цитирует ей «Разбитую вазу» А. Апухтина (с. 101), «Викторию-Регию» И. Северянина, выдавая за свое стихотворение «из шампанского цикла» (с. 101). Почти все цитаты в романе являются неточными, искаженными. И потому более напоминают исколы (симметричное расположение слоев, их одинаковое число в синтаксических отрезках), гомеотелевты (созвучие окончаний, рифма в прозаической речи) и т. д.

Подзаголовок «советская пастораль», вписанный автором от руки на титульном листе одного из экземпляров, разъясняет интригу, заключенную в тексте, и жанр. Буколика, идиллия, пастораль предполагают вольные вариации на условно греческом материале. Жизнь и чувства выступают в стилизованных античных одеяниях. В узаконенную классической поэтикой тему «похвала сельской жизни» проникали черты сентиментализма. Егунов изучал греческий роман Сумарокова,

³ Упомянуется также в романе М. Кузмина, написанном в 1915 г. [6, с. 236].

который не относился к числу целомудренных авторов [7, с. 153]. Его литературные песни (вроде «Негде в маленьком леску», 1755) и эклоги (например, «Мелита», 1774) подтверждают отзыв Пушкина о «цинической свирели» Сумарокова («К Жуковскому», 1816) [8, с. 172]. В Аркадии Гёте ряд мотивов также разрушает буколический мир. В этой волшебной стране поэта Эвфориона настигла ранняя, трагическая и величественная гибель.

Елену поселили «на свежей лужайке, обступленной лучшими яблонями» (с. 184). «[...] у нас тут суислеппер, розовки разные, плодовитка, барвинка, коричник, свинцовка – соблазнов много» (с. 31–32). Лямер поет для Елены Костромскую песнь на Ивана Купалу. «Ноги Елены, видимые в отверстие шалаша, мерно топтались в лад происходившему» (с. 185). «Через отверстие в шалаше были видны дородные колени Елены», слышится ее «небесный голос» (с. 184), «шалашный возглас» (с. 185). «Потрясенные яблоки падали с ветвей» (с. 185). Так называемая «афелея», присущая пасторали, выражает здесь наигранную простоту, признак неприхотливости и добродушия. Происходит своеобразное возвращение к природному естеству: желания неотделимы от чувств. Жизнь и чувства выступают в стилизованных античных и библейских одеяниях. Елена превращается в Еву, вернувшуюся в утраченный рай гармонии.

Кооператор живет мечтой о втором пришествии персонального золотого века, утраченной Аркадии. «– Тоска! – вопил кооператор, пальцем разводя Средиземное море, – ведь вот была жизнь, и не стало жизни. Бывало “Бэль Элен” в Каретном ряду, в Эрмитаже... Медынцева тогда пела, выходит вся в трико, здесь всюду стеклярус... Голос немного сиплый, но занозистый... Хорошая страна древние греки: всюду лебеда, дамочки, синева... Орест там ходила бы без трико, со стэкком в руках...» (с. 42). Речь идет о героине из оперы-буфф Оффенбаха «Прекрасная Елена» («La belle Hélène», 1864). Кооператор путает Ореста с Электрой. Увеселительный сад Эрмитаж с театром в Каретном ряду уже не напоминал вереницу музейных залов.

«Советская пастораль» не столько название жанра, сколько свидетельство о качестве. С одной стороны, пастораль продолжает традицию идеализируемого прошлого (например, греческой Античности). С другой, она есть утопия, предвосхищающая будущее совершенство. «Мои скважины, мои дудки [...] А какая красавица вот та вышка, как по-вашему, Сережа? – Вы знаете, Федор, это глупо, но я не могу отделаться; вы говорите: дудки понастроены, выходит, что это музыкальный инструмент. – Что же! Мы на них и заиграем скоро. Вся страна запоет» (с. 14). Музыкальный инструмент обладает своим этиологическим мифом. Например, дудочка из тростника, выросшего на могиле жертвы. Дудочка поет и плачет ее голосом. В русских говорах слово «дудка» (гудок) означает не только музыкальный инструмент, но и муху. «Гудеть» имеет разные смыслы: петь, оплакивать, играть на музыкальном инструменте⁴.

Роман связан со всеми компонентами музыкальной формы: структурой, динамикой, мелодикой, гармонией. «Рубатовский Петербург» (с. 61) восходит к *tempo rubato* – ритмически свободное исполнение в целях выразительности. Но буквальный перевод итальянского словосочетания звучит как «похищенное время». Федор говорит: «При социализме вовсе не будет комнат. Мне кажется, я уже теперь чувствую будущий свежий воздух» (с. 49). Два немецких слова – *Kammer*, комната, и *Topf*, звук, – образуют «камертон», источник звука. Он служит для воспроизведения эталонной высоты звука при настройке музыкальных инструментов

⁴ Ср.: в «Страшной мести» Гоголя говорится о слепце, играющем на бандуре: «[...] а пальцы, с приделанными к ним костями, летали как муха по струнам, и казалось, струны сами играли» [9, с. 161]. См. также [10].

и пении. Один из персонажей носит прозвище Фильдекос (шотландская нить, пряжа). «Здесь есть такой Гриша Ермолов, в фетровой шляпе. Федор уверяет, будто уехавший называл эту шляпу фильдекосовой, а за это его самого так прозвали. Не знаю, может быть это и не так» (с. 91). Прозвище указывает на использование тесситурных условий как одного из средств выразительности. Тесситура (итал. ткань) – высотное положение звуков мелодии по отношению к диапазону голоса или инструмента. Фильдекос «выложил свой репертуар под звуки нежных струн» (с. 171). Форсированное пение – в несоответствующей голосу тесситуре – разрушает строй. Необходимо петь с «запасом» голоса. Тесситура соотносится с домиком Марли в Петергофе, который создает *imago urbis*. «Марли» означает редко сотканную ткань. В его зеркальной галерее отражается бесконечность. «Потом мы смотрелись вместе с Сеней в зеркало. Лишенные амальгамы, темные, уже ничего не отражающие, восемнадцативечные его пятна приходились Сене среди носа [...] Через открытую на балконе дверь видна была в парке белая ваза и неразборчивые деревья, затянутые смягчающей марлей» (с. 82).

Слово «советский» повышает номинальный статус. Нужно подумать, содержит ли оно скрытую негацию; это плохая или хорошая сторона аксиологической оппозиции; здоровые силы или мертвые элементы. Серьезная разработка жанра требовала выявления культурных связей, его места в генеалогическом ряду. Понятие «советский» еще не подверглось инфляции, оно должно было внести ясность в представление о новом жанре. Сюжетный канон, тематическое ядро определяли жанровую систему: производственный роман, колхозная поэма, патриотическая пьеса. Подобное эмоциональное величание имеет импульс идеологический. Для этой литературы характерна диссеминация тем и мотивов (элементы детектива, романа воспитания, производственная тема в пасторали). Жанрообразующими являются не имманентные законы литературы, но идеологема «социалистический народ», что сближает вторую часть названия романа с фразеологией эпохи. Категория «идиллического» в ее индустриальной и колхозной разновидностях была свойственна пролеткультовской поэтической системе. И. И. Садофьев – земляк Толстого, родом из Тульской губернии, – является автором «Индустриальной свирели». «К любви творящей призывает / Индустриальная свирель» [11, с. 172].

Николев писал роман в период, когда отношение к фольклору было неопределенным. За ним еще не утвердилась окончательно роль творчества прогрессивных классов, и пока не возникли четкие критерии для отбора «хороших» жанров и текстов. Впрочем, советский фольклоризм уже созрел. Наша страна в фольклоре конца 1920-х гг. становится вроде Аркадии, в которой географические различия отдельных районов исчезают. Она являет собой некое поэтическое единство: простор, напоенный светом и песней. Автор использует лубочные картинки не для антуража. Исполняются бойкие песни. Вслед за ними лирически-исповедальные частушки: идиллические, элегические, корильные, шуточные. В частушках всецело отражается народная аксиология. Двух-, четырех-, шестистрочные «страдания» – мотив до такой степени естественный и необходимый для песенной традиции, что может заменить любые другие эпизоды из истории персонажей. Частушка выполняет особую связующую роль. Почти каждая ее строка содержит слова, фразы, которые совпадают по смыслу или звучат в унисон со словами и фразами других голосов. Словосочетания скреплены единой грамматической конструкцией. «На платочку два цветочка, голубой да синенький. Про любовь никто не знает, только я да миленький» (с. 12). Они образуют тематическую «цепочку», или так называемый частушечный «спев». Возникает хоровое дыхание (цепное): певцы меняют его «цепочкой», поддерживая непрерывность, слитность звучания. «Я страдала, страданула, с моста в речку сиганула» (с. 169).

«– Я на горку страдать вышла, чтоб милому было слышно. Пройду Тулу, пройду город, сидит милый, вышит ворот, – зайду к милому и мастерскую», – начала Дуня. Девушки переглянулись, зашептались: страдательные песни, страдательные песни. Разделились, как и вчера, на два стана и запели попеременно: «Нас страдали семь подруг, но сказали на нас на двух. Дорогой ты мой товарищ, расскажи, по ком страдаешь. Поверь, милая подружка, от слез мокрая подушка. Давай, милый, пострадаем, какова любовь узнаем. – Еще, пожалуйста, еще, – сказала Лямер, которая слушала очень внимательно. – Но по ком вы страдаете, кто уехал?» (с. 76). Оперная дива Лямер тоже исполняет двухстрочные «страдания». «Хорошо бывать у пруда, далеко ходить оттуда» (с. 179). «– Теперь мне ясно, – прошептала она, – “страдать” означает по-тульски просто любить. Вот и все» (с. 146). Речевая структура частушек представляет собой целостное семантическое поле с ключевыми экспрессемами «любить-страдать». Коллективное интонирование выражает общинный характер изъясления чувств. В музыкальной конкретности частушки скрывается аллегорический образ страдания девушки – Гретхен. Народное сознание воспринимает те образы и сюжетные коллизии, которые совпадают с особенностями их материального и духовного быта. «Хорошо читает твой приятель. Маргариту до слез жалко, а этот, как его, такой нехороший» (с. 46). В романе Николаева собраны самые разные «музыки», весь спектр музыкальных жанров. «Мировая» музыка сосуществует с музыкой «человеческой», самостоятельным музицированием, смежным звуковым миром. Музыкальная культура воспринимается как некая природа, в которой ничто не существует порознь. И трагедия Гёте – мифологический код этой общности в любви и страдании.

В преддверии *finis*'а появляется портретная зарисовка поэта Сергея с мотивом цветения и наружного благообразия. «Действительно, под ним было полнолуние, круглое, как лицо Сергея. Луна всходила над уже сжатыми полями, сперва бледная, как белый налив, но, взобравшись на небесный скат, наливалась золотым соком и висела долгие ночные часы, как рдяное переспевшее яблоко, готовое сорваться на голову гуляющих» (с. 214). Это явная аллюзия на образ подруги Ленского Ольги Лариной: «Кругла, красна лицом она, / Как эта глупая луна / На этом глупом небосклоне» [12, с. 50]. Герой совершает прогулку по яснополянскому кладбищу. Читает надписи на скамейках, на деревьях («Шура, Муся, Володя...»), вырезанные инициалы, «вывески с призывом» (с. 218). Он не может проникнуться меланхолическим колоритом. «Но где же возвышенные чувства?» (с. 216). Его творческое воображение ограничено заранее подсказанными позами и выражениями лиц героев. Он знает, что на погосте нужно испытывать глубокое спокойствие и просветленную скорбь. Следует думать о бренности земного, бессмертии души – в жанре утешительного философского послания, распространенного в древности. Обычно историко-литературные ассоциации вызывают оссианические мотивы и колорит, «геттингенские» – в духе Маттисона – настроения. «Где долго в лоно тишины / Лились его живые слезы» [12, с. 35]. Или цветы, растущие на могиле Базарова, которые «говорят также о вечном примирении и о жизни бесконечной...» [13, с. 370].

«У гробницы Льва Толстого» Сергей встречает кооператора, убежденного, что он достоин лучшего жребия, нежели тот, который выпал ему. «Мы, говорят, с тобой похожи. Помнишь разбитую вазу? – Это что ж у тебя в блокноте се сочинено? – Да... Впрочем, Федор уверяет, что скоро этого уже не будет: исчезнет собственность, исчезнут и заборы. Давай напоследок распишемся на них, Сергей Сергеич, ведь мы с тобой оба Сергеи» (с. 219). Речь идет о «Разбитой вазе» («Le vase brisé») Сюлли-Прюдэма, которую переводил любимый поэт кооператора

А. Н. Апухтин⁵. Разбитая «сороковка о ствол близстоящей ольхи» (с. 219) напоминает древнюю тризну или фольклорный обычай «кормления покойников». «Прощальные», или «завещательные», слова послал ему Лев Николаевич, «издалека так, из могилки»: «Пей, Сергей, пей!». Кооператор произносит нечто вроде энкомиона – гражданская надгробная и поминальная речь. «Я тут всю ночь на могилке у Льва Николаича пролежал, всю ее слезами смочил. Авось, маргаритки-то лучше расти будут» (с. 21). Это пародия на заключительные слова второй части «Фауста»: «Das Ewig-Weibliche / Zieht uns hinan» («Вечно женственное влечет нас вверх») [14, S. 364]. Литературный фон мотива – традиция сравнения погубленной девушки с сорванным цветком. Сюжетное значение метафора обретает в трагедии Гёте. Маргарита гадает на цветке. Пару «дева – лист» сопровождает поэтически-вариативное разнообразие эквивалентов. Словесные сопоставления внешне непритязательны: и лепесток, и лист, в том числе бумажный, лист как часть письма. Писатели обращались к символике листа – природной ипостаси образа девы. «Знаю: гадая, и мне обрывать / Нежный цветок маргаритку» («Музе», А. Ахматова, 1911). Патетический кульминационный пункт последней сцены подан с изяществом. Происходит «спасение» героя в последнюю минуту, и он «почувствовал под собой культуру» (с. 219).

Антиковед Егунов изучал надписи как предмет эпиграфики, как документальные источники. В надписях италийских колумбариев он имел дело с живой исторической повседневностью. Ученый был также свидетелем типичных для его времени диспутов: о надписях на стенах Страстного монастыря (1920), судебный процесс против русской литературы (1922) и другие мероприятия. В последней главе романа происходит озорное набрасывание тени на священные персоны. При этом писатель всю жизнь поклонялся «старым истинам» Гёте. Нарушение дистанции происходит в рамках этикета и с соблюдением должной почтительности. Жестовые вольности и небрежности, маленькие свободы в обращении с высокой персоной входят в круг общечеловеческих желаний. Людям с древности присущ интерес к миру сдвинутых границ, нарушенных жреческих ритуалов жестов и поз.

Егунов называл условия, когда исследователи приходили к необоснованным заключениям атрибутирования и атетирования. Первое: они не допускали слабые вещи у великого писателя, не учитывали возможности противоречий в его творчестве, кризисы, т. е. «слишком “статуарно” представляли себе “великих мужей древности”». Второе: произвольно, предвзято создавали их образ: в угоду своим пристрастиям и убеждениям [15, с. 17].

Если Сергей Сергеевич действительно Толстой, то более всего похож на старшего брата Толстого – Сергея Николаевича. Он был умен, но не сделал карьеру, любил цыган, иронически и правдиво говорил Льву Николаевичу о его прозе. Писатель восхищался свободой брата.

Подведем итог. Полагаю, что некоторые темы Николева развил А. Белый в статье «Культура краеведческого очерка» (1932). Белый надеется, что «художественно образующий свою работу ученый, или учено глядящий художник», сможет выразить «содержания понятий революция, культура, краеведение» [16, с. 269, 257]. Именно такой автор выпустит «на волю музейную пестрь», «всякую пестрь жизни» [16, с. 269]. В качестве примера «техники владения образами» он приводит творчество Гёте и Толстого, соединивших образ и идею (др.-греч. εἶδος, ἰδέα) [16, с. 262]. Именно Гёте, воскликнувший «Поэзия есть зрелая природа!», выразил в «Фаусте» возможности «нового очерка» [16, с. 268, 271].

⁵ Также переводили П. Ф. Якубович, С. А. Андреевский.

Роман А. Николева соединяет разнородные источники в единое целое. Он нуждается в контекстуализации. Контекст постоянно изменяется и напоминает реку Гераклита. В нем системы, определения, идентичности, таксономии сливаются с чем-либо и становятся частью чего-либо. Но только внутри культуры можно постичь его таксономическое упорядочивание, чтобы представить движение (разрушение) как нечто исполненное высокого значения. Для Егунова особенно важна интонация. Она означала высшую форму оценки, как в античной культуре эпитет «золотой» (др.-греч. χρυσός).

Все события романа происходят *sub specie augustus*. В августе родились Гёте и Толстой, ушли из жизни брат Толстого Сергей Николаевич и А. Блок, автор цикла «на Поле Куликовом» (1907). Мотивы августа позволяют оставаться в пределах обычной для Егунова «поэтической» этимологии образа. Август, наряду с классической пластикой, строгой архитектоникой и равновесием, воплощает иррациональный момент поэзии.

Роману присущ шарм. В изящном построении, в присутствии единого замысла, пронизывающего детали, угадывается легкая рука. Проекция разговоров на жест становится в романе сквозным литературным приемом и темой. Автор использует все средства, не опасаясь за читателей, предполагая, что они – люди искусные. Нам эта работа дается нелегко, нужно употребить усердие. Но *captatio benevolentiae* настраивает читателя на сочувственное ожидание, исполнение «дельфийского императива» – приблизиться к пониманию природы человека.

Список литературы

1. *Николев А.* По ту сторону Тулы. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1931. 220 с.
2. Комментарии А. Егунова // Гелиодор. Эфиопика / Ред. пер., вступ. ст. и коммент. А. Н. Егунова. М.: Худож. лит., 1965. С. 357–372. (Серия «Библиотека античной литературы»).
3. *Толстой Л. Н.* Записки сумасшедшего // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 91 т. / Под ред. П. В. Булычева. Репринтное воспроизведение издания 1928–1958 гг. М.: Терра, 1992. Т. 26: Произведения 1885–1889. С. 466–474.
4. *Казанова Дж.* История моей жизни / Пер. с фр. И. К. Стаф, А. Ф. Строева; сост., вступ. ст., коммент. А. Ф. Строева. М.: Моск. рабочий, 1991. 734 с.
5. *Толстой Л. Н.* Война и мир // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 91 т. / Под ред. Г. А. Волкова, М. А. Цявловского. Репринтное воспроизведение издания 1928–1958 гг. М.: Терра, 1992. Т. 9. 515 с.
6. *Кузмин М. А.* Плавающие путешествующие // Кузмин М. А. Плавающие путешествующие. Романы, повести, рассказ / Сост., предисл и коммент. Н. А. Богомолова. М.: Совпадение, 2000. С. 224–399.
7. *Егунов А. Н.* «Исмений и Имена», греческий роман Сумарокова // Международные связи русской литературы: Сб. ст. / Под ред. М. П. Алексеева. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1963. С. 134–160.
8. *Пушкин А. С.* К Жуковскому («Благослови, поэт!.. В тиши парнасской сени») // Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. / Текст проверен и примеч. сост. Б. В. Томашевским. Л.: Наука, 1977. Т. 1: Стихотворения 1813–1820. С. 172.
9. *Гоголь Н. В.* Страшная месть // Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 9 т. / Сост. и коммент. В. А. Воропаева, И. А. Виноградова. М.: Русская книга, 1994. Т. 1–2. Вечера на хуторе близ Диканьки. Миргород. С. 130–164.

10. Терновская О. А. Ведовство у славян // Славянское и балканское языкознание. Язык в этнокультурном аспекте / Отв. ред. Э. И. Зеленина, В. В. Усачева, Т. В. Цивьян. М.: Наука, 1984. С. 118–129.
11. Садофьев И. И. Индустриальная свирель. Стихотворения, поэмы. Л.: Лениздат, 1971. 183 с.
12. Пушкин А. С. Евгений Онегин // Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. / Текст проверен и примеч. сост. Б. В. Томашевским. Л.: Наука, 1978. Т. 5: Евгений Онегин. Драматические произведения. С. 7–184.
13. Тургенев И. С. Отцы и дети // Тургенев И. С. Собр. соч.: В 12 т. / Редкол.: М. А. Алексеев, Г. А. Бялый и др. М.: Худож. лит., 1954. Т. 3: Накануне. Отцы и дети. С. 167–370.
14. Goethe I. W. von. Faust // Goethe I. W. von. Werke: In 14 Bd. // Textkritisch durchgesehen und kommentiert von E. Trunz. München: Verlag C. H. Beck, 1989. Bd. 3. Dramatische Dichtungen I. S. 9–364.
15. Егунов А. Н. Атрибуция и атетеза в классической филологии // О принципах определения авторства в связи с общими проблемами теории и истории литературы. Научная сессия (тезисы и сообщения). Л.: Ин-т русской литературы АН СССР, 1960. С. 16–17.
16. Белый А. Культура краеведческого очерка // Новый мир. Литературно-художественный и общественно-политический журнал. М., 1933. Кн. 3. Март. С. 257–273.

G. M. Vasilyeva

Novosibirsk, Russian Federation

**GREKA WAS RIDING ACROSS A RIVER:
«ON THE OTHER SIDE OF TULA» BY A. NIKOLEV
ARTICLE 2**

Translation of «Faust», the text-thing is becoming an object of strong cultural emotions. The voices of Goethe and Tolstoy, who were born on the same August day, are the most representative in the novel. The novel composition has been influenced by dramaturgy techniques. Theatrical principles allow to take up and continue the topics in the spirit of «anamorphosis». As in an ancient tragedy, there is a choral interlude. «Chorus» consists of a big foundation of works, which was the source of lines and scenic ideas for the characters.

The novel ends with throwing a mischievous shadow on the sacred persons. The distance violation takes place within the limits of etiquette. Small liberties in dealing with a high person are a part of universal human desires. The novel is particularly in the need of contextualization. The context is constantly changing, and reminds of the Heraclitus river. The author expects the reader's sophistication. And this captatio benevolentiae makes readers wait sympathetically.

Keywords: infants and babies, «walking» philosophy, choral song, Soviet pastoral, gestural freedom, charm.

Vasilyeva Galina M. – Candidate of Philology Sciences, Associated Professor of Novosibirsk State University of Economics and Management (52/1 Kamenskaya Str., Novosibirsk, 630099, Russian Federation, vasileva_g.m@mail.ru)

Л. П. Якимова

Новосибирск, Россия

**КОНЦЕПТ 'БЕДНОСТЬ – БОГАТСТВО'
И МОТИВ КОНСКОЙ ГОЛОВЫ В РАССКАЗЕ
ВСЕВОЛОДА ИВАНОВА «ПЛОДОРОДИЕ»**

Рассказ Всеволода Иванова «Плодородие» анализируется как композиционный и поэтико-семантический центр книги «Тайное тайных» (1927) и как произведение, с наибольшей полнотой выразившее отношение автора к революции, его «последние думы» о произошедших в стране переменах. Рассказ представлен в неразрывной связи с предыдущим творчеством, прежде всего повестью «Возвращение Будды» (1923), позволяющей декодировать заложенные в ней смыслы – главным образом в аспекте художественного воплощения концептов «бедности – богатства», отношений «города – деревни» и представить творческое поведение писателя как выражение цельного видения сложной действительности 1920-х гг. и глубокой текстуальной связности его поэтического мира.

Ключевые слова: Всеволод Иванов, «Плодородие», мотив «бедности – богатства», смысловое декодирование, текстуальная связность.

Инерция настороженного отношения к творчеству Всеволода Иванова, возникшая после выхода в свет книги «Тайное тайных» (1927) как к писателю, который «отходит от революции», сохранялась вплоть до Перестройки, когда – но теперь уже наоборот – как выразитель революционных идей, он был «сброшен с корабля современности» вместе со всей советской литературой. Так по воле прихотливой игры идеологических пристрастий «большой русский писатель», каким признавал его М. Горький в 1920-е гг., оказался в числе тех полузабытых имен, без которых вся концепция национальной литературы не может считаться истинной.

Неким корректирующим официальную историю литературы обстоятельством можно считать лишь то, что при любых поворотах социальной жизни не терял своей неопровержимой весомости тот гамбургский счет, из которого исходили сами писатели и по которому профессионально-творческий рейтинг Вс. Иванова неизменно сохранял недостижимую высоту. Вспоминая Вс. Иванова, известный сибирский поэт Леонид Мартынов в 1974 г. писал в очерке «История одной враж-

Якимова Людмила Павловна – доктор филологических наук, главный научный сотрудник Института филологии СО РАН (ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090, Россия, motive@philology.nsc.ru)

ды»: «Я полагаю, что Всеволода Иванова еще не прочли и не оценили по-настоящему и такая оценка будет ему еще дана если не в конце нашего, то в начале будущего века» [1, с. 72].

Время подтвердило справедливость жесткого прогноза; действительно, только второе десятилетие XXI в. ознаменовалось серьезным сдвигом в исследовании творческого наследия Вс. Иванова, чему способствовали многие обстоятельства: доступность архивных фондов, публикация новых художественных текстов, прежде всего – вошедших в состав тома «Неизвестный Всеволод Иванов» [2], после почти девятидесятилетнего перерыва переиздание его главной книги «Тайное тайных» в серии «Литературные памятники» [3], появление большого исследовательского труда Е. А. Папковой «Книга Всеволода Иванова “Тайное тайных”» [4], проливших свет на весь ход творческой жизни писателя, способствовавших как обновлению читательской рецепции его произведений, так и переосмыслению его творчества.

Составляющие книгу «Тайное тайных» рассказы пронизаны таким всепроникающим восприятием революционного времени, осмысление и постижение которого требует исторической дистанции, ибо восходит к онтологическому статусу главной альтернативы истории в аспекте определения путей изменения и совершенствования жизни: эволюция или революция? – был и остается главным вопросом культуры и цивилизации, теории и практики человеческого бытия.

Непреходящая особенность исторического момента начала XX в. состояла в том, что именно Россия с беспрецедентным по смелости и дерзости проектом построения нового мира на основе революционного переворота и разрушения старого общества «до основания» предстала перед лицом всего человечества как своего рода социально-идеологический флагман, как возможный пример и образец построения справедливого и счастливого мира в масштабе всего земного шара, и следует признать, что расчет на мировую революцию в 1920-е гг. еще опирался на некоторые реальные предпосылки. К тому же вдали от конкретных обстоятельств России прекрасная цель глобального обновления жизни воспринималась в отвлечении от реальных средств ее осуществления.

Особая острота вопроса о творческом самоопределении писателя пореволюционной поры заключалась в том, что изначально оно происходило в условиях такой силы идеологического диктата, когда аподиктичность предстала единственным допустимым отношением к революции, в результате чего эмоциональный фон изображения революционной нови в строго очерченных границах ее оправдания, утверждения и прославления воцарился в советской литературе на целые десятилетия. Показательно, что уже в послеоттепельное время, когда появился роман Б. П. Пастернака «Доктор Живаго», К. И. Чуковский в своем «Дневнике» за 1956 г. записывал: «Казакевич, прочтя, сказал: “Оказывается, Октябрьская революция – недоразумение и лучше бы ее не было”» [5, с. 131]. Дневниковая запись К. И. Чуковского предстает как факт, не оставляющий сомнения в том, что под гипнотическим воздействием мнения о непогрешимости революции как способа преобразования мира находилась большая часть советских писателей.

Однако литературный процесс Советской поры не был лишь следствием тотальной ангажированности официальной идеологией, беспрепятственно осуществляемым в русле революционистского абсолютизма; писателей, сделавших трудный выбор самостоятельного исследования наступившего времени в советской литературе оказалось немало. Всеволод Иванов справедливо значится в числе первых, кто наряду с Л. Леоновым, К. Фединым, а несколько позднее А. Платоновым, М. Шолоховым, М. Булгаковым и другими, оказавшись лицом к лицу с новой действительностью, отважился на проникновение в ее неизведанные глубины.

Творческий путь, широко открывшийся созданием цикла «Партизанских повестей» («Партизаны», «Цветные ветра», «Бронепоезд 14-69»), прочитанных к тому же в угоду господствующей идеологии, довольно скоро ознаменовался появлением повести «Возвращение Будды» (1923), которую сам автор отрефлектировал как «поворот» к своей главной книге «Тайное тайных».

Творческую историю повести путем обращения к дневниковым записям писателя воспроизводит уже в 1990-е гг. его жена и биограф Т. В. Иванова: «А. Воробскому повесть не понравилась, он ее напечатал в каком-то альманахе и не стал печатать в “Красной нови” – считал эту повесть слабой. Я ему поверил, но все же издал повесть отдельно. Повесть затем, позже, была переведена на польский, и, помню, К. Радек сказал мне как-то: “Вы, Всеволод, написали плохую контрреволюционную книжку. Я читал ее по-польски...” Повесть успеха не имела. А между тем она-то и знаменует поворот к “Тайному тайных”» [6, с. 6].

Действительно, в повести «Возвращение Будды» пунктирно, в латентной форме обозначились основные мотивные узлы «главной книги», отчетливо проступили контуры ее главной проблематики – осмысление революции как избранного Россией пути обновления жизни, явственно выявилась авторская позиция. Петербургскому профессору Викентию Викентьевичу Сафонову, командированному как специалисту по Востоку сопровождать позолоченную статую Будды для передачи ее законным владельцам в Монголии, из замкнутого пространства теплушки открывается широкая панорама пореволюционной жизни России, тотально ввергнутой в холод, голод, разруху, братоубийственную войну. И подобно тому, как по ходу поезда лишается своей позолоты Будда, и отрубленные мародерами «золотые пальцы его мчатся неизвестно куда» [6, с. 80], подобно этому спадает романтический флер с образа революции, и в сознании профессора Сафонова отпечатываются неопровержимые истины: созданный мир полон авантюризма и неправдоподобия; комиссар Анисимов, курирующий сопровождение Будды, – типичное воплощение «кожаных курток», «призван разрушать» [6, с. 11], безоглядно «настоячивое шествие вперед» [6, с. 51] оборачивается дорогой «в тьму». Революция онтологически деструктивна, однажды начавшись, грозит убийственной бесконечностью: «Генералы будут вешать, расстреливать, грабить коммунистов... Коммунисты будут восставать и расстреливать генералов, и колокола будут звонить все меньше и меньше» [6, с. 50].

Не иначе как к парадоксам литературной истории следует отнести факт, что, миновав цензурные препоны, повесть прошла незамеченной и читателями, и критикой. Другая судьба была предопределена книге «Тайное тайных», во многом впитавшей эмоционально-смысловые интенции «контрреволюционной книжки». Хотя вошедшие в «Тайное тайных» рассказы были уже известны по предыдущим публикациям, объединенные единым авторским замыслом и глубоко продуманной композицией в жанровом облике цельной книги они оказались в центре всей литературной жизни конца 1920-х гг. и вызвали такой оглушительный шквал обвинений в измене духу революции, последствия которых непоправимо отозвались на творческой судьбе писателя и продолжали сказываться до наступления нового века. Как автору знаковых для советской литературы «Партизанских повестей» ему оставили имя классика, но под неусыпным оком рапповской критики и официальной цензуры он был лишен свободы творческого голоса: «Всеволод, – с горечью вспоминает В. Б. Шкловский, – продолжал писать книги, пьесы. Их приходилось переделывать по многу раз, и они теряли свою форму» [1, с. 24].

После выхода книги «Тайное тайных» его без устали упрекали в том, что он «отходит от революции», что его творчество «становится все менее и менее звучным нашей эпохе», как писал Л. Л. Авербах в статье «Новобуржуазная литература и сдвиг в творчестве К. Федина и Вс. Иванова» (цит. по: [4, с. 398]). Обру-

шивая на писателя обвинения в сенсуализме, фрейдизме, бергсонизме, приверженности многообразным формам идеализма, критика отказывала его произведениям в способности воспроизводить социальную реальность, видеть жизнь в процессе происходящих в ней перемен. В действительности же писатель «не отходил от революции», а противостоял лишь ее аподиктическому восприятию, всецело отдаваясь аналитическому осмыслению живой картины революционной действительности, путем бесстрашного погружения в ее глубины, через внешние, видимые ее проявления пытаясь разглядеть тайные, невидимые, вечные законы человеческого бытия. И творческая мысль его «не отходила» в сторону, а была цельной и непрерывной, и в этом плане увидеть эмоционально-смысловые связи «контрреволюционной книжки» с книгой «Тайное тайных» представляется особенно важным. То, что в повести «Возвращение Будды» представало в свернуто-латентном виде, обозначалось контурными линиями тех социально-исторических, идеологических, экономических, духовных паттернов, которые восходили к феномену революции, были ее неотъемлемой сутью, в рассказах «главной книги» обретают форму широко развернутых картин социальной жизни, детально прописанных образов – человеческих типов и характеров, сюжетной выраженности событий. Общий вид таких идеологических концептов, как присвоение и распределение собственности, бедность и богатство, равенство и справедливость, жестокость и милосердие, приватное осмысление которых было властью жестко табуировано, уступает в «Тайное тайных» место плотной органике социально-бытовых сцен, психологической фактуре характеров.

К особому вниманию в этом контексте предрасполагает рассказ «Плодородие». На поэтико-смысловую значимость его указывают многие обстоятельства, не в последнюю очередь личное обращение автора к М. Горькому (20 декабря 1925 г.): «Мне бы хотелось, чтобы вы прочли, Алексей Максимович, в январской книжке – <1>926 г. – рассказ мой новый “Плодородие”. Там все мои последние думы» (цит. по: [3, с. 327]). Глубоко продуманным творческим актом является размещение рассказа в центре книги. Как значима роль «Жизни Смокотинина» в качестве открывающего книгу «Тайное тайных» рассказа, так исполнено значения и композиционное место «Плодородия». Из девяти произведений, составляющих книгу «Тайное тайных», этот рассказ является пятым, располагаясь по середине их общего ряда, исполняя контрапунктные функции художественного воплощения «последних дум» автора.

Если в «Жизни Смокотинина» проблематизирована судьба отдельной личности, «испорченной» долгими годами «непонятных» войн и революций, «разучившейся» жить мирной жизнью, приученной к тому, чтобы «разрушать», а знаменитыми златоустовскими топорами рубить не избы, а человеческие головы, то в «Плодородии» развернута картина социально-нравственных отношений современной деревни. В центре изображения – затерянное в горах Алтая крепкое кержацкое село: писатель воспроизводит деревенский мир, еще не затронутый ходом революционных преобразований, еще сохраняющий добрые традиции патриархального уклада – исконной привязанности к земле, уважения к чужой собственности, трудолюбия, взаимопомощи... Еще не ушла отсюда атмосфера плодородия, слитности с природно-естественными началами жизни.

Но уже появились тревожные симптомы грядущих перемен, уже витает страх перед неизбежным будущим. Связан он с пугающим словом «партия», с непонятными переменами в поведении некоторых односельчан, например, Мартына. К таким, как он, в трудолюбивом кержацком селе привычно сложилось пренебрежительное отношение, и не потому, что беден, а потому, что беден из-за лени и нерадивости к хозяйству. Живописание личности бедняка Мартына сопровождается в рассказе таким обилием колоритных социально-психологических

красок и выразительных подробностей, что авторское стремление убедить читателя в лености и бесхозяйственности героя как главной причине его бедности может показаться даже избыточным. В богатом раскольничьем селе, где у домов «ворота высокие, как у крепостей, с железом крытыми кровлями», а «на бревенчатых заплотах сидят кошки, сытые, толстые» [3, с. 42], у Мартына – «покосившиеся ворота» [3, с. 11]. Так же контрастно выглядят и предметы хозяйственного обихода: на берегу озера, «на необычайно зеленой траве вверх днищами были раскиданы лодки» сельчан. «Один лишь бот, принадлежащий Мартыну, валялся ближе всех к воде, боком, днище было треснутое, пакля вылезла и – обиднее всего – кто-то нагрешил под лодку» [3, с. 35]. «Ко сну он был падох» [3, с. 11], «...любил уходить в горы. Там легко думалось о кладах, редко встречались сельчане, при первом же слове упрекавшие его в лености» [3, с. 36]. Хозяйство Мартына держится лишь на беспримерном усердии жены и надеждах на подрастающего сынишку – ловкого и сноровистого Алешку: «Спросили, много ли Мартын наберег на зиму сена; за него ответила баба» [3, с. 47]. Сельчане ему «и помощь устраивали, и хлеба давали, и еще дадим, коли надо...» [3, с. 48].

Бедный по причине лености, Мартын, отнюдь, не глуп и не лишен сообразительности. Он чутко улавливает дух и направление наступивших в стране перемен, склоняющихся в сторону выражения интереса бедных – чаще всего путем практической реализации нехитрой формулы «отнять и поделить». Искони привыкшим надеяться лишь на себя и свой труд, верить лишь «стогам, скирдкам да Богу» [3, с. 51] кержакам он угрожает созданием на селе «партии», способной взять их жизнь под свой жесткий контроль. Такого же склонного к тунеядству, как сам, Турукая, «мужика пустого и никчемного» [3, с. 41], подговаривает: «...давай по селу-то партию устроим, зажмем им гасники-то» [3, с. 47].

Искра беглого разговора разгорается неостановимо опасным пламенем. «Враль и брехняк» Турукай вечером обегал деревню с сообщением о том, что пакет о сельских делах отправлен «главному по партии», а что там написано, «добавил он угрожающе, потом разберутся» [3, с. 47]. В страхе перед неведомым кержацкие старики, смиряя гордость и достоинство уважаемых на селе людей, отправляются к Мартыну на переговоры: «Идти им к Мартыну было до мучения тяжко. Они долго еще говорили о погоде и об урожае, наконец оправили сзади старомодные кафтаны и пошли...»

– Мартын Андреич, ты бы эту штуку, что Турукай болтает, оставил...» [3, с. 47–48]. И на словах убеждали, и заверением новой помощи – и хлебом, и скотиной пытались прельстить, но, ощутив защищенность временем, Мартын уже успел войти в роль человека значительного, ненадолго вкусить соблазн власти над людьми, уже не в силах справиться с соблазном покуражиться над ними и в упоении этой случайной властью, почти теряя чувство реальности, кричит: «Прошу встать!!! Имею я желание ехать с вами, старики, в горы» [3, с. 48].

Автор тщательно, с огромной силой достоверности воссоздает тот внутренний механизм обострения конфликта, когда провокационное поведение Мартына и стихийный страх староверов перед будущим, сомкнувшись воедино, приводят к трагическому финалу – гибели Мартына от мужицкого самосуда. «Когда Мартын стих и перестал даже подергиваться, лысый старик вытер пот, оправили рубашу, перекрестился. – Миром согрешили, миром и отвечать» [3, с. 58].

По сути дела вековечный конфликт бедных-богатых получает у Вс. Иванова необычное ни для русской, ни для мировой литературы разрешение. Страдательной стороной в нем оказываются скорее богатые, чем бедные. Не доведенные классовым неравенством и угнетением до отчаяния бедняки убивают богачей, а вершат мирской суд богатые, доведенные до праведного возмущения поведением бедняка, и хотя самосуд в любом случае лишен оправдания, есть в действиях

кержаков какой-то внутренний резон, мешающий признать невиновность Мартына.

Любовная интрига в рассказе тоже несет отсвет революционного времени. Испытывая душевное раздражение от вечных попреков в лености со стороны истощенной непосильным трудом Пелагеи («ткнула ему вслед тощим пальцем...»), Мартын почувствовал прилив внутреннего покоя от встречи с Еленой, женой начетчика Скороходова: «Она была высокая, полная; льняные косы выбивались из-под длинного платка на синий старинный сарафан. Мартыну понравилось какое-то раздолье, несущееся от нее. Пухлые белые руки ее потрогали маленький подбородок, когда над ней низко пролетела сонная ворона» [3, с. 36]. Но эмоционально-психологическая глухота и косноязычие Мартына воспрепятствовали гармоничному развитию чувств к красивой женщине, которые, не встретив ответа, легко переросли в озлобление и обиду и, по обычаю тех лет, оказались переведенными в регистр отношений богатых и бедных: «Кабы да мне грамоту да обучение, я бы вас, толстопузых чертей, всех превзошел» [3, с. 44]. В поведении героя улавливаются даже ноты оправдания своего права владеть женской красотой на основе победного принципа революции «отнять и поделить»: «<...> конец вам подходит, а... Буде с бабами валяться, буде... дай другим, а?» [3, с. 49]. Нельзя не видеть, как свое раздражение безответностью интимных чувств к Елене Мартын компенсирует неприязнью, даже искусственным взвинчиванием злобы к ее обеспеченному бытию – довольному выражению лица, добротной одежде, отмечает даже, что «башмак у нее с щеголеватым высоким каблуком» [3, с. 56]. В этом контексте совершенное им в горах насилие над Еленой предстает как обытовленная норма разрешения социального конфликта в эпоху революции и как та грань, за которой возмущение сельчан поведением Мартына переходит в самосуд.

В понимании конфликта, разразившегося в селе Ильинском, писатель и современная ему критика разошлись кардинально. Воспроизводя общий фон сложившихся на селе отношений, автор пишет: «Сельчане были староверы – кержаки поалтайскому – любили с благочестием помогать друг другу, любили, чтобы упоминали часто о такой помощи. А Мартын все забывал и благочестием его наполнить так же трудно, как бочку плевками» [3, с. 36]. Однако до критиков не дошли сложность и своеобразие воспроизведенной в «Плодородии» конфликтной ситуации: в Мартыне Г. Е. Горбачев увидел только несчастную и невинную жертву «эгоистической, крепкой, собственнической, дикой и тупой кержацкой деревни», не заметив в позиции автора стремления к глубинному анализу ее социальных противоречий, зато обвинив его в «странном иррационализме» и «самодовлеющем психологизме» (цит. по: [4, с. 417, 419]).

Действительно, психологический рисунок внутренних переживаний деревенского мужика, склонного к душевным метаниям, остроте неудовлетворенных амбиций, перепадам настроения, мучительным рефлексиям, доводящим до физической боли («В вдруг у него громко – будто в реве – заныло сердце. <...> И опять заныло сердце» [3, с. 36], «<...> но в боку вновь словно схлестнулась заноза» [3, с. 37], «А тоска оседала на душе все ниже и ниже, как эти льды» [3, с. 41], «<...> и только почему-то жалко было, что он умылся» [3, с. 57], «И Мартыну почудилось, что он закричал» [3, с. 56] и т. д.), кому-то мог показаться чрезмерно сложным, не отвечающим социальному статусу простого сельчанина, но не заслуживал видения современной деревни именно в обличье подступающих к ней революционных перемен.

Когда все перевернулось и еще не начало укладываться, «переключилось» и понятие собственности, представления о богатстве и бедности поменялись местами («до основанья»). Революция дала бедности невиданные ранее предпочтения, формула «кто был ничем, тот станет всем» обрела буквальный смысл: бедность

открывала невиданные социальные перспективы – вступления в партию, получения высоких должностей, обретения власти над людьми. Именно за это прежде всего ухватился «зряшный, пустой» Турукай, услышав вопрос Мартына: «А ты, Турукай, в партию не хошь?» [3, с. 46], в надежде, что сам Ленин скажет, «а пошто Турукаю не быть у меня главнокомандующим, если он у меня в партии. Надевай на Турукаю ордена и давай ему коня арапской породы» [3, с. 47]. Проникнуться духом времени вынуждены и умудренные жизненным опытом кержацкие старики. Обращаясь к городу за помощью в проведении взрывных работ на леднике, угрожающем селу затоплением, они снаряжают делегацию, состоящую исключительно из бедняков, которых в Ильинском оказалось немного: «Выбрали четырех, которые побородатей да похудее... Пиджаки надели погрязней, долго разучивали, как вначале надо хвалить советскую власть...» [3, с. 51]. И хотя в рассказе «Плодородие» завязан целый узел неразрешимых конфликтов, порожденных ходом революции, в данном случае важно то, что многие из них проросли из зерна одной, казалось бы, случайной и проходной сцены повести «Возвращение Будды», более того, даже одной фразы, обращенной к осмыслению новых связей, которые возникли в послереволюционный период между концептами бедности и богатства. Через Мойку к арке Генерального штаба профессор Сафонов проделывает путь домой: «Петроград совсем похож на деревню: у окон сугробы, проруби на реке, в небе редкие дымы из труб. Женщина в солдатской шапке несет мимо профессора конскую голову... профессор останавливается и спрашивает больше по привычке: “Продаете?” И женщина тоже, должно быть, по привычке, стыдливо глядя себе в ладонь, отвечает: “Нет”. Да, люди стыдятся быть богатыми, им стыдно иметь конскую голову» [6, с. 32].

Ключевая фраза здесь: «люди стыдятся быть богатыми», но не требовалось особой читательской, тем более цензурной прозорливости, чтобы в идеологической атмосфере середины 1920-х гг. открылся ее внутренний смысл, завуалированный бытовленной формой: люди боятся быть богатыми! В ложный «стыд» богатства, спровоцированный идеологией «всеобщего равенства», ввергнутой оказывается вся страна, четыре пятых которой составляет крестьянская масса. Преодолевая долгий «железный путь» от Петрограда до монгольских границ, профессор Сафонов убеждается: «...пальто сейчас все закапывают: Россия вся ходит в шинелях» [6, с. 53]. И поскольку социальные преобразования власть осуществляет главным образом за счет деревни, боятся обнаружить свою зажиточность и алтайские мужики. Набегающий с гор поток торопит их с безотлагательным обращением в город, но в ситуации приближающейся коллективизации, обернувшейся массовым раскулачиванием и жестким изъятием «излишков», нарастают и недоверие, и обида, и страх перед ним: «Что в город! <...> Богатеи, скажут, кулаки – тоните, ни дна вам, ни покрышки. В городе народ обнищал, на достатки зарится» [3, с. 50].

Художественная деталь конской головы как знакового обозначения богатства, которому следует теперь не только радоваться, но и стыдиться или даже бояться, приобретает в литературе 1920-х гг. мотивный характер. Не задаваясь вопросом художественного приоритета, необходимо отметить, что неведомым путем «странного сближения» мотив конской головы обнаруживает себя в качестве зачина повести Л. Леонова «Конец мелкого человека» (1922). Прохожего с лошадиной головой под мышкой профессор палеонтологии Федор Андреич Лихарев встретил, возвращаясь поздно вечером домой после бесплодных поисков пищи. И такую невиданную прыть проявил, рванувшись этому человеку навстречу с намерением предложить за упомянутую голову «миллиона полтора-два», что прохожий в страхе перед взъерошенной фигурой бросил конскую голову в снег и убежал, оставив профессора с неожиданным трофеем.

Возможность декодировать семантически нагруженные части текста, устанавливая тем самым непрерывность творческой мысли писателя, ее цельность и когезивность, возникает посредством восстановления связи не только с предшествующими, но и с последующими произведениями. В случае с рассказом «Плодородие» важно декодировать не только семантические послы повести «Возвращение Будды», связанные с концептом 'бедности – богатства', но обратиться и к более позднему творчеству Вс. Иванова. Главный герой романа «Кремль» (1930) Вавилов серьезно задумывается о продуктивности господствующей идеологии, дискредитирующей права большинства населения страны и возводящей в статус абсолютной социальной истины интерес одного класса. Однажды он «представил себе поле, огромное человечество; да – трудно для человечества всего дать оптимизм, с этим не справилось христианство, а коммунизм хочет дать это только для одного класса» [7, с. 224] (курсив мой. – Л. Я.).

Художественная уникальность рассказа «Плодородие», его эмоционально-поэтическое и смысловое своеобразие заключаются в потаенной силе его интертекстуальности, уходящей корнями и в архетипы народного сознания, и в литературные глубины, прежде всего русской литературы первой половины XIX в. Именно тогда концепт 'бедности как порока социальной жизни' буквально взорвался появлением таких знаковых произведений, как «Станционный смотритель» Пушкина, «Шинель» Гоголя, «Бедные люди» Достоевского, где мотивы стыда и бедности оказались зарифмованы в той степени неразрывности, в какой только и стало возможным цельное видение образа маленького человека – сквозной фигуры русской литературы XIX в., представленной в разнообразии модификаций конфликта «богатых и бедных», «толстых и тонких». Именно тогда онтологическая природа связи стыда и бедности проступила в литературе текстуально (см.: [8]), в повести «Бедные люди» представ ее лейтмотивом: «У бедного человека, – объясняет Макар Девушкин Вареньке, – на этот счет тот же самый стыд, как у вас, примером сказать, девический» [9, с. 11]. Сегодня трудно ответить на вопрос, является ли то текстуальное сцепление, которое возникло в рассказе Вс. Иванова с повестями XIX в., сознательным и глубоко продуманным творческим ходом или восходит к вечной тайне нечаянных схождений, но в любом случае оно увеличивает потенциал «последних мыслей» автора, придавая им особую остроту и напряженность.

С емкостью авторских целей непрерывно связан смысловой потенциал заглавия рассказа «Плодородие». Мотив плодородия такой же сквозной в центральном рассказе книги «Тайное тайных», как и мотив щепы в открывающем ее рассказе «Жизнь Смокотинина», однако его идейно-эстетическая функциональность лишена той вербальной завершенности и определенности, которая характерна для лейтмотива первого рассказа, предоставляя читателю возможность более широкого и свободного выбора смысловых предпочтений и прочтений. Земное плодородие как общая атмосфера, окружающая село Ильинское, где разворачивается обусловленный наступившим временем социальный конфликт, – это и символ неподвластности законов природного мира социальным страстям, и знак авторского отношения к деревне как извечной носительнице плодородных начал национальной жизни России, и, может быть, носитель и выразитель еще многих других смыслов, раскрыться которым время еще не настало.

Подтверждением того, что Вс. Иванов сосредоточил в рассказе «Плодородие» все свои главные думы о наступившем времени, служит богатая вариативность мотива богатства – бедности, что находит выражение в неотступном внимании писателя к глубине таких проблем, как раскрестьянивание деревни, утрата коммуникативной связи деревни с городом и т. д., проблем, которые определили границы того сюжетно-тематического и образного поля национальной литературы,

разработка которого не завершена до сих пор и в ожидании итоговых плодов которой пребывает читатель теперь уже XXI века – в преддверии столетия русской революции.

Список литературы

1. Всеволод Иванов – писатель и человек: Воспоминания современников. М.: Сов. писатель, 1975.
2. Неизвестный Всеволод Иванов: Материалы биографии и творчества. М.: ИМЛИ РАН, 2010.
3. *Иванов Вс.* Тайное тайных / Сост., статьи, примеч. Е. А. Папковой. М.: Наука, 2012 (Серия «Литературные памятники»).
4. *Папкова Е. А.* Книга Всеволода Иванова «Тайное тайных». М.: ИМЛИ РАН, 2012.
5. *Чуковский К. И.* Из дневника (о Б. Л. Пастернаке) // Вопросы литературы. 1990. № 2. С. 123–153.
6. *Иванов Вс.* Возвращение Будды: Повесть; Чудесные похождения портного Фокина: Повесть; У: Роман / Сост. и вступ. ст. Т. Ивановой. М.: Правда, 1991.
7. *Иванов Вс.* Кремль. У: Романы. М.: Сов. писатель, 1990.
8. *Зырянов О. В.* Кто вышел из гоголевской «Шинели»? // Изв. Урал. гос. ун-та. Гуманитарные науки. 2002. № 24, вып. 5. С. 123–143.
9. *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. М.: Наука, 1982. Т. 1.

L. P. Yakimova

Novosibirsk, Russian Federation

THE CONCEPT OF ‘POVERTY – WEALTH’ AND THE MOTIF OF A HORSE HEAD IN THE VSEVOLOD IVANOV’S STORY «FERTILITY»

The story «Fertility» by Vsevolod Ivanov is analyzed as the compositional and poetico-semantic center of the book «The secrecy of the secrecies» (1927) and as a work that has expressed most completely the author’s attitude to the revolution and his «last meditations» about the changes that have happened in the country. The story is presented in an inexorable connection with the previous works, first of all with the short novel «Buddha’s return» (1923) making it possible to decode the senses hidden in it, mainly in the aspect of the artistic incarnation of the concepts of «poverty-wealth», «town-village» relations, and present the writer’s creative behavior as the expression of an integral vision of the complex reality of the 1920s and the profound textual coherence of his poetic world.

Keywords: Vsevolod Ivanov, «Fertility», motif of ‘poverty-wealth’, sense decoding, textual coherence.

Yakimova Lyudmila P. – Doctor of Philology, Chief Researcher of the Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (8 Nikolayev Str., Novosibirsk, 630090, Russian Federation, motive@philology.nsc.ru)

Д. А. Матвеева

Новосибирск, Россия

**ФУНКЦИЯ ЦИТАТ
ИЗ «КОМЕДИАЛЬНОГО АКТА О КАЛЕАНДРЕ
И НЕОНИЛДЕ» В ПОВЕСТИ Ю. Н. ТЫНЯНОВА
«ВОСКОВАЯ ПЕРСОНА»**

При подготовке третьего издания повести «Восковая персона» Ю. Н. Тынянов делит повесть на шесть глав, каждая из которых сопровождается одним или несколькими эпитафиями. Некоторые эпитафии представляют собой цитаты из школьной драмы «Акт о Калеандре и Неонилде». Пьеса цитируется и в самом тексте повести, что заставляет задуматься о ее значимости при анализе поэтики «Восковой персоны». Статья посвящена выявлению функций эпитафий, взятых Тыняновым из драмы XVIII в. Также в статье сделана попытка ответить на вопрос, почему автор повести так настойчиво обращается именно к драматическому тексту. В выводах делается предположение о значимости для Тынянова черт барочной поэтики, а также мотивов театральности. С помощью узнаваемых цитат из других текстов автор подчеркивает литературность, а значит, условность текста.

Ключевые слова: проза Ю. Н. Тынянова, драма XVIII века, эпитафия, пародия, цитация, барокко и модернизм.

Каждая глава повести Тынянова «Восковая персона» открывается одним или несколькими эпитафиями.

1. Доктор вернейший, потщись мя лечити,
Болезненну рану от мя отлучити.

Акт о Калеандре

2. Не лучше ли жить, чем умереть?

Выменей, король самоедский

Матвеева Диана Андреевна – аспирант кафедры русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики обучения литературе Новосибирского государственного педагогического университета (ул. Виллюйская, 28, Новосибирск, 630126, Россия, dianagolikova@yandex.ru).

Сюжет, мотив, жанр

3. Сидела ли у трудной постелюшки,
Была ли у душевного раставаньица?
Песнь

4. И не токмо в кавалерии воюет,
Но и в инфантерии храбро марширует.
Пастушок Михаил Валдайский

Сердце моё пылает, не могу терпети,
Хочу с тобой ныне амур возымети.
Комедиальный акт

У нее кроме Нестера, есть шестеро.
Поговорка

5. Ей худо будет; спокаеься после,
Неутешно плакати будешь опосле.
Акт

Хоть пойду в сады или в винограды,
Не имею в сердце ни малой отрады.
Егор Столетов

6. Я хочу елей во огонь возлияти
И охотное остроумие твое еще более возбуждати.
Пастор Глюк

При первом издании в журнале «Звезда» повесть не имела деления на шесть глав, а эпиграф был только перед 28 главой, в которой описано, как восковое подобие Петра помещают в кунсткамеру [1]. Однако в журнальном издании нет указания на источник, из которого взят эпиграф. В сборнике рассказов 1935 г. и во всех последующих изданиях этот эпиграф помещается перед 5-й главой, события которой происходят после похорон Петра [2]. В этом издании маленькие главки повести были сгруппированы в шесть больших глав, каждая из которых снабжена эпиграфом; все последующие публикации текста имеют такое же оформление.

Как мы видим, в поздних изданиях указаны источники цитат. Под двустижием перед 5-й главой есть подпись, что это слова из «Акта». Похожие указания на источник имеют эпиграфы к 1-й и 4-й главам: «Акт о Калеандре» и «Комедиальный акт». Несмотря на различные подписи, все это цитаты из одного текста – «Комедиального акта о Калеандре и Неонилде» [3].

Аркадий Блюмбаум замечает, что «“Комедиальный акт” вырывается из пределов отведенного ему автором эпиграфического пространства и цитируется Тыняновым также и в самом тексте повести» [4, с. 157–158]. Действия полицейских на рынке, «Татарском Таборе», повествователь комментирует цитатой из пьесы: «Но сами они были нескоры, штаны васильковые, васильковые картузы, они тех воров догнать не торопились, чтобы скоро идти на помощь на секурс, у них не было такого духу. Как Арголим говорит в комедиальном акте: “Не мешкаю, шестую, предъявлю, конечно”, а сам стоит на месте» [5, с. 457] ¹.

¹ Далее ссылки на это издание даются с указанием страниц в круглых скобках.

Цитирование одного и того же текста на разных композиционных уровнях составляет задуматься, почему Тынянов выбирает для цитирования драму о Калеандре и Неонилде и почему автор повести так навязчиво обращается именно к драматическому тексту.

Некоторые исследователи отмечают, что произведение о Калеандре и Неонилде – пьеса Петровской эпохи [4, с. 157], однако нужно заметить, что Акт был скомпонован и поставлен уже после смерти Петра I, в 1931 г.; полное название драмы «Акт комедиальный о Калеандре, цесаревиче греческом, и о мужественной Неонилде, цесаревне трапезонской, скомпонованный в Москве в 1731 году в 16 день». В основе пьесы лежит повесть петровской эпохи (переработка немецкого романа) «Истории о Калеандре, цесаревиче греческом, и Неонилде, цесаревне Трапезонской». Наверняка, Тынянов был знаком с текстом комедии по изданию «Памятников русской драмы эпохи Петра Великого» 1903 г., в котором указывается на время составления пьесы [6].

В этом же сборнике помещена «Шутовская комедия», главный герой которой – шут, служащий толмачом у доктора. Открывающая комедию сцена посредничества шута-переводчика между доктором и пациентом напоминает третью главу повести, в которой коммуникация налаживается с помощью еще большего количества инстанций:

«...а Растрелли стоял и говорил.

Что он говорил по-итальянски и французски, господин подмастерье Лежандр говорил по-немецки, а министр Волков понимал и уж тогда докладывал герцогу Ижорскому по-русски» (с. 377).

Искажения высказываний в результате плохого знания языков переводчиками и неудачно подобранные синонимы нарушают ожидание персонажей. Непонимание «малознающим», но любящим вещи Меншиковым мыслей художника Растрелли создают комический эффект. Есть основания полагать, что эта сцена ВП имеет связь с «Шутовской комедией». В этой же комедии нашла отражение тема монструозности, ставшая важным мотивом в повести Тынянова.

Вернемся к «Акту о Калеандре». На наш взгляд, Тынянов выбирает «Акт» как источник цитат потому, что этот текст был скомпонован во время междуцарствия. Как отмечает Лихтман, «все произведение отмечено высоким профессионализмом. Широкое использование традиционных мотивов, постоянных формул и общих мест, образовавших литературный фонд того времени, придает ему характер энциклопедичности» [7, с. 777]. В этом образчике одновременно и школьной, и авантюрной барочной драмы находят отражение реалии эпохи, в которую произведение создавалось. Например, спор о наследнике престола [7, с. 783], что является важной темой и в «Восковой персоне»: на протяжении всей повести Тыняновым показана борьба Меншикова и Ягужинского за власть.

Чтобы понять смысл обращения к той или иной цитате, сопоставим содержание глав с контекстом, из которого взяты драматические фрагменты.

Первая глава начинается с подглавки, в которой сообщается о скорой смерти Петра. Приближение смерти осознает и сам государь – глава представляет переданные повествователем в виде несобственно-прямой речи мысли императора. И здесь также обнаруживается переключка с Актом: подобно тому, как встречающий Смерть царь Целюдор говорит: «Ах, нечаянно горко умираю, Грецию любезну ныне оставляю» [3, с. 181], Петр сетует о том, что ему приходится оставлять государство: «На кого оставлять ту великую науку, все то устройство, государство и, наконец, немалое искусство художества?» (с. 374). Показательны и первые строчки повести. Болезнь царя будто бы ничего не предвещала: «Еще в четверг было пито. И как пито было! А теперь он кричал день и ночь, и осип, теперь он умирал» (с. 373). Подобные неожиданные вмешательства темных сил

Сюжет, мотив, жанр

в благополучную жизнь героев – черта барочной драмы, в представлении которой с гармоничным миром всегда соседствуют стихии и несчастья.

Обратимся к эпиграфам к первой главе.

1. Доктор вернейший, потщись мя лечити, Болезненну рану от мя отлучити. Акт о Калеандре	К а л е а н д р Дурилло вернейши, подщис мя лечити, сию мою рану от мя отлучити. (<i>Просит Дуриллу, чтоб ево лечил.</i>) Д у р и л л о Болезненну рану твою уздравляю (<i>рану излечает</i>), в любви с Неонилдой жити вам желаю. (<i>Калеандр с Неонилдой и со всеми отходят.</i>) К у п и д о Аз вам в радости парол заключаю (<i>пароль заклучают</i>), любов между вами по смерти не скончаю [3, с. 334]
--	--

В комедии Калеандр просит Дурилло об исцелении, чтобы воссоединиться с возлюбленной. В первой главе повести также появляется женский персонаж – Екатерина, про измену которой вспоминает Петр: «Екатерина наклонилась над ним тем, чем брала его за душу, за мясо, – грудями.

<...>

Которые целовал еще два месяца назад господин камергер Монс, Вилим Иванович.

<...>

Монсову голову настояли в спирту, и она в склянке теперь стояла в куншткаморе, для науки.

<...>

О Катя, Катя, матка! Грубейшая!» (с. 373–374).

Если Неонилда верна Калеандру (Скупидону) и желает воссоединения с ним, то Петр уличает свою жену не только в измене, но и в желании его отравить: «И открылась цедула от Вилима Ивановича к хозяйке, с составом питья, такого питьца, не про кого другого, про самого хозяина» (с. 373).

Эпиграф из Акта к четвертой части явно спроецирован на Катерину, которая устраивает свидания с молодыми придворными. Это обозначено и в третьем эпиграфе-поговорке «У нее кроме Нестера, есть шестеро». Параллель с Актом о Калеандре только подтверждает эту догадку и придает ситуации ироничность.

4. Сердце моё пылает, не могу тер- пети, Хочу с тобой ныне амур возымети. Комедиальный акт	К р и з а н т а (<i>Глаголет Кризанта Неонилде, чая что Калеандр.</i>) Ужели склонился к моей быти воли, любов же творити со мною изволи? Усилие надо мною, ковалере славны, мой будеш и приятел, надо мною главны. Тол- ко прошу любовь сотворити, пожалуй, послушай, не извол томити! Сердце мое палает, не могу терпети. (<i>Объявляет ей о любви своей, думая что Калеандр</i>): Хочу с тобой ныне амур
---	---

возьмети. Хоть и досадила тебе, моя радость, в темницу всадила я твою зде младост, однако ж подщуся аз то сотворити, из сея темницы тебя свободити. Отсель не отиду, буду пред тобою (*просит Амуру*), дондеже не исполню любовь днес с тобою [3, с. 262]

В Акте словами, взятыми Тыняновым в качестве эпиграфа, Кризанта, восплаившая любовью к Калеандру, обращается к переодетой в доспехи Калеандра Неонилде, принимая ее за мужчину. Так, Екатерина вслед за Кризантой выглядит комично. Снижающий эффект создает и третий эпиграф-поговорка. Две близкие интенции, заключенные в эпиграфах, могут показаться избыточными. Но слова комедиального акта написаны от первого лица, а поговорка представляет взгляд со стороны, причем слова поговорки имеют категоричный, констатирующий характер.

Обратим внимание на первый эпиграф к четвертой главе. Это строки из панегирика Петру I Пастушка Михаила Валдайского. Третья глава заканчивается словами о смерти Петра, но способности, которые восхваляет пастушок Михаил Валдайский – кавалерийские и пехотинские качества – могут относиться к создаваемому подобию Петра, к его вновь создаваемым частям тела: «Без всякого сомнения, съёр Лежандр, он был способный человек. Но посмотрите, какие ноги! Такие ноги должны ходить, ходить и бегать. Стоять они не могут: они упадут, ибо опоры в них нет никакой. Не ищите в них мускулов развитых, мускулов толстых и гладких, как у величавых людей. Это одни сухожилия. Это две лошадиные ноги» (с. 430). Однако эти стихи могут относиться и к Сапеге или Левенвольду, которыми интересуется Екатерина.

В Акте заимствованная Тыняновым фраза для эпиграфа к пятой главе принадлежит аллегорической фигуре – Совести, которая обращается к царю, распоряжающемуся чужими судьбами: Целюдор обещает выдать Диалду за одного из сыновей, не зная, что тому суждено погибнуть; в результате жениться на Диалде должен другой брат, Палиартес, который уже дал обещание Тигрине. Опрометчивый поступок царя приводит к долгой вражде двух государств. Похожее предостережение – «плакати подщисся после неутешно» – Чистота произносит Калеандру, когда он изменяет любимой Неонилде. Эпиграф к пятой главе звучит как наставление борющимся за власть Меншикову и Ягужинскому. Встреча с восковым подобием Петра заставляет испугаться и того и другого.

5. Ей худо будет; спокаеься после,
Неутешно плакати будеш опосле.

Акт

С о в е с т ь
(*Совистъ в колокольчик стучит, говорит Целюдору.*) Ей, худо будет, спокаеься после. Неутешно плакати будеш испосле. [3, с. 174]

Ч и с т о т а
(*Глаголет Чистота Калеандру.*) Постой, окаянны, не ходи днесь спешно, плакати подщисся после неутешно. Покинул свет, идеш во тму ныне, беду получиш немалу во скорой године. Эй,

слезно восплачеш и горко взрыдаеш, от своей Неонилды пути не спознаеш. (*Калеандр, ее от ся отталкивая, глаголет ей.*) [3, с. 271]

Именно этот эпиграф был использован в первом издании повести. Выделение главы, начинающейся со слов «Его свезли в куншткамору ночью...», сообщает значимость помещаемой в кунсткамеру фигуре Петра. Восковой идол, являющий собой власть, если и не вершит правосудие, то страшает разнузданных вельмож.

Таким образом, установление смысловых отношений между произведением Тынянова, эпиграфом и текстом драмы о Калеандре позволяет говорить, что эпиграфы, во-первых, придают многозначность описываемому в повести, во-вторых, из-за несоответствия ситуаций или интонаций слов из драматического действия тому, что показано в повести, эпиграфы создают пародийную переключку, как бы обнажая зазор между тем, что происходит на сцене придворной жизни и в действительности.

Благодаря тому что автор сам маркирует источник во фрагменте пятой главы, мы обращаем внимание на литературность этого фрагмента. Тынянов нередко использует в своих художественных произведениях аллюзии на тексты, которые служили в качестве иллюстраций тех или иных положений его научных работ. Например, в повести используется цитата из оды Державина «Водопад» «Екатерина възрыдала» [5, с. 416, 417, 427], а в «Проблеме стихотворного языка» она служит иллюстрацией того, как имена создают признаки колеблющихся значений [8, с. 123]. Слова из Акта не были нами замечены в научных работах Тынянова, но комментарий повествователя в этом фрагменте напоминает наблюдение литературоведа, который подмечает условность искусства: все действия драмы перенесены в сферу языка, герои не действуют, а только говорят. Создание подобного эффекта движения без перемещения героя интересовало Тынянова в кино: достаточно привести в движение кадр, а не заставлять актеров танцевать [9, с. 329].

Кроме того, что драма соотносится по времени создания с временем действия повести; мы предполагаем, что Акт мог вызвать интерес Тынянова из-за своего отношения к литературе барокко. Мы усматриваем в произведениях Тынянова черты, близкие поэтике этого направления. Барочность «Восковой персоны» уже отмечалась М. Ямпольским в связи с орнаментальностью стиля и изображением итальянского художника Растрелли: «Сам язык этой повести -- тяжеловесный, стилизованный, отмечен деформациями принятой языковой нормы. Языковая текстура как будто отражает давление некой силы, запечатленное на письме. Барочность повести отчасти мотивируется самим ее материалом – эпохой барокко, особым положением, которое занимает среди персонажей скульптор Растрелли. Именно вокруг Растрелли сфокусированы наиболее изощренные орнаментальные ходы повествования. Итальянский мастер как будто моделирует мир вокруг себя по законам свойственного ему стиля» [10, с. 207].

Идею о том, что барокко близко некоторым течениям в культуре новейшего времени, высказывал вслед за Вельфлиным И. П. Смирнов [11, с. 335]. Смирнов, исследующий в связи с этим творчество футуристов, обращает внимание на то, что и сами футуристы, и вращавшиеся в их кругу критики отмечали схождения футуристического творчества с барокко. Особенно значимо для нас высказывание на эту тему соратника Тынянова по формальной школе В. Шкловского, которое приводит автор статьи: «Владимир Маяковский не случайно так трудно строил сюжет своих поэм. Люди нашего времени, люди интенсивной де-

тали – люди барокко... Барокко, жизнь интенсивной детали, не порок, а свойство нашего времени» [11, с. 336, примеч. 3].

При сопоставлении искусства барокко и литературы начала XX в. Смирнов отталкивается от общего для них «системообразующего парадокса» – «смешения вещей и знаков» [11, с. 337]. Эпоха барокко характеризуется «панзнаковым подходом к действительности; объекты социофизической среды были приравнены к единицам плана выражения» [11, с. 337], футуризм же, наоборот, «вменил знаку качество вещи, материализовал его семантику, отождествил идеологическую реальность с социофизической, но при этом для футуристов, как и для поэтов барокко, искомой величиной служила именно означающая сторона (овеществленного) знака» [11, с. 337]. Литературовед делает особый акцент именно на формальной, а не содержательной общности двух художественных систем, которые сходно отражали разные исторические реалии.

Проследим возможные сходства модернистской повести и барочной драмы.

В Акте, как и во многих барочных произведениях, «механизм,двигающий действие драмы, основан главным образом на недоразумениях, связанных с изменением или сокрытием имен» [7, с. 777]. Кроме того, чтобы быть неузнанными, персонажи меняют не только свои имена, но и обмениваются доспехами или одеждой, что ведет к различным недоразумениям, новым поворотам в сюжете. В последней главе «Восковой персоны» живая натуралия и смотритель кунсткамеры Яков во время первоапрельского переполоха получает свободу. Освобождение Якова сопровождается переодеванием: он прячет свой изъян – шестипалые руки – в иршанные рукавицы. Хронотоп карнавала и сопровождающие его переодевания – характерная черта барочных текстов. С поэтикой барочных текстов «Восковую персону» сближает и характер некоторых ее героев, «оторванных» от своих мест, подчиненных непредсказуемым жизненным поворотам. Жизнь Якова, подобно жизни героев других тыняновских произведений – Синюхаева или малолетнего Витушишников, оказывается подчиненной власти указов и случайных происшествий: брат привел Якова в кунсткамеру из-за вышедшего указа об уродах, который цитируется в тексте; несмотря на здравый ум и приготовленную Яковым челобитную об освобождении, герой уходит из кунсткамеры из-за устроенной Екатериной первоапрельской шутки.

Мотив неузнавания имеет важное значение в повести. При встрече с восковой статуей Петра Ягужинский и Меншиков принимают ее за настоящего императора. Произведение, созданное художником, создает иллюзию правдоподобия, обманывает того, кто на него смотрит. В описании оживающей статуи положен прием невязки – неживое описывается как живое². Неоднократное представление в тексте того, как восковая статуя начинает оживать, обретает некий смысл, прочитываемый персонажами, убеждает нас в мысли, что восковая персона наглядно иллюстрирует те механизмы, которые, по мысли литературоведа Тынянова, действуют в искусстве, в том числе и в литературном произведении.

Некоторые персонажи «Восковой персоны» наделяются несколькими именами. Один из наиболее ярких примеров – Катерина, настоящее имя которой Марта. А. Блюмбаум замечает в связи с плачем Екатерины у гроба Петра: «Вводя в первой сцене плача «парадную», «одическую» точку зрения³, Тынянов разоблачает ее, демонстрируя «интимную» сторону события, его изнанку, когда Катерина

² Значимость оппозиции «живое – неживое» в повести и прием «невязки» как структурообразующий прием в поэтике «Восковой персоны» были подробно проанализированы А. Блюмбаумом [4, с. 73–134].

³ А. Блюмбаум указывает в качестве еще одного возможного источника цитаты «Краткую повесть о смерти Петра Великого», написанную Феофаном Прокоповичем [4, с. 163].

оказывается Мартой, императрица крестьянкой, а скорбь – поддельной, мнимой» [4, с. 163]. Далее исследователь пишет о том, что «Тынянов использует официальные тексты, прославлявшие Екатерину в качестве императрицы, и сталкивает их с реальной Мартой, обеспокоенной исключительно поиском новых любовников. Он приводит обширную цитату из речей Феофана Прокоповича, в которых Екатерина помещена в ряд великих исторических образцов, своих великих исторических предшественниц: <...> Однако, сравнив “матушку полковницу” с великими историческими образцами, “потом выходили в другую комнату и говорили: – Хороша баба, да на уторы слаба”. Заканчивается данная сцена любовным свиданием только что похоронившей Петра Екатерины и “молодого” Сапегги» [4, с. 164].

Соглашаясь с Блюмбаумом в отношении пародирования Тыняновым официальных текстов с целью обнажения их мнимой, ненастоящей сущности, мы хотим подробнее остановиться на представлении в тексте персонажей с разными именами. Превращению Екатерины в Марту посвящена довольно большая подглавка четвертой главы (подглавка под номером 4). Эта часть явно переключается с главой, в которой описывается прощание Петра с тем, что окружало его в жизни: и там, и там через сны героев представлено их сознание. Читатель видит несколько снов персонажей. После череды пробуждений во сне Петр просыпается на самом деле. Его пробуждение описывается как выход из утробы, рождение: «Проснулся еще раз и очутился в сумерках, как в утробе, было душно, натопили с вечера» (с. 283), «Потом в комнате несколько рассвело, как будто повар помешал ложкой эту кашу» (с. 283), «Он <...> смотрел на кафли, и смотрение было самое детское, безо всего» (с. 284), «Он плакал без голоса в одеяло, а одеяло было лоскутное, <...> как у деревенских детей, теплое» (с. 286). Екатерина видит несколько снов, которые погружают ее в прошлое, после чего она просыпается Мартой, а не Екатериной: «И Марта проснулась. <...> Она ничего не понимала. <...> Тогда в страхе она свесила ноги, потому что проснулась Мартой, а не Екатериной, и приложила руки к груди» (с. 421). Далее следуют воспоминания Екатерины о ее далеком и ближайшем прошлом. Персонаж будто бы раздваивается, одновременно соединяя в себя разные сущности – себя прошлого и себя настоящего.

Наиболее неуловима сущность такого персонажа, как Иванко, представителя воровской среды, ходящего «легкой поступочкой» (с. 398) в фортыне и по «душному ряду», везде имеющего своих людей. Определению не поддается даже имя этого героя: «И тут во второй палате появился Иванко Зуб, он же Иванко Жузла, или Труба, или Иван Жмакин» (с. 396). Не поддающийся описанию пластичный герой будто бы объединяет в себе несколько образов.

Мысль о том, что герой – литературная условность (знак, «имя»), которая не предполагает визуального образа, доказывалась Тыняновым в статье «Иллюстрации» на примере произведений Лескова: «То же и о конкретности Лескова. Он – один из самых живых русских писателей. Русская *речь*, с огромным разнообразием интонаций, с лукавой народной этимологией, доведена у него до иллюзии героя: за речью чувствуются жесты, за жестами облик, почти осязаемый, но эта осязаемость неуловима, она сосредоточена в речевой артикуляции, как бы в концах губ – и при попытке уловить героя герой ускользает. И это закономерно. До комизма осязаемое слово, превращаясь в звуковой жест, подсказывая своего носителя, как бы обратилось в этого носителя, подменило его; слова вполне достаточно для конкретности героя, и «зрительный» герой расплывается. (Отсюда – громадное значение *имен и фамилий* героев.)» [9, с. 313]. В книге «Проблема стихотворного языка» Тынянов формулирует свою концепцию героя следующим образом: «Итак, статическое единство героя (как и вообще всякое статическое

единство в литературном произведении) оказывается чрезвычайно шатким; оно – в полной зависимости от принципа конструкции и может колебаться в течение произведения так, как это в каждом отдельном случае определяется общей динамикой произведения; достаточно того, что есть знак единства, его категория, узаконивающая самые резкие случаи его фактического нарушения и заставляющая смотреть на них как на эквиваленты единства» [8, с. 8]. Таким образом, герой – это элемент, вовлеченный в общую систему произведения, подчиняющийся тем же законам конструкции, что и остальные части системы. Динамический характер героя следует понимать как способность этого элемента произведения обретать смысл, вступая в отношения с другими элементами художественной конструкции.

Напомним, что, по Вельфлину, характерная черта барочного стиля – его живописность, которая определяется культурологом как движение, точнее создание иллюзии движения [12, с. 77]. Возможно, Шкловский вкладывал в понятие «интенсивная деталь» именно эту динамичность барочного и современного ему искусства. Важно и следующее замечание Вельфлина: «Барокко не дает счастливого бытия (Sein), его тема – бытие возникающее (Werden)» [12, с. 85]. На наш взгляд, «Восковая персона» и есть такое возникновение и движение смыслов. Герои Тынянова не поддаются определению, они находятся в постоянном изменении. Одни и те же слова повторяются в тексте при описании различных персонажей, деталей, ситуаций, поэтому невозможно до конца уловить точное значение слов, как и внешность и сущность персонажей, которые описываются этими словами. Словесный знак, теряющий связь с объектом, становится самостоятельным, развивается по своим законам, продуцирует новые смыслы, не зависящие от референта. Так, закрепленное за аптекарским гезелем название «старый немец» никак не связано с его возрастом: «тот был старый немец, то есть почти русский. Уже его отец родился в Немецкой слободе на Москве, и поэтому его звание было: старый немец. Он был еще молодой» (с. 396).

Анализируя ключевой для ВП мотив мнимости, А. Блюмбаум отмечает, что борющиеся за власть чиновники представлены актерами, меняющими личины и разыгрывающими роли на политической и исторической сцене. Значимо указание Блюмбаума на то, что сцена репетиции Ягужинского «исторических речей и разговоров» [4, с. 153] является своего рода продолжением традиции изображения политических деятелей. Так, в романе Д. С. Мережковского «Александр Первый», который, наверняка, был в поле зрения Тынянова при работе над «Смертью Вазир-Мухтара», варьируется сцена лицедейства Александра [4, с. 154–155]. По наблюдению Блюмбаума, Тынянов подготавливает сцену репетиции, вводя предварительно указание на увлечение Ягужинского театром [4, с. 153]: «[Меншиков] Называл его: Господин Фарсон, и еще: Арцух фон Поплей, – это в том отношении, что Павел Иванович был любезник и любил чувство и музыку, что он знал с погаными девками актерскими, и актеров набирал, и любил драматическое действо. А Господин Фарсон и Арцух фон Поплей были новейшие драматические названия» (с. 441).

Подводя итоги, мы хотим еще раз акцентировать внимание на том, что эпиграфы к «историческому» произведению взяты из художественных текстов. Альтшуллер писал, что помещение любой цитаты в художественное произведение в качестве эпиграфа придает фрагменту текста статус литературного, искусственного: «Эпиграф изымает текст из повседневности и реальности и включает его в литературу. Это уже не повествование об истинном происшествии, а нечто заведомо выдуманное, искусственное, а потому предваряемое другим таким же искусственным литературным текстом. <...> Начинается взаимная (автор – читатель) литературная игра» [13, с. 28]. Игра Тынянова с читателем усложняется

за счет того, что читатель отмечает не только использование цитат из других текстов, которые приносят в повесть многозначность. Этот процесс существует на фоне высказываний Тынянова о литературе и литературности, порождении смысла литературного произведения, функционировании его элементов. Так, например, в первые издания повести был включен список устаревших и иностранных слов, в котором повествователь также не раз проговаривался о своей профессиональной принадлежности⁴. «Восковая персона», повествующая о создании и существовании произведения искусства, видится нам своеобразным высказыванием писателя-литературоведа об устройстве художественного произведения, которое подкрепляется использованием особенно ярких иллюстраций-цитат.

Набор цитируемых в повести текстов довольно разнообразен: это документы (в главах о кунсткамере), торжественные речи, лирические произведения того времени, художественные тексты более поздних эпох, а также фольклорные произведения. В этот ряд включаются и аллюзии на театральные тексты XVIII в. Мотив театральности, который приносят будто бы надевающие маски и разыгрывающие сцены персонажи, вводит оппозицию настоящего / иллюзорного, второй элемент этой оппозиции у Тынянова приобретает еще и значение «официальное», противопоставленное настоящему ходу событий. Именно для сознания эпохи барокко и, как показал Смирнов, для начала XX в. характерно уравнивание мира и театра. Театральность будто бы подсказана описываемой эпохой, но при этом театральный код как нельзя лучше передает представления Тынянова об истории. Автор стремится показать закулисную жизнь исторических персонажей, потому как дошедшие до нас факты – не более чем театральные постановки. Вспомним, что Петр любил устраивать карнавальные театрализованные зрелища и часто принимал в них участие. Но в «Восковой персоне» император представлен слабым и разоблаченным – без парика, без любимого камзола, который висит на гвозде: «Камзол висел на вешалке, давно строен, сроки прошли, и обветшал. К службе больше не годится» (с. 386).

Список литературы

1. Тынянов Ю. Н. Восковая персона // Звезда. 1931. № 1. С. 5–51; № 2. С. 5–48.
2. Тынянов Ю. Н. Восковая персона // Тынянов Ю. Н. Рассказы. М.: Сов. писатель, 1935. С. 7–65.
3. Акт о Калеандре и Неонилде // Ранняя русская драматургия (XVII – первая половина XVIII в.): В 5 т. М.: Наука, 1976. Т. 5. С. 130–391.
4. Блюмбаум А. Конструкция мнимости: к поэтике «Восковой персоны» Юрия Тынянова. СПб.: Гиперион, 2002.
5. Тынянов Ю. Н. Восковая персона. Избранное. СПб.: Лимбус Пресс, 2001.
6. Памятники русской драмы эпохи Петра Великого. СПб., 1903.
7. Лихтман З. Т. Акт о Калеандре и Неонилде // Ранняя русская драматургия (XVII – первая половина XVIII в.): В 5 т. М.: Наука, 1976. Т. 5. С. 776–785.
8. Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. М.: КомКнига, 2007.
9. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.
10. Ямпольский М. Б. Маска, анаморфоза, монстр // Ямпольский М. Б. Демон и лабиринт (диаграммы, деформации, мимесис). М.: Новое литературное обозрение, 1996. С. 207–252.

⁴ См. издание повести в виде отдельной книги 1931 г. [14] и сборник рассказов 1935 г. [2].

11. *Смирнов И. П.* Барокко и опыт поэтической культуры начала XX в. // Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи. М.: Наука, 1979. С. 335–361.
12. *Вельфлин Г.* Ренессанс и барокко. СПб.: Азбука-классика, 2004.
13. *Альтиуллер М. Г.* Эпоха Вальтера Скотта в России. Исторический роман 1830-х годов. СПб.: Академ. проект, 1996.
14. *Тынянов Ю. Н.* Восковая персона. Л.; М.: Худож. лит., 1931.

D. A. Matveeva

Novosibirsk, Russian Federation

**THE FUNCTION OF QUOTATIONS
FROM THE DRAMA «ACT ABOUT KALEANDER AND NOENILA»
IN YU. N. TYNIANOV'S NOVEL «WAX PERSON»**

In the third edition a story of Yu. Tynyanov «Wax Person» consists of six chapters. There is an epigraph before every chapter. Some epigraphs are quotations from the drama «Act about Kaleander and Neonilda». There are also quotations from the play in the text of the story. The author of the article believes that the play of the 18th century has a big significance for poetic of «Wax Person» novel. The article identifies features of epigraphs, which were taken by Yu. Tynyanov from the drama of the 18th century. The article explains why Yu. Tynyanov has repeatedly referred exactly to drama. The conclusion includes an assumption that features of Baroque poetic and theatrical elements have an influence on poetic of novel.

Keywords: prose of Yu. Tynyanov, drama of the 18th century, epigraph, parody, quotation, Baroque and Modernism.

Matveeva Diana A. – Postgraduate Student at Department of Russian and Foreign Literature, Literary Theory and Methods of Literature Teaching of State Pedagogical University of Novosibirsk (28 Vilyujskaya Str., Novosibirsk, 630126, Russian Federation, dianagolikova@yandex.ru)

УДК 821.161.1 + 82-1

М. Ф. Климентьева

Томск, Россия

**ОРНИТОЛОГИЧЕСКАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ
СЮЖЕТА О БЛУДНОМ СЫНЕ В РОМАНЕ Д. РУБИНОЙ
«РУССКАЯ КАНАРЕЙКА»**

Рассматривается репрезентативный «вечный сюжет», преломленный в новом романе Дины Рубиной в образе птицы как нарративного феномена, организующего образную, композиционную, повествовательную структуру текста. Архетип птицы естественно входит в хронотоп романа, русская канарейка приобретает знаково-метафорическое значение и вписывает историю о Блудном сыне в современную картину мира.

Ключевые слова: картина мира, «вечный сюжет», архетип.

Новый роман Д. И. Рубиной «Русская канарейка» выходил в свет в течение 2014 г. Общее название романа конкретизируется названиями трех его книг: «Желтухин», «Голос», «Блудный сын». Именно последняя книга нарочито актуализирует евангельский сюжет, широко распространенный в русской и мировой литературе. Кроме того, дважды появляется в тексте романа оратория «Der verlorene Sohn», «Блудный сын» немецкого композитора XVIII в. Маркуса Свена Вебера; главная партия барочной оратории оркестрована в финале последней книги неким современным английским композитором на два голоса – голос греха и голос чистоты. Помимо музыки, сюжет Блудного сына вписан в текст романа картиной Рембрандта, причем художественное осмысление полотна Рембрандта соответствует сюжету, идейному смыслу романа и самой его архитектонике: «В чужих странах блудный сын *забыл родной язык*, так что, вернувшись, не мог попросить слуг позвать отца и в отчаянии *закричал*, то есть *криком запел* – и тогда слепой старик-отец узнал его голос...» [1, с. 433].

Орнитологическая репрезентация «вечного сюжета» происходит прежде всего на сюжетно-композиционном уровне: в прологе первой книги главный герой, перодевший «приятной старой дамой», сообщает заинтересованным слушателям в пражском ювелирном магазине, что «на Востоке во многих лавках вешают клетку с канарейкой. И чтоб веселее пела, удаляют ей глаза острием раскаленной проволоки» [2, с. 10]; в финале романа главному герою выкалывают глаза; в эпилоге истории Блудного сына он становится слепым отцом своего сына, нового Голоса.

Климентьева Маргарита Фёдоровна – кандидат филологических наук, учитель литературы высшей квалификационной категории Гуманитарного лицея города Томска (ул. Говорова, 50, Томск, 634057, Россия, mfk5811@gmatl.com)

ISSN 2410-7883 Сюжетология и сюжетография. 2015. № 2. С. 36–42.

© М. Ф. Климентьева, 2015

В начале романа начинает звучать «безгрешный голос» канарейки, в конце романа «голос греха и вины постепенно уступает первоначальной чистоте детства, сходит на пианиссимо, отодвигаясь на второй план и вовсе растворяясь... <...> звучит <...> мальчишеский альт <...> звенящий ключ во вселенной: Я – Голос!.. Я – Голос!..» [1, с. 443].

Голос в романе связан, прежде всего, с образом главного героя, оперного певца, обладателя уникальной голосовой эмиссии – контратенора Леона Этингера, получившего именно благодаря голосу еще в Армии обороны Израиля, а затем и в контртеррористическом отделе Моссада кодовое имя – оперативный псевдоним Кенар Руси. Так голос оперного певца и голос «артиста» кенаря Желтухина и его потомков приобретают особую романную функцию высшего критерия, категорического культурно-нравственного императива. Пение и голос, таким образом, – равные категории, соединенные и художественно осмысленные в сюжете романа.

По мнению М. Ямпольского [3, с. 249], голос в европейской традиции всегда имел двойной статус. Во-первых, голос – это носитель смысла, артикулированного языка. Во-вторых, чтобы язык мог состояться, голос должен исчезнуть, раствориться в различиях, организующих смысл. Согласно фонологии Трубецкого-Якобсона, «звуковые противопоставления, которые могут дифференцировать значения двух слов данного языка» [4, с. 37], образуют мельчайшие единицы смысла, не имеющие никакого акустического субстрата [5, с. 105]. Фонологическому обеззвучиванию и исчезновению голоса противостоит пение, архетипом которого в романе становится не аллегорическое традиционное пение соловья, но голос русской канарейки. Пение птицы естественным образом является *phone* – звуком, и этот звук претендует на выражение смыслов, неартикулированной экспрессивности. Более того, название всех трех романов, наименование его первой части – «Желтухин» (выдающийся певчий кенарь), второй части – «Голос», посвященной почти исключительно главному герою певцу, фонологически, так сказать, орнитологически репрезентирует третью часть романа «Блудный сын».

Повествовательная структура текста романа причудливо орнаментирована «плановой песней» канарейки: «<...> в воздухе легчайшими перышками мерцали его вздохи-попискивания, затем вздулся тугой шар тишины, и в нем вначале короткими побаловками, низами, синичкой грянула звонкая серебристая россыпь, широко и вольно разливаясь, вознося мелодию ввысь, заплетая длинные витые пряди, подстегивая себя увертливой скороговоркой флейты. <...> И заканчивалось артистично: звонкими отбоями» [2, с. 60]. Нарратив большого романа подчиняется, по сути, этой прихотливой песне хорошего домашнего певца, что нарочито подчеркивается специальным авторским приемом: «И тогда витиеватый наш сюжет, посакал бы совсем в иные степи, в поисках иных, так сказать, изобразительных средств» [6, с. 409], «странный это роман, где Он и Она встречаются друг друга чуть ли не в конце; где сюжет норовит ускользнуть и разлиться на пять рукавов; <...> где перед каждой встречей громоздится высокая гора жизни, которую автор толкает, подобно Сизифу, то и дело оступаясь, удерживая вес, вновь напирая плечом и волоча эту нелепую повозку вверх, вперед, к эпилогу (где всех нас встретит, бог даст, знаменитое верхнее до), – обреченно тащит ее, вопреки здравому смыслу и законам сюжетосложения <...>» [6, с. 330–331].

Повествующий субъект, нарратор, не растворяется в художественной ткани романа, в феноменологичности его стиля, тогда как воспоминания о прошлом, принадлежащие героям, но взятые автором, ретроспекции, резкие повороты сюжета, а также их нарративное восприятие возводятся в разряд абсолютной достоверности, подчиняющейся особой сюжетной закономерности. Роман Д. Рубиной, как и любой литературный текст, представляет собой сложную конструкцию мо-

тивов, деталей, ситуаций, не выпадающих из общей романной концепции. При этом особое нарративное значение приобретает птичья тема и образ птицы, соответствующие всем пяти критериям нарратива (по В. Шмиду)¹: релевантность, непредсказуемость или парадоксальность, консекутивность или событийность, необратимость и неповторяемость.

Канареечный род Желтухиных, начатый Желтухиным I, не «почившим в бозе», но застреленным 19 октября 1941, «через два дня после того, как румынские войска заняли Одессу» («герой и храбрец» <...> «умолк, снятый метким выстрелом» [2, с. 195]), соединяет в сюжете романа две семьи, две основные сюжетные линии, сначала два художественных пространства – Одессу и Алма-Ату – и два пространственных текста, затем топос романа расширяется: потомок героического родоначальника Желтухин V путешествует из апортовых садов Алма-Аты в Париж, Бельгию и Лондон.

Безусловно, главным сюжетным событием становится встреча главных героев, их узнавание друг друга через песенку «Стаканчики граненые» и семейного кенаря Желтухина: «Но ведь так не бывает» – «<...> четыре поколения, кричащие <...> через весь двадцатый век: все доподлинно, все так и есть, вот так все и бывает...» [6, с. 330].

Выраженная через образ птицы архетипическая полнота бытия, чистота и гармония звука, голоса, жизни оказывается противопоставлена жестокости, злодейству, преступлению: «простенький тест матери-природы. И доказывать ничего не надо: из глаз слезы, изо рта слюна – виновен!» [1, с. 475]; добавки в кормах для канареек вызывают почти смертельную аллергию у всех, кто имел когда-либо дело с ураном или его производными.

Птица в литературе, однако не канарейка, а, например, ласточка, чайка, лебедь, жаворонок, орел, традиционно для XIX и XX в. формирует богатый образный романтический контекст и выражает метафорику свободы, жизни, любви, сосредоточение силы жизни, раскрывает антитезу земного и горнего миров, оформляет метафизическую вертикаль, отражает стремление человека к полноте бытия, к единству с природой, Творцом. Та же вертикаль выстраивается в романе через орнитологическую символику сюжета.

Канарейка в романе является контрапунктом сюжета вообще и «вечного сюжета» о Блудном сыне, ведущего сюжета всего романа. В одном из богословских толкований притчи о Блудном сыне в Евангелии от Луки² история Блудного сына – это пример обращения к Богу, постижение истины о милосердии отца. «Читая этот евангельский рассказ, мы можем шаг за шагом следовать за младшим сыном и обратить внимание на парадоксальность этого процесса обращения: оно предстает перед нами не столько как собственно обращение к Богу, сколько постижение той истины, что Бог с самого начала обращен к нам»³. Однако «*Lectio divina* призвана искать в Писании не только нравственный, но и духовный, и эсхатологический смысл»⁴: описание образа Троицеобразного Бога.

Тем не менее вполне светский роман о человеке Дара, о его трагической судьбе в «дерьмовом мире, где вонь стоит до небес, так что морщится даже бог, который тоже уже провонял» [1, с. 382], никак не подразумевает *Lectio divina*, поэтому репрезентация сакральной притчи происходит особым способом и на нескольких уровнях сюжетной образности. Во-первых, в истории блудного сына Якова Этингера, не прощенного, а проклятого безумным отцом; «проклятье отца сработало

¹ Шмид В. Нарратология. URL: <http://royallib.com/read/> (дата обращения 02.05.2015).

² Иакинф Дестивель OP. URL: <http://www.katolik.ru/> (дата обращения 13.04.2015).

³ Там же.

⁴ Там же.

незамедлительно <...>: Яшу взяли тут же, во дворе <...> двое мужчин <...>. Яков Гаврилыч мог разметать их, как воробьев <...> но почему-то не разметал» [2, с. 209]. Причем в сцене встречи проклявшего отца и проклятого сына «оба пели как оглашенные», что, с одной стороны, придает эпизоду трагедийный накал и поднимает эпизод на трагическую высоту евангельского текста, с другой – деактуализирует через пение и очевидную, но неуместную театральность ситуации, евангельскую метафорику.

Во-вторых, «вечный» евангельский сюжет реализуется через судьбу блудной дочери, тоже не прощенной матерью, – «она с детства была такой... убежала и убежала... <...> однажды явилась домой не одна, а...» [2, с. 64]. В романе возникает важнейшая для евангельской притчи тема милосердия и прощения, замененных проклятием и мстостью: «живу только верой, что тебе воздастся за все твоё зло, за то, что с детства топтала меня, искалечила душу, отняла ребенка, за мою тоску и горе, за всю твою великую подлость, жестокость и ханжество!» [2, с. 332].

В-третьих, история главной героини – это фабульно тот же «вечный сюжет»: уход – возвращение – прощение. Однако отец Айи, помня о трагической судьбе своей несчастной, не прощенной и не простившей матери, которой был лишен, отпускает дочь, генетически унаследовавшую птичье стремление к свободе, выпускает на волю птицу («вот уж кто не канарейка, вот уж кто птица свободная»): «Ты навсегда и совершенно свободна. И хотя мне будет горько расставание, я пойму и... и приму твой выбор» [2, с. 337]. В чужих странах, «живя распутно» (скитания, бегство, бездомность, наркотики, лечение от наркотиков, выпивка, драки и проч.), Айя ни в чем не согрешила «против неба» и перед отцом; блудные испытания дали ей силу, характер, отвагу, решительность, бесстрашие и любовь. *Lectio divina* притчи выявляет в этом образе высокое духовное начало, недаром главный герой видит в ней воплощение Марии Аннунциаты Антонелла да Мессина. Для других героев романа Айя – «скала, скала», «пальмовая ветвь», библейская Руфь – символ праведного вхождения в еврейский народ; эта ее сущность открывается в любовной коллизии романа.

Тема блудного сына, а равно и сакральный сюжет притчи, теснее всего связана с образом главного героя, «последнего по времени Этингера». Именно с этим образом всего очевиднее корреспондирует евангельское: «А о том надобно было радоваться и веселиться, что брат твой сей был мертв и ожил, пропадал и нашелся» [7, с. 86] – евангельский постулат в данном случае – это сюжетная канва романа.

«Сакральное сопротивляется историческому осмыслению; может быть, это даже самый антиисторический элемент человеческой действительности. <...> Сакральное в культуре, тем более в современной рационалистической культуре, присутствует в виде остатков, полуприродных «пережитков» не-культуры, вытесненных элементов коллективного бессознательного, которые сами по себе не обладают исторической эволюцией...»⁵. Концепция С. Зенкина, изложенная в его труде «Сакральное как вызов», дает возможность взглянуть на известный евангельский текст с особых художественных позиций и увидеть его неизбежную секуляризацию.

Характерно, что во всех последних романах Д. Рубиной главные герои наделены особым Даром: гениальный художник из «Белой голубки Кордовы», ставший преступником, подделывающим Эль Греко, Рубенса, Фалька, кукольник из «Синдрома Петрушки», губящий своим видением «кукольного мира» любимую женщину, женщина из «Почерка Леонардо», видящая мир через свои внутренние зер-

⁵ Зенкин С. Сакральное как вызов // НЛО. 2012. № 118. URL: <http://magazines.russ.ru/> (дата обращения 23.04.2015).

кала, – всё это герои, не совпадающие со своей картиной мира с миром вообще, – герои трагические; ни в одном из названных романов нет благополучного финала. В некотором смысле «последний по времени Этингер» – исключение, так как, помимо собственно Дара – Голоса, оперы, концертов, пения, известности и славы, его природа артиста включает еще и тайную, скрытую, но вполне театральную, с переодеваниями, гримированием и игрой, жизнь агента Конторы, которая «веников не вяжет, Контора делает гробы», «мистаарвим», разведчика и киллера. Именно этот факт биографии героя и обращает его в блудного сына, «забывшего родной язык». Причем эта евангельская метафора буквально связана в сюжете романа с редким лингвистическим даром персонажа: «для каждого языка у него существовало гармоническое соответствие, и чтобы перейти с языка на язык, нужно было прислушаться... приклонить свое ухо <...> к глубинной сути самого себя; перейти в другую тональность» [6, с. 150].

Потеря «родного языка» в данном случае перестает быть метафорой утраты и греха, но приобретает иной смысл, прежде всего связанный с пением птицы. Именно канарейки обладают способностью «перехватывать» любую мелодию – возникает прямая аналогия с героем, его талантом и артистизмом. Птицу «учат» петь и держат в «карантине», оберегают от «нежелательных влияний», сохраняют и развивают ее певческий дар в дубовой исповедальне, «выброшенной из ташкентского костела за ненадобность» [2, с. 22], голос канарейки – «самый безгрешный голос, когда-либо звучащий в исповедальне, «сей обители грехов и печалей» [2, с. 24].

Голос Леона – это во всех смыслах голос греха, искусительный и чувственный контратенор, доводящий зрителей до обмороков. Вторая сущность Кенара Руси тоже орнитологически мотивирована кодовым именем и склонностью к неожиданным импровизациям. Кроме того, герой оказывается заперт в своей условной «дубовой исповедальне» мезью, ненавистью и долгом, охотой за «родэфом». Следует заметить, что именно мезья становится мотивом отступничества всех «блудных детей» романа.

Репрезентация сюжета о Блудном сыне происходит внутри художественной ткани романного повествования, поэтому сакральный текст переходит из области континуальной в область профанную; не подлежащий нарративации «вечный сюжет» притчи о Блудном сыне приобретает смысл секулярного текста и все признаки нарратива. По мнению С. Зенкина, сакральное «в ткани повествования образует непроницаемую кисть»⁶, способом ресимволизации, секуляризации становится, как представляется, орнитологический нарратив романа.

Герой – певец, Голос и музыка – это его жизнь и смысл ее, его свобода, он не «расточает имение свое», однако пытается соединить свой дар с другой своей жизнью. Сакральный текст в принципе неделим, лишен дискретности, однако репрезентация сюжета о Блудном сыне десакрализует его, делает прерывистым: герой становится «наемником отца своего» буквально: служит высшим целям, избавляет мир от террористов, отнимает жизни у тех, кто мог бы отнять их у других («я согрешил против неба и пред тобою, и уже недостойн называться сыном твоим; прими меня в число наемников твоих» [7, с. 85]). При этом текст романа лишен каких бы то ни было признаков сакральной символики, так как «сакральное является областью континуального, поэтому противоположно дискретности понятийного мышления; «континуальное сопротивляется “историческому” и вводит в оборот совершенно особую темпоральность»⁷.

⁶ Зенкин С. Сакральное как вызов.

⁷ Там же.

Новая темпоральность определяет и вторую попытку героя возвращения к себе, своим истокам, предназначению, к подлинному смыслу своей жизни: «Отче! я согрешил против неба и пред тобою, и уже недостойн называться сыном твоим» [7, с. 85]. Причем, ни о каком религиозно-церковном покаянии речи нет; герой, «убивший триста человек», знает единственный императив – Музыку. Именно Музыка и Голос – это абсцисса и ордината его ценностной системы; в арабском плену Леон повторяет «доминант септаккорд разрешается в тонику» – и ему становится легче, хотя «никого не спасают мантры, когда тихо тлеют собственные пятки» [1, с. 359], или вызывает в памяти финальные аккорды оперы-оратории Виральдини «Ликующая Руфь»: «Dove morirai tu, moriro anch'io e vi sarò sepolta», «Il Signore mi punisca come vuole, se altra cosa che la morte mi seperara da te» – «пусть то и то причинит мне Господь, и даже больше причинит, смерть одна различит меня с тобою...» [1, с. 360].

Оперный репертуар контратенора в силу особенностей голосовой эмиссии в основном включает музыку барокко, причем именно «Ликующая Руфь» Виральдини представляет собой интонационную целостность, ее центральные образы устремлены в развитии к музыкальной кульминации финала. Такой кульминацией становится сцена ослепления героя: «Пусть канарейка и дальше поет, даже лучше поет, но пусть тоже ничего не увидит!» [1, с. 414]. Для героя это плата, искупление, рубеж: исполнив свой долг и совершив суд над родэфом, Блудный сын романа возвращает свою подлинную и единственную сущность через «Реквием» Моцарта: «Под зловещий клекот в адском мраке ледяного тумана восстали, надвинулись мертвецы – бородатые тени в белых саванах... Под далекий гул подземного зова его волокли в мертвенный свет, в белесую пелену бескрайней равнины, где синь и золото гаснут, где душа цепенеет, мертвеет, погружается в тень – навсегда» [1, с. 414].

Однако подлинной кульминацией репрезентированного сюжета о Блудном сыне становится сцена эпилога, когда ораторию исполняют в старой церкви Святой Марии в Иерусалиме главный герой и его восьмилетний сын: «А о том надобно радоваться и веселиться, что брат сей был мертв и ожил, пропадал и нашелся» [7, с. 86]. Таким образом, орнитологическая репрезентация «вечного сюжета» приводит к ресимволизации сакрального текста, так как проходит через личность и судьбу героев романа, переживает вторичную повествовательную структуризацию и образует новую картину мира, частью которой является особый образ романа: «Знаешь, что мне это напомнило? Нашу канарейку в Вильно, до войны. Мама выпустила ее из клетки, когда всех нас уводили в гетто. Сказала: *пусть хоть кто-то из семьи будет на воле*» [6, с. 123].

Список литературы

1. Рубина Д. И. Русская канарейка. Блудный сын. М.: Эксмо, 2015. 448 с.
2. Рубина Д. И. Русская канарейка. Желтухин. М.: Эксмо, 2014. 480 с.
3. Ямпольский М. Б. Подземный патефон (об одном мотиве в поэзии Марии Степановой) // Новое литературное обозрение. 2014. № 130. С. 231–268.
4. Трубецкой Н. С. Основы фонологии. М.: Аспект-Пресс, 2000.
5. Деррида Ж. «Голос и феномен» и другие работы по теории знака Гуссерля. СПб.: Алетейя, 1999. С. 105–106.
6. Рубина Д. И. Русская канарейка. Голос. М.: Эксмо, 2014. – 512 с.
7. Евангелие от Луки. Гл. 15. 11–32 // Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Канонические. Напечатано в Финляндии. Перепечатано с Синодального издания. 1989. Ч. 2. С. 85–86.

Сюжет, мотив, жанр

M. F. Klimentyeva

Tomsk, Russian Federation

**THE ORNITHOLOGICAL REPRESENTATION
OF THE STORY OF THE PRODIGAL SON IN THE NOVEL
BY DINA RUBINA «THE RUSSIAN CANARY»**

The paper studies the «eternal story» reflected in the new novel by Dina Rubina «The Russian Canary». The story is represented by the image of a bird as a narrative phenomenon that organizes the text structure on the levels of imagery, composition and narration. The archetype of bird naturally enters the novel's chronotope. The Russian canary acquires a metaphoric and iconic meaning. It integrates the Story of the Prodigal Son into the picture of the modern world.

Keywords: the picture of the modern world, «eternal story», archetype.

Klimentyeva Margarita F. – PhD in Philology, Teacher of Literature of the Highest Degree, Tomsk Humanities Lyceum (50 Govorov Str., Tomsk, 634057, Russian Federation, mfk5811@gmail.com)

Н. Г. Медведева

Ижевск, Россия

**«ЧУДНАЯ СИММЕТРИЯ НЕБЫТИЯ И БЫТИЯ»
(ОТ «ПОСЛЕСЛОВИЯ» И. БРОДСКОГО
К «ПОСЛЕСЛОВИЮ» Л. ЛОСЕВА)**

Стихотворение Л. Лосева, созданное в жанре *in memoriam* и посвященное И. Бродскому, вписывается в контекст творчества адресата и сопоставляется с его одноименным произведением.

Ключевые слова: стихотворение *in memoriam*, послесловие, сюжет «растворения в пейзаже», интертекстуальные связи.

Книга стихов Льва Лосева «Послесловие»¹ открывается стихотворением, написанным на сороковой день по смерти И. А. Бродского; вся первая часть сборника посвящена его памяти, а третья представляет собой прозу, так и озаглавленную – «Сороковой день». О жанре стихотворений *in memoriam* существуют специальные, хорошо известные исследования. В контексте нашей темы укажем прежде всего объемную работу Г. А. Левинтона «Смерть поэта: Иосиф Бродский» [1] и статью Д. Н. Ахапкина «Стихотворения *in memoriam* в художественной системе И. Бродского»². Так, Г. А. Левинтон особо выделяет традиционный для текстов подобного жанра «принцип прямых пересылок к прецедентам», включение в них реминисценций из других произведений на эту тему, причем принадлежащих не только данному автору, но и его предшественникам и / или ближайшему окружению [1, с. 195]. При этом, как пишет Д. Н. Ахапкин, «в языковом сознании автора, создающего произведение *in memoriam*, активизируется комплекс устойчивых фрагментов»; в частности, в одном из самых репрезентативных в данном отношении текстов Бродского – «Памяти Геннадия Шмакова», – как показывает исследователь, выстраивается «цепочка квалификаторов» («Сотрапезник, ровесник, двойник, / молний с бисером щедрый метатель, / лучших строк поводырь...»), восходящая к стихотворению Мандельштама «Голубые глаза и горячая лобная кость...». Безусловно важна и мысль о том, что смерть для Бродского (по крайней

¹ *Лосев Л.* Послесловие. СПб.: Пушкинский фонд, 1998. (Серия «Автограф»). 56 с. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/prim/losev1.html> (дата обращения 10.11.2014).

² *Ахапкин Д. Н.* Стихотворения *in memoriam* в художественной системе И. Бродского. URL: <http://hyperboreos.narod.ru/papers/1999c.htm> (дата обращения 12.12.2014).

Медведева Наталья Геннадьевна – доктор филологических наук, профессор Удмуртского государственного университета (ул. Университетская, 1, Ижевск, 426034, Россия, nataliamed@udm.net)

мере в стихотворениях на обсуждаемую тему) – «это растворение в окружающем, т. е. всеприсутствие. Его адресат повсеместен»³.

В связи с этим нельзя не вспомнить о том, что «сюжет растворения в пейзаже» хорошо известен пишущим о поэте; он характеризуется как один из магистральных, например, в работе В. Семенова «Иосиф Бродский в северной ссылке. Поэтика автобиографизма» [2]. Таким образом, мы имеем дело с двумя по сути противоположными поэтическими установками. Номинация, реализованная в цепочке именовании (могущей в принципе быть сколь угодно длинной), призвана фиксировать явление, охарактеризовать его возможно более разносторонне и тем самым утвердить его в бытии, пусть прошедшем (что по сути соответствует функции, исполненной Адамом в начале времен). «Растворение в пейзаже» – обратный, деструктивный процесс, изымающий объект в его многообразной целостности из бытия. Однако здесь нет неразрешимого противоречия. Как известно, стремление помыслить бытие в отсутствие «Я» (мыслящего субъекта) – одна из глубинных общечеловеческих интуиций; у Бродского же, особенно в поздних стихах, тема «жизни после нас» становится ведущей. Полагаем, что соотношение этих двух тенденций в его поэтике может быть описано через известную метафору «мятника».

Показательное сочетание антитетичных утверждений, как нам кажется, можно найти в стихотворении «Не выходи из комнаты, не совершай ошибку» (1970).

Не выходи из комнаты. О, пускай только комната
догадывается, как ты выглядишь. И вообще **инкогнито**
эрго сум, как заметила форме в сердцах субстанция.
Не выходи из комнаты! На улице, чай, не Франция.

Не будь дураком! **Будь тем, чем другие не были.**
Не выходи из комнаты! То есть **дай волю мебели,**
слейся лицом с обоями... [3, т. 2, с. 177] (выделено нами. – Н. М.).

Даже учитывая возможность прочтения этого текста в ироническом модусе, можно судить, что модель поведения, диктуемая самому себе, строится на парадоксе: уникальность ни на кого не похожей личности обеспечена ее «слиянием» с окружающим миром (притом, что мир настойчиво ограничивается «комнатой»).

Идея «растворения» тела в пространстве имеет онтологические основания: «...стареют и разрушаются горы, становятся все более плоскими, пока в конце концов не сливаются с равниной, над которой они вначале возвышались; предметы теряют свою индивидуальность, поглощаются, растворяются в окружающем мире... <...> К процессам такого же типа относится выравнивание температур при контакте горячего тела с холодным; растворение кристаллов соли в жидкости; ржавление и гниение, приводящие, в конечном счете, к перемешиванию материала с окружающей средой; разрушение и исчезновение гор; рождение и смерть человека. Обратные процессы, по отношению к перечисленным, в природе практически не встречаются. <...> Именно это и создает в нашем мире “стрелу времени”, время течет туда, куда возрастает энтропия» [4, с. 180].

Следует попутно уточнить, что в поэтике Бродского основой этой идеи, как правило, является принцип метаморфозы, с наибольшей очевидностью воплощенный в поэме «Вертумен»: этому римскому божеству, как известно, присуща была способность принимать любые обличья. Основные варианты метаморфоз

³ Ахапкин Д. Н. Стихотворения in memoriam...

лирического «Я» Бродского показаны В. Полухиной, к работам которой отсылаем читателя [5]. В результате

И я водворился в мире, в котором твой жест и слово
были непререкаемы. Мимикрия, подражание
расценивались как лояльность. Я овладел искусством
сливаться с ландшафтом, как с мебелью или шторой [3, т. 2, с. 149].

Та же идея становится предметом обсуждения в стихотворении «Послесловие» (1986), которое в контексте нашей работы требует особого внимания.

Согласно словарным определениям, послесловие – это структурно и стилистически обособленное дополнение к законченному литературному произведению, содержащее авторские размышления и уточнения по поводу написанного; послесловие принято отличать от эпилога, являющегося частью художественного текста. В литературе встречаются случаи метафорического использования термина «послесловие»; например, так написано одноименное стихотворение Г. Гейне, иронически подытоживающее историю романтизма.

Нечто подобное можно увидеть в «Послесловии к басне», созданном Бродским в 1992 г. В формальном отношении оно «комментирует» известный сюжет о вороне и лисице; однако «еврейская птица ворона», будучи одним из «двойников» автора [6, т. 1. с. 469; т. 2, с. 462], разворачивает смысл текста в отличную от хрестоматийного варианта сторону: в аллегорическом диалоге с самим собой обсуждается драматическое несовпадение желаемого и реального («Я просто мечтала о браке, / пока не столкнулась с лисой...»). Эта ситуация типологически соотносима с мандельштамовским стихотворением:

Куда как страшно нам с тобой,
Товарищ большеротый мой!

Ох, как крошится наш табак,
Щелкунчик, дружок, дурак!

А мог бы жизнь просвистать скворцом,
Заест ореховым пирогом,

Да видно, нельзя никак [7, с. 101].

Лиса в поэзии Бродского, как известно, часто выступает олицетворением угрозы: примерами могут служить «Воронья песня» 1964 г. («Снова пришла лиса с подведенной бровью, / снова пришел охотник с ружьем и дробью...»); стихотворение 1980 г. «Дни расплетают тряпочку, сотканную Тобою...» («...птица в профиль ворона, а сердцем – кенар. / Но простая лиса, перегрызая горло, / не разбирает, где кровь, где тенор») ⁴. Нетрудно заметить, что во всех случаях оба персонажа – и лиса-злодейка, и ворона как одна из масок лирического «Я» – буквально совпадают в своих функциях. В то же время «Послесловие к басне» во многих отношениях связано с «Послесловием» 1986 г.: помимо названия, обозначающего один и тот же жанр, и лексических повторов (астроном, профиль), там также присутствует тема жертвы, столкнувшейся с угрозой, однако олицетво-

⁴ Иная семантика образа «лисы» отмечена Л. В. Лосевым: «...в стихах шестидесятих годов Бродский дважды сравнивает себя с лисой: в стихотворении “Превратился в лису, а страна превратилась в борзую...” и в стихотворении “К северному краю”» [3, т. 1, с. 460].

ряемой на этот раз не «лисой», а другим сказочным персонажем – волком (ср. у Мандельштама: «Мы смерти ждем, как сказочного волка...»). Таким образом, «Послесловие» можно рассматривать как размышление, инициированное уже не басней, а сказкой, отсылкой к которой стихотворение завершается, задавая тем самым возможность его ретроспективного прочтения.

В анализируемых нами стихотворениях необходимо видеть реализацию собственной Бродскому (и не только ему, конечно) поэтической стратегии, отождествляющей жизнь и текст. В «Послесловии» подводится итог некоего «события»; причем поэт, как обычно, возводит частный случай к метафизическому обобщению, благодаря чему «послесловие» становится некоторым итогом всего пережитого и прожитого.

Стихотворение состоит из пяти восьмистиший, лирический сюжет которых заключен в композиционное кольцо благодаря крохотной детали: в начале женщина, вышивающая картину бегства в Египет Святого Семейства, «продевает нитку / в золотое ушко»; в конце уже другая иголка «шаркает» на вращающейся музыкальной пластинке (и это вращение вкупе с повторяющимся звуком неснятой иголки поддерживает ощущение цикличности мироустройства). Тем не менее «годы проходят»:

Я уже не способен припомнить, когда и где
произошло событие. То или иное.
Вчера? Несколько дней назад? В воде?
В воздухе? В местном саду? Со мною?

Да и само событие – допустим, взрыв,
наводнение, ложь бабы, огни Кузбасса –
ничего не помнит, тем самым скрыв
либо меня, либо тех, кто спасся [3, т. 2, с. 109].

Так «бег времени» стирает память о прошлом, и с человеком еще при жизни происходит метаморфоза, в своем пределе соотносимая с христианским представлением о том, что человек сотворен из праха и по смерти в прах возвратится.

Это, видимо, значит, что мы теперь заодно
с жизнью. Что я сделался тоже частью
шелестящей материи, чье сукно
заражает кожу бесцветной мастью [3, т. 2, с. 109].

Перед нами горькое стихотворение о бедах, потерях, забвении, утратах, однако формула «мы теперь заодно с жизнью» своим прямым смыслом противостоит мысли о «бытии-к-смерти». Человек Бродского, вопреки всему, *помнит* «тех, кого нет в живых». «Слепая швея», вышивающая сакральный сюжет, обретает черты Судьбы, Парки, создающей ткань = текст жизни. В подтексте стихотворения выстраивается сюжет спасения от опасности: он начинается бегством в Египет; во втором восьмистишии упоминаются те, «кто спасся» в результате стершегося в памяти «события» («само событие – допустим, взрыв, / наводнение, ложь бабы, огни Кузбасса»). В финале Бродский вновь моделирует этот сюжет – в сказочном, но тоже архетипическом варианте. От смерти не убежишь, но ведь Святое Семейство «приближается на один миллиметр к Египту», где найдет убежище от слуг Ирода. А если еще представить, что Красная Шапочка *не сказала волку*, где живет бабушка... она бы спаслась тоже. Кстати, в варианте братьев Grimm (в отличие от Ш. Перро) ситуация встречи девочки с волком повторяется; но на сей раз

Красная Шапочка, учтя свой печальный опыт, не вступает с волком в разговоры. Добравшись до бабушки, она запирает дверь и, когда волк появляется с просьбой отворить ему, отвечает молчанием. Заключительная строфа стихотворения Бродского дублирует концовку сказки даже лексически и синтаксически. Все помнят: «Бабушка, почему у тебя такие большие руки? – Это чтобы покрепче обнять тебя, дитя мое. – Бабушка, почему у тебя такие большие уши? – Это чтобы лучше слышать тебя, дитя мое. – Бабушка, почему у тебя такие большие зубы? – А это чтоб скорее съест тебя, дитя мое!». У Бродского:

Это – чтоб лучше слышать кукареку, тик-так,
в сердце пластинки шаркающую иголку.
Это – чтоб ты не заметил, когда я умолкну, как
Красная Шапочка не сказала волку [3, т. 2, с. 109].

Формально герой Бродского исполняет партию волка (ответы на вопрос, в данном случае *не заданный* Красной Шапочкой: «Почему твой голос становится все тише?»). Но, как сказано в стихах «На смерть Т. С. Элиота», «не страсть, а боль определяет пол». «Примеряя на себя многие судьбы-маски, поэт, как кажется, подчас идентифицировал себя и с Дидоной», – считает Е. Петрушанская [8, с. 138]. И даже с «Красной Шапочкой», как видим. «Когда я умолкну», слышнее будут все прочие звуки, за которыми «ты» не заметишь, что произошло с нею (с ним)...

В связи с последней фразой возникает желание разобраться и понять, кто к кому обращается и с кем говорит. Первая часть написана безлично, хронотоп приравнен к универсуму: «Видимый мир заселен большинством живых». Во второй звучит голос «Я» как частного человека. В третьей и четвертой «Я» выступает как часть общего «МЫ» (ср. в «Вертумне»: «с уст моих в разговоре стало порой срываться / личное местоимение множественного числа») и, более того, как часть всего «видимого мира», единосущная целому. В пятой же части возникает «глухой» (в буквальном смысле) диалог, продолжающий обращения к некоему «ТЫ» в предыдущих строфах. Эти обращения (повторяющееся «тронь меня») не позволяют однозначно считать фразу «Я говорю с тобой» актом автокоммуникации – скорее здесь послание «имяреку, тебе <...> от меня, анонима» (стихотворение «На смерть друга»), адресация к «провиденциальному читателю».

Мотив «растворения в пейзаже» разыгран в «Послесловии» в нескольких аспектах: визуальном («Я теперь тоже в профиль, верно, неотличим...»), тактильном («Тронь меня – и ты тронешь сухой репей»), слуховом (голос говорящего глухнет, чтобы лучше были слышны иные звуки). В последней строфе текста звучание человеческой речи и / или музыки умолкает, сменяясь шипением не остановленной вовремя звукоснимающей иглы, а фраза «Красная Шапочка не сказала волку» может быть понята как крушение логоцентризма, окончательное торжество молчания (этому соответствуют образ падающих звезд и возможность интерпретировать «растворение» индивида в безличном целом как победу энтропии в «глухой Вселенной»). «Послесловие» завершило «текст» (и даже дискурсивность), но нельзя не вспомнить в этой связи знаменитое, прямо противоположное по смыслу утверждение: «От всего человека вам остается часть / речи. Часть речи вообще. Часть речи»). Голос частного человека перестает быть слышным, однако «послесловие» к жизни пишется «Я»-поэтом, тем самым продолжая ее. Так еще раз подтверждается справедливость суждений о «маятникообразной» поэтике Бродского.

Рассуждая о рецепции творчества Иосифа Бродского в цикле Льва Лосева «Послесловие», С. А. Климова пишет: «Сборник не просто является послесловием

к Книге жизни и творчества Бродского, написанным по времени “после слов” Бродского, после того, как тот навсегда замолчал, но и является в некоторой степени вторичным (в терминах постмодернизма, без всякого негативного оттенка) по отношению к поэзии Бродского, “пост-явлением”, “пост-словием”, то есть использованием слова Бродского – и его осмыслением, переработкой»⁵. Попробуем развить этот тезис, главным образом на примере стихотворения, написанного 9 мая 1996 г. в Юджине (Eugene), штат Орегон.

Где воздух «розоват от черепицы»,
где львы крылаты, между тем как птицы
предпочитают по брусчатке пьяды,
как немцы иль японцы выступать,
где кошки могут плавать, стеньг плакать,
где солнце, золота с утра наляпать
успев и окунув в лагуну локоть
луча, решает, что пора купать, –
ты там застрял, остался, растворился,
перед кофейней в кресле развалился
и затянулся, замер, раздвоился,
уплыл колечком дыма, и – вообще
поди поймай, когда ты там повсюду –
то звонко тронешь чайную посуду
церквей, то ветром пробежишь по саду,
невозвращенец, человек в плаще,
зека в побеге, выход в Зазеркалье
нашел – пускай хватаются за колья, –
исчез на перекрестке параллелей,
не оставляя на воде следа,
там обернулся ты буксиром утлым,
туч перламутром над каналом мутным,
кофейным запахом воскресным утром,
где воскресенье завтра и всегда⁶.

Герой-адресат, еще не перезахороненный на венецианском кладбище Сан-Микеле, но многократно бывавший в Венеции и любивший ее, предстает здесь как *genius loci*. Воспользовавшись выражением А. Ахматовой, можно сказать, что «простившись, он щедро остался, / Он насмерть остался» [9, с. 272] в этом городе. Череда однородных именованных – «невозвращенец», «человек в плаще», «зека в побеге» – продолжают традицию представления персонажа в стихах *in metonymy*, которая была описана выше (в более широком смысле, полагаем, в связи с этим обстоятельством можно вспомнить и характерное для поэтики Бродского обильное перечисление вещей и предметов с преобладанием в перечне имен существительных). Легко заметить, что больш́ая (и даже бо́льшая) часть лексики стихотворения представляет собой цитаты из словаря Бродского и парафразы его поэтического мира. Однако речь пойдет не только о лексике, поэтому предварительно приведем некоторые соображения общего порядка. Как известно, в эссе

⁵ *Климова С. А.* Рецепции творчества Иосифа Бродского в цикле Льва Лосева «Послесловие». URL: http://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2009/xxcentury/klimova.pdf (дата обращения 10.11.2014).

⁶ *Лосев Л.* Послесловие. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/prim/losev1-1.html#7> (дата обращения 10.11.2014).

о «Новогоднем» Цветаевой Бродский сформулировал свое понимание жанра стихов «На смерть...», считая, что «элемент автопортрета» пишущего зачастую более значителен в них, нежели «оплакиваемый предмет» [10, с. 142]. Как нам кажется, в стихотворении Лосева этого не происходит; однако, «цитируя» Бродского (и отступая тем самым от своего обычного принципа) буквально на всех «уровнях» текста и, казалось бы, оставаясь «за кадром», Лосев создает совсем иное, отличное от Бродского по настроению и эмоциональному тону произведение, что мы и попробуем показать.

«Референции» к Бродскому начинаются уже на ритмическом уровне текста. Традиционный для русской поэзии пятистопный ямб с пиррихиями, которым написано стихотворение Лосева, обретает конкретику и отсылает читателя к ритмическому звучанию Бродского благодаря сочетанию Я5 с особой системой рифмовки – АААбСССб. Такое сочетание встречается у Бродского дважды: это «Стихи на смерть Т. С. Элиота (I)» и «Одной поэтессе». В данном случае особый интерес представляет второе из названных стихотворений, поскольку Лосев использует, как в своем послании Бродский, нечасто встречающийся тип рифмы – так называемую консонантную, когда совпадают только заударные звуки, а ударный гласный, наоборот, варьируется:

Я заражен нормальным классицизмом.
А вы, мой друг, заражены сарказмом.
Конечно, просто сделаться капризным,
по ведомству акцизному служа⁷ [3, т. 1, с. 193].

Ср. у Лосева:

Где воздух «розоват от черепицы»,
где львы крылаты, между тем как птицы
предпочитают по брусчатке пьянцы,
как немцы иль японцы, выступать...

Позднее «японцы, немцы» из римских впечатлений Л. Лосева попадут в стихотворение «Pieta»; в остальном же лексикон строфы насыщен словообразами Бродского, начиная с заключенной в кавычки почти дословной цитаты из стихотворения «С природы»:

...в переулке земного рая
вечером я стою, вбирая

сильно скукожившейся резиной
легких чистый, осенне-зимний,

розовый от черепичных кровель
местный воздух, которым вдоволь

не надыхаться, особенно – напоследок! [3, т. 2, с. 225].

⁷ Тот же прием использован в стихотворении «Подражание Горацию»: «Лети по воле волн, кораблик. / Твой парус похож на помятый рублик. / Из трюма доносится визг республик. / Скрипят борта».

Нельзя не вспомнить, конечно, и стихотворение 1973 г. «Лагуна», первое из посвященных Венеции, где есть и знаменитый крылатый лев, и метафора «венецианских церквей, как сервизов чайных...», «звон» которых отзовется в строчке Лосева «то звонко тронешь чайную посуду / церквей...». Позднее, как известно, эта метафора разовьется у Бродского в венецианской медитации о «фарфоровых декорациях у хрустальной воды»: «Зимой в этом городе, особенно по воскресеньям, просыпаешься под звон бесчисленных колоколов, точно в жемчужном небе за кисеей позвякивает на серебряном подносе гигантский чайный сервиз» [11, с. 17]. Думается, что нет особой необходимости указывать все остальные лексические соответствия с идиостилем Бродского (пьяцца, канал, человек в плаще и т. д.). Важнее обратить внимание на иные обстоятельства.

Например, С. А. Климова замечает, что «все “воплощения” друга после смерти так или иначе связаны со стихиями воды и воздуха. Кстати, в предыдущем стихотворении сборника Лосев совершенно справедливо говорит о Бродском: *Из четырех стихий он не любил огня, / был равнодушен к земле. Но воздух зато! Но влага!*»⁸. Еще в «Стансах городу» (1962) Бродский писал:

Пусть меня отпоет
хор воды и небес, и гранит
пусть обнимет меня,
пусть поглотит,
мой шаг вспоминая,
пусть меня, беглеца, осенит
белой ночью твоя
неподвижная слава земная [3, т. 2, с. 232].

Мы еще упомянем об этом раннем посвящении родному городу, полагая его одним из претекстов стихотворения Лосева; у Лосева же «пророчество» Бродского, как и в его жизни, осуществляется в другом городе – двойнике Петербурга. Вначале попробуем взглянуть на проблему «стихий» у Бродского с иной стороны.

Чаще всего «растворение в пейзаже» воплощается у Бродского перечислением обыденных, бытовых вещей, серыми, коричневыми, в итоге бесцветными красками (то же «Послесловие»: «Тронь меня – и ты тронешь сухой репей, / сырость, присущую вечеру или полдню...»). Отсутствие эстетизации природы, быть может, особенно заметно там, где слияние с нею «предписывается» женщине. В стихотворении «Подруга, дурнея лицом, поселись в деревне...» лирический сюжет строится на мифологическом соответствии женщина / земля:

Подруга, дурнея лицом, поселись в деревне.
Зеркальце там не слыхало ни о какой царевне.
Речка тоже рябит, а земля в морщинах
и думать забыла, поди, о своих мужчинах.

И мужчина также соотносен с вещами вполне прозаическими, «земными»:

...Любая из этих рытвин
либо воды в колодезе привкус бритвин,
прутья обочины, хаос кочек –
все-таки я: то, чего не хочешь [3, т. 2, с. 166].

⁸ Климова С. А. Рецепции творчества Иосифа Бродского...

В стихотворении Лосева, столь полно воспроизводящем особенности идиости-ля адресата, создана прямо противоположная по настроению и колористике картина: мир, освещенный утренним солнцем, наполнен ветром, звоном, запахом кофе, окрашен золотом и перламутром, там даже воздух «розоват от черепицы»... И здесь действительно преобладает «хор воды и небес». Можно полагать, что Лосев, создавая образ Венеции из узнаваемых деталей, концентрирует их так, что высвечивается его ясная, светлая ипостась, – тогда как Бродский, как мы знаем, обычно учитывал разные, зачастую противоположные точки зрения на объект. И это, конечно, больше говорит об отношении Лосева к ушедшему другу, чем прямые оценки.

Что же происходит в этом пространстве красоты и гармонии с человеком, вернее, как осуществляется его уход из этого мира? Можно заметить, что вот здесь, в рассказе о посмертной судьбе друга, авторские характеристики словно раздваиваются, лишая его участь однозначности. С одной стороны, «ты там застрял, остался, растворился, / перед кофейней в кресле развалился / и затынулся, замер...». С другой – «уплыл колечком дыма», «выход в зазеркалье / нашел <...> исчез на перекрестке параллелей, / не оставляя на воде следа...»⁹, – т. е. одновременно и исчез, и остался, недаром же сказано: «раздвоился». Возможно это, видимо, благодаря усвоенному уроку Вертумна – метаморфозе: «там обернулся ты буксиром утлым, / туч перламутром над каналом мутным...».

По мнению Сократа, «поэт – это существо легкое, крылатое и священное» [12, с. 377]. И образ Бродского, созданный в стихотворении Лосева, – поистине «летучий», легкий, неуловимый («поди поймай»); он словно вступает в противоречие с обычным для адресата представлением об окаменении, обездвижении тела под воздействием времени. Как видно, смерть освобождает человека от этих оков...

Как мы убедились, «буксир» из ранних стихов Бродского – из «Баллады о маленьком буксире», из «Стансов городу» – в итоге становится еще одним из его двойников. В первом, «детском» стихотворении печаль от ухода «буксира» из жизни смягчена утопической надеждой:

...и тогда поплыву я
к прекрасному сну
мимо синих деревьев
в золотую страну,
из которой еще,
как преданья гласят,
ни один из буксиров
не вернулся назад [3, т. 2, с. 298].

В «Стансах» картина выглядит более мрачной:

Все умолкнет вокруг.
Только черный буксир закричит
посредине реки,
исступленно борясь с темнотою... [3, т. 2, с. 232].

⁹ О «неевклидовой геометрии» у Бродского см. примечания Л. В. Лосева [3, т. 1, с. 532]; о «зазеркалье» Бродского – его же статью «Реальность зазеркалья: Венеция Иосифа Бродского» (Иностранная литература. 1996. № 5). Отметим попутно параллель, тематическую и образную, строчки «не оставляя на воде следа» со стихотворением Бродского «Памяти Т. Б.» («туфельки следом на волнах тая...»).

«Отсутствие мое большой дыры в пейзаже / не сделало; пустяк: дыра, – но не большая», – вспоминая Петербург, писал Бродский. Стихотворение Лосева опровергает постулат Бродского о «вычитании» тела из пространства. Можно заметить, что топос прекрасных венецианских декораций здесь заключен в своеобразную временную раму, начинаясь и завершаясь картиной утра. Это воскресное утро в финале текста становится вечным: «воскресенье завтра и всегда». В английском варианте стихотворения: «...a Sunday morning, / where Sunday is tomorrow and tomorrow is always now»¹⁰. Автор, как видим, ставит обычное Sunday, а не Resurrection; по-русски же Лосевым, как и всегда, используется одно и то же слово с той лишь разницей, что день недели как нейтральная лексико-семантическая единица называется воскресенье, а восстание из мертвых – воскресение. Все же этимологическое родство этих исторически разошедшихся в своей семантике слов подсказывает возможность прочесть концовку стихотворения Лосева с учетом возникающей аллюзии на метафизический смысл сказанного. Что же касается начала текста, то там, как нам кажется, возникает намек на второй (или – в западном мире – главный) христианский праздник – Рождество:

...солнце, золота с утра наляпать
успев и окунув в лагуну локоть
луча, решает, что пора купать...

Рискнем предположить, что этот образ соотносим с обыкновением матери, перед тем как купать младенца, проверять температуру воды именно локтем. Тогда, еще более неявно, чем все иные аллюзии в этом стихотворении, получается еще одна параллель с Бродским – с корпусом его рождественских стихов. Непосредственно Рождеству – в *pendant* Бродскому – посвящено заключительное стихотворение «Послесловия» Лосева – «25 декабря 1997 года»:

В сенях помойная застыла лужица. В слюду стучится снегопад.
Корова телится, ребенок серится, портянки сушатся, щи кипят.

Вот этой жизнью, вот этим способом существования белковых тел
живем и радуемся, что Господом ниспослан нам живой удел.

Над миром черное торчит поветрие, гуляет белая галиматья.
В снежинках чудная симметрия небытия и бытия¹¹.

Так и в стихах Л. Лосева, обращенных к Бродскому, выстраивается эта «симметрия» бытия и небытия, профанного и сакрального, красоты и прозы жизни, «своего» слова и «чужого». Открывающее сборник стихотворение «С января на сорок дней / мир бедней» рисует этот мир «после Бродского» не только опустевшим, но умолкнувшим, застывшим: «Снег на мраморе стола. / Бумага белая бела». Исполняя завет Бродского, Лосев своим «Послесловием» заполняет эту пустоту:

И новый Дант склоняется к листу
и на пустое место ставит слово [3, т. 1, с. 325].

¹⁰ Lev Loseff «Where the air is “roof-tile pink”»: To Joseph. Self-translation. URL: <http://levloseff.blogspot.ru/2013/06/where-air-is-roof-tile-pink-to-joseph.html> (дата обращения 23.12.2014).

¹¹ Лосев Л. Послесловие. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/prim/losev1-2.html#35> (дата обращения 10.11.2014).

Список литературы

1. Левинтон Г. А. Смерть поэта: Иосиф Бродский // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. СПб., 1998. С. 190–215.
2. Семенов В. Иосиф Бродский в северной ссылке: поэтика автобиографизма. Тарту, 2004.
3. Бродский И. А. Стихотворения и поэмы: В 2 т. / Вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. Л. В. Лосева. 2-е изд. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома; Вита Нова, 2012. (Новая Б-ка поэта).
4. Ансельм А. А. Что такое время? // Звезда. 1998. № 9.
5. Полухина В. П. Поэтический автопортрет Бродского // Полухина В. П. Больше самого себя: о Бродском. Томск: СК-С, 2009.
6. Лосев Л. В. Примечания // Бродский И. А. Стихотворения и поэмы: В 2 т. / Вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. Л. В. Лосева. 2-е изд. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома; Вита Нова, 2012. (Новая Б-ка поэта).
7. Мандельштам О. Э. Выпрямительный вздох: Стихи; проза / Сост., послесл. и указатель Д. И. Черашней. Ижевск: Удмуртия, 1990.
8. Петрушанская Е. М. Музыкальный мир Иосифа Бродского. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Журнал «Звезда», 2007.
9. Ахматова А. А. Лирика. М.: Худож. лит., 1989.
10. Бродский И. А. Об одном стихотворении // Сочинения Иосифа Бродского: В 7 т. СПб.: Пушкинский фонд, 2001–2003. Т. 5.
11. Бродский И. А. Набережная неисцелимых // Сочинения Иосифа Бродского: В 7 т. СПб.: Пушкинский фонд, 2001–2003. Т. 7.
12. Платон. Ион // Платон. Апология Сократа. Критон. Ион. Протагор. М.: Мысль, 1999.

N. G. Medvedeva

Izhevsk, Russian Federation

**«A WONDERFUL SYMMETRY OF NON-EXISTENCE AND EXISTENCE»
(FROM J. BRODSKY'S «AFTERWORD»
TO L. LOSEV'S «AFTERWORD»)**

L. Losev's poem written in the genre in memoriam is dedicated to J. Brodsky and goes with the context of the addressee's creative work and is compared with his similar work.

Keywords: poem in memoriam, afterword, «merging with the scenery» plot, intertextual links.

Medvedeva Natalia G. – Doctor of Philology, Professor of Udmurt State University (1 Universitetskaya Str., Izhevsk, 426034, Russian Federation, nataliamed@udm.net)

А. В. Кулагин

Коломна, Россия

**ЛЕРМОНТОВСКИЕ МОТИВЫ
В ЛИРИЧЕСКОМ СЮЖЕТЕ А. КУШНЕРА
(«ВБЕЖАЛ НА ХОЛМ И ЗАДОХНУЛСЯ...»)**

Стихотворение «Вбежал на холм и задохнулся...» (1973) – хронологически первое из двух десятков лирических произведений Александра Кушнера, содержащих лермонтовские мотивы. Отправной точкой ассоциативного лермонтовского фона стихотворения становится прямая отсылка к стихотворению «Бородино» (упоминание о *размере* «*Бородина*» как знак вообще присущей Кушнеру рефлексивности поэтической мысли), за которой открывается переключка с другими сравнительно поздними лермонтовскими произведениями – прежде всего, «Когда волнуется желтеющая нива...». Родство стихотворений двух поэтов обеспечивается и единым для них ощущением гармонии мира и восприятия его во всей полноте, переданным через пейзажные мотивы. Лермонтов вышел к этой поэтической мысли на исходе жизни, Кушнеру же она свойственна постоянно, на всех этапах его творческого пути.

Ключевые слова: Кушнер, Лермонтов, лирический сюжет, мотив, ритмика, просветление.

Лирика петербуржца Александра Кушнера – одного видных современных поэтов – всегда отличалась и отличается насыщенным историко-культурным фоном. Сюжеты и образы русского и европейского искусства, прежде всего искусства словесного, поэтом «присвоены и обжиты». Стихи Кушнера убеждают в том, как важны для современного сознания культурный опыт и багаж прежних эпох.

Естественно, особое место в этом опыте занимает русская классическая поэзия. Кушнер – и вслед за ним его лирический герой – особенно пристрастен к творчеству Пушкина, Баратынского, Тютчева, Анненского, Мандельштама (см., например: [1–5]). Но и Лермонтов на этом фоне не затерялся: мы насчитали два десятка стихотворений Кушнера, где появляются лермонтовские мотивы, – преимущественно в лирике последних десятилетий¹.

¹ Назовём их: «Своё лицо, его черты...» (1976); «За что? За ночь. За яркий по контрасту...» (1981); «А мы и в пятьдесят Андрюши, Люси, Саши...» (1986); «Как ночью берегом

Кулагин Анатолий Валентинович – доктор филологических наук, профессор кафедры литературы Московского государственного областного социально-гуманитарного института (ул. Зелёная, 30, Коломна, Московская обл., 140411, Россия, kula-mariya@yandex.ru)

Наше внимание привлечёт одно из стихотворений, содержащих такие мотивы – насколько нам известно, хронологически наиболее раннее. Оно представляется нам чрезвычайно важным в поэтическом диалоге Кушнера с Лермонтовым, показательным для лирического мировосприятия автора и проницательным, по своему концептуальным в отношении к наследию великого поэта.

30 января 1973 г. Александром Кушнером написано стихотворение «Вбежал на холм и задохнулся...» Приведём полный текст его:

Вбежал на холм и задохнулся:
Направо – синий лес тянулся,
Вблизи – чернели пни.
Бежал ручей в кустах зелёных,
Люпины в жёлтых балахонах,
Шиповник огненный на склонах,
Боярышник в тени.

Полуотцветшая синюха,
Медвежье войлочное ухо,
Цикорий голубой.
Без дел не делающий шагу,
Из глаз давно изгнавший влагу,
Сны выносящий на бумагу,
Ты вздрогнул! Что с тобой?

Тому назад ещё мгновенье
Жизнь вызывала отвращенье,
Прельщала смерть одна.
И вдруг – как выход из неволи,
Освобождение от боли:
То ли цветы такие, то ли
Размер «Бородина»? [9, с. 189–190].

Лермонтовский мотив, как видим, прозвучал в самом финале стихотворения; *размер «Бородина»* мог остаться для не ожидающего этой параллели читателя (хотя трудно представить читателя, не знакомого с лермонтовским текстом хотя бы по школьной программе) и незамеченным, если бы не последний стих.

крутым...» (1988); «Где теперь? Где-нибудь на Тобаго теперь, в Тринидаде...» (1992), «Мне приснилось, что все мы сидим за столом...» (1994); «Какой бы ни был самый сладкий голос...» (1995); «С свинцом в груди и жаждой мести...» (1995); «Быть может, эта жизнь – одно стихотворенье...» (1996); «Шестьдесят мне исполнилось лет...» (1996); «Обратясь к романтической ветке...» (2000); «Какой в них впрыснут яд...» (2005); «Мрачность» (2008) (об этом стихотворении см.: [6, с. 199–200]); «Летней ночью, августовской, поздней...» (2009), «Державинская флейта и труба...» (2010); «Поговорить бы тихо, сквозь века...» (2011); «А не случись дуэли той...» (2011); «Может быть, ангел берёт наобум...» (2012); «Кто старше нас, тот старше, даже если...» (2013); «С милого севера в сторону южную...» (2014) (сведения о книжных публикациях этих стихотворений см.: [7]). Четвёртое от конца этого перечня и два последних стихотворения в книги пока не входили; они опубликованы соответственно: Знамя. 2012. № 4. С. 81–82; Новый мир. 2014. № 2. С. 2; Знамя. 2014. № 10. С. 195. (Наблюдения Кушнера над отдельными произведениями Лермонтова см.: [8, с. 368–370, 382–383].) Даты написания упомянутых здесь и далее стихотворений сообщены нам самим поэтом, которому мы сердечно благодарны за помощь.

Параллель в самом деле неожиданная – хотя бы потому, что в качестве связующего два текста признака выбран признак формальный – стихотворный размер. Не только размер – ещё и строфика «Бородин», Кушнером тоже повторённая: *aabcccb*. Сохранено и расположение стихов разноstopного ямба: третий и седьмой стихи каждой стопы написаны трёхstopным ямбом, остальные – четырёхstopным. Содержание же стихотворения от лермонтовского «Бородин» вроде бы далеко. Впрочем, не будем торопиться с выводами.

Стихотворная ритмика – а также и строфика – вообще являет собой, начиная с первых книг Кушнера, предмет его лирической рефлексии; этой особенности его творчества и творчества некоторых поэтов-современников посвящена специальная статья С. С. Бойко [10]. Размер стиха не раз оказывается как бы созвучен настроению кушнеровского героя и окружающему его миру, например: «Сплошная выдумка, химера, / Со мною рядом на тропе / Ты возникаешь из размера / В стихах совсем не о тебе» («Сплошная выдумка, химера...», 1962 [11, с. 64]); «...зло – как сон дурной, / Добро ж подсказано всем ходом / Стиха, размером, хороводом / Дубов, стоящих за спиной» («Я видел подлость и беду...», 1964 [9, с. 29]); «Он (город. – А. К.) холод вдыхает / на зимний манер / и сам выбирает / короткий размер» («Бледнеют закаты...», 1964 [12, с. 26]); «Кто нам сбивчивый ритм небывалый диктует? Ходьба» («Прогулка», 1977 [13, с. 110]). Если же стихи навеяны каким-либо литературным источником, они оказываются сознательно выдержаны в его ритме. Таково, скажем, стихотворение «О, басни тяжкие! Так вот зачем меня...» (1982), с его вольным ямбом, навеянное воспоминанием о чтении басен Крылова в школе: «...Я был за автора, и голос мой был ровен. / Какую старину / Являл шум мельницы, лай моськи, чад жаровен...» [14, с. 82] Другой пример – восходящее к пушкинскому «Из Пиндемонти» (александрийский стих) стихотворение «Июль 1836» (1984), в котором ощущается не только ритмическая, но и собственно текстуальная переключка с источником: «Зависеть от царей, от их крутого нрава...» [15, с. 7] – ср. у Пушкина: «Зависеть от царя, зависеть от народа...»

Нам думается, однако, что диалог с Лермонтовым в стихотворении «Вбежал на холм и задохнулся...» гораздо глубже, чем это может показаться при поверхностном восприятии ритмического сходства, – несмотря на то, что сам по себе *размер «Бородин»* притягателен и, будучи всегда «на слуху» у внимательного читателя, вполне способен порождать самостоятельную поэтическую рефлексию. Но здесь важно помнить о том месте, которое «Бородино» занимает в судьбе самого Лермонтова.

Написанное в 1837 г. (как и более раннее «Поле Бородин») на основе нескольких исторических и литературных источников (см.: [16]), знаменитое стихотворение – с простым героем-солдатом, с деталями армейского быта («кивер... весь избитый», «штык точил»), с просторечной лексикой и фразеологией («у наших ушки на макушке!», «прилёт вздремнуть» [17, с. 369, 370]) – ознаменовало собой важнейший поворот в творческом сознании его автора: от байронического эгоцентризма к постепенному приятию мира в его полноте. «...Он поднялся, – замечал в своё время о Лермонтове Ю. Айхенвальд, – на ту предельную высоту, где человек достигает благоволения, где он постигает значительность будней, подвиг простоты» [18, с. 451]. Если «значительность будней» и «подвиг простоты» действительно налицо в «Бородине», то «благоволение», т. е. «элементы нежности, духовной тишины» в противовес беспокойству «сумрачной, недовольной души» [18, с. 446] отчётливо проступают в других лермонтовских шедеврах того же 37-го года – и прежде всего в стихотворении «Когда волнуется желтеющая нива...». Именно оно (причём в большей степени, чем «Бородино») и является,

на наш взгляд, ключевым лермонтовским претекстом стихотворения Кушнера. Попробуем это аргументировать.

Напомним, что лирический сюжет в стихотворении «Когда волнуется желтеющая нива...» заключён в преодолении душевной *тревоги* героя, происходящем под воздействием пейзажа. Не экзотический грузинский «божий сад» («Мцыри») и не «пустынный и мрачный гранит» («Воздушный корабль»). Нет, источником вдохновения и преображения оказывается простая – но, конечно, опозитизированная – среднерусская природа:

Когда волнуется желтеющая нива
И свежий лес шумит при звуке ветерка,
И прячется в саду малиновая слива
Под тенью сладостной зелёного листка;

Когда росой обрызганный душистой,
Румяным вечером иль утра в час златой,
Из-под куста мне ландыш серебристый
Приветливо кивает головой... [17, с. 379.]

Такова поэтическая логика просветления лирического героя Лермонтова. Сказать «...И счастье я могу постигнуть на земле, / И в небесах я вижу Бога...» (притом что у него есть и скептически-саркастическая «Благодарность»; ниже она нам ещё понадобится) хочется в минуту единения с природой. Именно благодаря ему в лермонтовском шедевре «простые факты земного бытия становятся вдруг знаками Божиего присутствия в мире», что и составляет, по мысли С. Ломинадзе, «тайну, которой живёт стихотворение» [19, с. 104]. Собственно говоря, «простые факты земного бытия» (С. Ломинадзе) и есть *свежий лес, малиновая слива, ландыш серебристый*... От этого стихотворения протянется нить к бытовым и пейзажным мотивам предсмертной лермонтовской «Родины»...

Но ведь в стихотворении Кушнера воплощена похожая коллизия! Оно подтверждает общее замечание исследователя о природе в творчестве этого поэта как о «спасительном откровении человеку о чистой и счастливой сущности бытия, которая забывается им за страданиями и невзгодами повседневной жизни» [20, с. 276]². Факторов, потенциально обеспечивающих просветление лирического героя, здесь всего два: помимо *размера «Бородина»*, это ещё *цветы* («То ли цветы такие...»). И второй (а в тексте он стоит на первом месте) не менее любопытен, чем первый. Прежде всего, пейзаж у Кушнера скорее снижен, чем опозитизирован. Если не считать *огненного шиповника* (это действительно поэтизация), остальные растения выглядят или нейтрально (*боярышник в тени; цикорий голубой*), или сниженно: *люпины в жёлтых балахонах; полутцветишая синюха, медвежье войлочное ухо*. Но в любом случае это привычный глазу жителя средней России пейзаж. Поэт словно подчёркивает обыденность природы, которая должна контрастно оттенить эмоциональный прорыв в финале. Неужели такие, невзрачные вроде бы, растения, способны поменять настроение героя? Да, именно они, в своей совокупности, и способны.

Лирический герой Кушнера к полевым цветам вообще равнодушен (а сам поэт даже знаком со специальной литературой о них). Его притягивают их про-

² Теме «природа и творчество» посвящён специальный параграф кандидатской диссертации И. А. Кудрявцевой [21]. Нас, однако, удивило, что автор этой работы причисляет стихотворение «Вбежал на холм...» к тем произведениям поэта, в которых «появляется образ бинокля» [21, с. 43]. Никакого «бинокля» в тексте нет.

стота и безыскусность, а также способность обретать метафорический или символический смысл, отражать человеческую жизнь: «И всем друзьям и милым жёнам их, / Превозмогавшим с нами бремя злых / Лет, – шлём привет от имени двухцветных / Цветочков этих, словно в шерстяных / Домашних кофтах, вязаных, заветных» («Не знали мы названия цветка...», 1994 [22, с. 38]); «В окне вагонном под откосами / Мелькает призрак иван-чая. / Кем надо быть, чтоб этот розовый / Цвет миновать, не замечая? / Ну что ж вы, русские художники, / Народолюбцы, интроверты, / Где ваши грубые треножки, / Чернорабочие мольберты?» («Иванчай», 1999 [9, с. 543–544]). «Героями» кушнеровских стихов могут оказаться даже сорняки – например, крапива или лопух, – отчего лирическая картина становится ещё более демократичной. Но главное: непритязательный, казалось бы, пейзаж оказывается исполнен глубокого поэтического смысла и воздействия на душу лирического героя. Так – вполне, повторим ещё раз, по-лермонтовски – происходит и в стихотворении «Вбежал на холм и задохнулся...». Заметим заодно, что, помимо мотива *цветов*, стихи Кушнера связывает со стихами Лермонтова мотив *ручья*, звучащий в том же поэтическом ряду, в составе лирического пейзажа: «Когда студёный ключ играет по оврагу» (Лермонтов) – «Бежал ручей в кустах зелёных» (Кушнер)³.

Именно мотив *цветов* оказывается нитью, неожиданно связывающей стихотворение «Вбежал на холм...» с другим «лермонтовским» стихотворением Кушнера, написанным уже в другую эпоху – «Какой в них впрыснут яд...» (2005). Теперь, правда, цветы оказываются искусственными, и это как раз и определяет ключевую поэтическую мысль стихотворения:

...О, красоты запас
С искусственным акцентом!
Я думаю, и нас
Снабдят таким ферментом,
Что беды и года
Уже души не тронут.
Подчищена среда,
Тепличный грунт прополот.

И вряд ли кто сказать
Рискнёт в стихах, что грустно
И некому подать
Руки, – откуда чувство
Такое? Не смеси
Признаньями отныне
Про детский жар души,
Растроченный в пустыне [24, с. 312].

Конечно, лирическая ситуация здесь широка: она определяется лирическими раздумьями о прагматизации современной жизни в сравнении с прежними временами. Отсюда – скепсис и горькая ирония поэта. Но именно лермонтовские реминисценции – из стихотворений «И скучно и грустно...» и «Благодарность» – появляются в стихах не случайно. Диалог с классиком строится как поэтический

³ В стихотворении «Вбежал на холм и задохнулся...» есть и пушкинская реминисценция: «Тому назад ещё мгновенье / Жизнь вызывала отвращенье». Ср. в «Евгении Онегине»: «Тому назад одно мгновенье / В сем сердце билось вдохновенье» (гл. 6, строфа XXXII), а также в наброске «Тому одно, одно мгновенье...» [23, т. 4, с. 113; т. 2, с. 489]

парадокс: оба названных стихотворения выражают как раз дух Лермонтова-скептика, а не Лермонтова просветлённого. Напомним: «И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг, – / Такая пустая и глупая шутка...» [17, с. 426]; «...За жар души, растрченный в пустыне, / За всё, чем я обманут в жизни был...» [17, с. 445]. Кушнеру должен быть нужен, казалось бы, «другой» Лермонтов – Лермонтов просветлённый, как в стихотворении «Когда волнуется желтеющая нива...». Здесь уже другая расстановка акцентов: теперь зна́ком душевного волнения и культурной памяти оказывается *весь* Лермонтов (и с ним, наверное, поэтическое мировосприятие вообще) вне зависимости от тональности и настроения отдельных стихотворений. Но в любом случае *цветы* являются в стихотворении Кушнера «союзниками» лермонтовской поэзии, и в этом смысле стихи 2005 г. как бы продолжают и кушнеровские же стихи 1973 г., и «Когда волнуется желтеющая нива...» самого Лермонтова.

Между тем лирическая ситуация просветления, родственная той, что воплощена в лермонтовском шедевре, не раз встречается в стихах самого Кушнера – как в сравнительно ранних, так и в позднейших, написанных после 1973 г. Окружающий лирического героя мир – будь то родной город или загородный пейзаж (природа!) – может вдруг словно толкнуть его, вернуть к полноценному бытию от каких-то душевных невзгод. Скажем, лирический герой стихотворения «По сравненью с приметам зим...» (1963) «спустился в глубокий овраг» и оказался лицом к лицу с небытием, готовым принять его к себе: «Дай мне силы подняться наверх, / Разговором своим развлеки, / Пощади. Я ещё не из тех, / Для кого этот блеск – пустыяки» [9, с. 57]. Отчасти сходную ситуацию переживает герой стихотворения «С тобой, со мной, с продрогшим садом...» (1964): «Ты тоже, хмурый и унылый, / Наставив ворот, смотришь вниз? / Не привередничай, мой милый! / Побойся бога, оглянись! / Полузаметен и неярок, / Как бы увиденный сквозь сон, / Таится город, как подарок, / Что неспроста преподнесён» [9, с. 56]. Кажется, с годами эта лирическая оппозиция становится у поэта даже жёстче, контраст двух психологических состояний – острее: «Я б жизнь разлюбил, да мешает канат / И запах мазута, весёлый и жгучий. / Я жизнь разлюбил бы – мазут виноват / Горячий. Кто мне объяснит этот случай? <...> Я жизнь разлюбил бы, я с вами вполне / Согласен, но, едкая, вот она рядом / Свернулась, и сохнет, и снова в цене. / Не вырваться мне. / Как будто прикручен к ней этим канатом» («Я шёл вдоль припухлой тяжёлой реки...», 1977 [9, с. 206]). К этим стихам вполне подходит замечание И. Б. Роднянской о восходящей к традиции Чехова и Пруста «предметной связи» лирического сознания Кушнера с «какой-нибудь безделицей, запахом» как «возбудителями эмоциональной памяти» [25, с. 400] (о двух последних стихотворениях см. также: [26], по алф. указ.).

Стоит привести, наконец, одно из написанных поэтом уже в новом веке стихотворений – «Когда на жизнь смотрю чужую...» (2006), кстати, именно И. Роднянской и посвящённое. Оно построено на антитезе *жизни чужой* («...когда впустую / Уходит время как вода, / Когда лишь множатся потери, / Утраты в ней... <...> Томлюсь и в Бога я не верю – / Печальный смысл, напрасный труд») и жизни *своей*, исполненной высокого смысла и содержания:

Когда на жизнь смотрю свою,
На этот коврик у порога,
На тех, кого хотя б немного
Любил, на ту, кого люблю <...>
На всю тщету и толчею,
Судьбу, – бедна она, убога,

Но в ней узор распознаю
Поверх печального итога
И вижу смысл, и верю в Бога,
Молчу, скрываюсь и таю [27, с. 14–15].

Тютчевская реминисценция в финале («Молчи, скрывайся и таи...») не может заслонить более, на наш взгляд, значимую здесь аллюзию на лермонтовское стихотворение «Когда волнуется желтеющая нива...». В пользу её говорит мотив Бога («И в небесах я вижу Бога»), и отмеченная выше антитеза, выраженная с помощью придаточной конструкции со значением уступки («Когда...», а также не прозвучавшее у Кушнера, но подразумеваемое «Тогда...»). Но самое важное заключено в том, что Кушнер сохраняет основную лирическую коллизию лермонтовского шедевра: ощущение гармонии бытия перевешивает чувство мрака и безысходности. Напомним ещё раз: «Тогда смиряется души моей тревога...»⁴ – и лишний раз убедимся в неслучайности и значимости лермонтовского лирического «комплекса» в открывающем весь этот поэтический ряд стихотворении 1973 года.

Список литературы

1. Кулагин А. В. Пушкинский «Памятник» и современные поэты: (И. Бродский, А. Кушнер) // Болдинские чтения. Н. Новгород: Изд-во Нижегород. ун-та, 1998. С. 64–73.
2. Фёдорова Л. Г. Пушкин в поэзии Александра Кушнера // Пушкин и русская культура: Работы молодых учёных. М.: Диалог-МГУ, 1999. Вып. 2. С. 142–154.
3. Ячник Л. Н. Традиции Мандельштама в творчестве Александра Кушнера // Литературоведческие штудии. Киев, 2010. № 26. С. 568–574.
4. Ячник Л. Н. Особенности восприятия русской поэтической классики в лирике Александра Кушнера // Філологічні трактати. Сумы, 2011. Т. 3, № 1. С. 41–48.
5. Гельфонд М. М. «Читателя найду в потомстве я...»: Боратынский и поэты XX века. М.: Биосфера, 2012. 220 с.
6. Кучина Т. Г. Мотивы лирики М. Ю. Лермонтова в русской поэзии рубежа XX–XXI вв. // Ярославский педагогический вестник. 2014. № 2. Т. 1. С. 199–202.
7. «Стихов неотразимый строй...»: Указатель стихотворений Александра Кушнера, вошедших в его авторские сборники: 1962–2011 / Сост. А. В. Кулагин. Коломна: МГОСГИ, 2011. 60 с.
8. Кушнер А. Аполлон в траве: Эссе. Стихи. М.: Прогресс-Плеяда, 2005. 632 с.
9. Кушнер А. Избранное. М.: Время, 2005. 720 с.
10. Бойко С. «Дивный выбор всевышних щедрот...»: Филологическое самознание современной поэзии // Вопр. лит. 2000. № 1. С. 44–73.
11. Кушнер А. Первое впечатление: Стихи. М.; Л.: Сов. писатель, 1962. 96 с.
12. Кушнер А. Ночной дозор: Вторая книга стихов. М.; Л.: Сов. писатель, 1966. 124 с.
13. Кушнер А. Голос: Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1978. 128 с.
14. Кушнер А. Дневные сны: Книга стихов. Л.: Лениздат, 1986. 88 с.
15. Кушнер А. Живая изгородь: Книга стихов. Л.: Сов. писатель, 1988. 144 с.
16. Кормилов С. И. Лермонтовское «Поле Бородина» и «Бородино» на фоне исторических источников // Лермонтов и история: Сб. науч. ст. Великий Новгород; Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2014. С. 27–38.
17. Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. Л.: Наука, 1979. Т. 1. 656 с.

⁴ См. также стихотворение «Верю я в Бога или не верю в бога...» (1998 [9, с. 546–547]).

18. *Айхенвальд Ю. И.* Памяти Лермонтова // М. Ю. Лермонтов: pro et contra: Личность и творчество Михаила Лермонтова в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология. СПб.: Изд-во Рус. Христ. гуманитар. ин-та, 2002. С. 444–452.
19. *Ломинадзе С.* Диалог с небом. 1837-й год // Ломинадзе С. Поэтический мир Лермонтова: Сб. ст. М.: Современник, 1985. С. 89–167.
20. *Эшштейн М.* Природа, мир, тайник вселенной...: Система пейзажных образов в русской поэзии. М.: Высш. школа, 1990. 304 с.
21. *Кудрявцева И. А.* Поэт и процесс творчества в художественном сознании А. Кушнера: Дисс. ... канд. филол. наук. Череповец: Череповец. гос. ун-т, 2004. 184 с.
22. *Кушнер А.* На сумрачной звезде: Новые стихи. СПб.: Акрополь, 1994. 104 с.
23. *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 10 т. М.: Худож. лит., 1974–1978.
24. *Кушнер А.* В новом веке: Стихотворения. М.: Прогресс-Плеяда, 2006. 336 с.
25. *Роднянская И. Б.* Кушнер Александр Семёнович // Русские писатели XX века: Биогр. словарь. М.: Большая Росс. энциклопедия; Рандеву-АМ, 2000. С. 399–402.
26. *Кулагин А. В.* «Я в этом городе провёл всю жизнь свою...»: поэтический Петербург Александра Кушнера. Коломна: МГОСГИ, 2014. 142 с.
27. *Кушнер А.* Облака выбирают анапест: Стихи. М.: Мир энциклопедий Аванта+; Астрель, 2008. 96 с.

A. V. Kulagin

Kolomna, Russian Federation

**LERMONTOV'S MOTIVES IN the LYRICAL THEME A. KUSHNER
(«RAN UP THE HILL AND GASPED...»)**

The poem «Ran up the hill and gasped...» (1973) is chronologically the first of the two dozen lyrical works of Alexander Kushner, containing Lermontov's motives. The starting point of associative Lermontov background of the poem becomes a direct reference to the poem «Borodino» (mention the amount of «Borodino» as a sign generally inherent Kushner of reflexivity poetic thoughts), which offers a roll with other relatively late Lermontov's works – first of all, «I am yellowing field...». Relationship poems by two poets is provided by a single for them a sense of peace and harmony perception in all its fullness transmitted through landscape motives; Lermontov came to this poetic thoughts at the end of life, Kushner does it tend, at all stages of his career.

Keywords: Kushner; Lermontov; the lyrical theme; motive; rhythm; the enlightenment.

Kulagin Anatoly V. – Doctor of Philology, Professor of Literature of Moscow State Region Social-Humanitarian Institute (30 Zelenaja Str., Kolomna, Moscow Region, 140411, Russian Federation, kula-mariya@yandex.ru)

Е. А. Нестерова

Москва, Россия

**ВОЗВЫШЕННОСТЬ
КАК МЕСТО РЕАЛИЗАЦИИ САКРАЛЬНОГО СЮЖЕТА
ВО «ВЛАСТЕЛИНЕ КОЛЕЦ» ДЖ. Р. Р. ТОЛКИЕНА**

Невозможно не заметить обилие возвышенностей – гор и холмов, встречающихся на пути Братства Кольца и особенно главного героя эпопеи Дж. Р. Р. Толкиена «Властелин Колец» Фродо Бэггинаса на пути к главной цели Похода – Роковой горе. Вычленение всех эпизодов, происходящих с главным героем на холме / горе обнаруживает самостоятельный сюжет, следствием которого, собственно, является весь остальной ход событий. Это сакральный сюжет, развивающийся от инициации героя к жертве. Образ природного объекта – возвышенности – оказывается способом организации композиции сюжета и одновременно приемом, позволяющим раскрыть внутреннюю логику событий, их метафизический план. Природный образ выступает одним из существенных способов передачи в скрытой форме психологизма, не выраженного иными, более распространенными приемами.

Ключевые слова: гора, сакральный сюжет, жертва, природный объект в организации сюжета, композиция сюжета, Дж. Р. Р. Толкиен.

Произведение Дж. Р. Р. Толкиена «Властелин Колец» по многим признакам является эпопеей. Помимо объема и конфликта, например, это практически полное отсутствие изображения внутреннего мира героев, что атипично для литературы XX в.

Как и в древних эпопеях, основа сюжета «Властелина Колец» – военное противостояние: людей, эльфов и других народов Средиземья с объединенными силами Темного Властелина Саурона – орками, троллями и иными существами, подчиняющимися Мордору.

Однако существенное отличие конфликта «Властелина Колец» от конфликтов в ранних эпопеях состоит в его характере. Во-первых, он затрагивает все народы, населяющие Средиземье (глобальность). Во-вторых, он не может разрешиться никак иначе, кроме как поражением одной из сторон. Наконец, он носит ярко вы-

Нестерова Евдокия Антоновна – аспирант, кафедра теории литературы Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова (Ленинские горы, Москва, 119991, Россия, levfenek@gmail.com)

раженный онтологический характер, его причины лежат в основе мироздания (противостояние Мордора и эльдар – всего лишь продолжение войны между Мелькором и Валар и эльдар). Если Саурон вернет Единое Кольцо, судьба Средиземья будет решена навсегда: поскольку Кольцо дает ему именно моральную власть над всеми народами, возможность противостоять ему будет полностью исключена. Если же Саурона удастся победить, что возможно единственно, если уничтожить Кольцо Власти, сила Трех Эльфийских Колец, поддерживающих пригодное для эльдар состояние мира, также иссякнет, и они будут вынуждены покинуть Средиземье.

Таким образом, разрешение этого конфликта ведет к неизбежному изменению состояния мира, его картины. Судьба этого противостояния – это судьба самого мира.

Если в античных эпосах отсутствие описания внутреннего мира персонажей не составляло проблемы, поскольку разрешение центрального конфликта не зависело от их личных качеств, а решалось Роком или богами, в случае с «Властелином Колец» успех миссии Хранителя напрямую зависит от его внутренних свойств, говоря иначе, именно от психологии главного героя. Тем не менее Толкиен придерживается законов эпоса – во «Властелине Колец» минимально использованы приемы прямого или косвенного психологизма.

Каким же образом автор достигает правдоподобия и простого понимания читателем происходящего?

Конфликт реализуется в сюжете, а потому обратимся к анализу сюжетной структуры произведения. В центре повествования отнюдь не военные действия, они попадают в «фокус» текста только в те моменты, когда кто-то из девяти Хранителей Кольца оказывается в месте, где они ведутся. Сквозная тема – Поход Братства; единая сюжетная линия раскалывается на несколько с его распадом, далее отдельная сюжетная линия сопровождает каждую из групп героев, на которые оно раскололось.

Основная сюжетная линия – движение главного Хранителя, Фродо, к Роковой горе в Мордоре, в которой можно уничтожить Кольцо Врага. Таким образом, канва сюжета, его смысловое наполнение – успех или неудача главной цели: Хранитель должен убить одного из младших Духов Со-творцов мира (майар) – Гортхаура Жестокого (Саурона).

Невозможно не заметить обилие возвышенностей – гор и холмов, встречающихся на пути главного героя, также и главная его цель – гора. Примечательно и то, что, хотя Фродо практически не остается один, события, происходящие с ним на горах и холмах, затрагивают только его или влияют именно на него, даже если происходят не с ним одним. Гора, очевидно, является образительным маркером, выделяющим особое пространство, в котором разворачивается некий сюжет, отдельный от основного хода событий и касающийся только Фродо.

Вычленение всех эпизодов, происходящих с главным героем на холме / горе, обнаруживает самостоятельный сюжет, следствием которого, собственно, является весь остальной ход событий. Это сакральный сюжет, развивающийся от инициации героя к его жертве.

Сюжет жертвоприношения – один из основных мифологических сакральных сюжетов: «универсальные мифопоэтические схемы реализуются полнее всего в архаических текстах космологического содержания, описывающих решение некой основной задачи (сверхзадачи), от которой зависит все остальное. Необходимость решения этой задачи возникает в кризисной ситуации, когда организованному космическому началу угрожает превращение в деструктивное... хаотическое состояние. Решение задачи мыслится как испытание-поединок двух противоборствующих сил... Решение задачи может происходить лишь в сакраль-

ном центре пространства... и в сакральной временной точке, на рубеже двух разных состояний, когда профаническая длительность снимается и время останавливается» [1, с. 194–195].

Первый маркированный холм на пути Фродо, несущего Кольцо в Ривенделл, чтобы передать его судьбу в чужие руки, становится Амон-Сул, Заветрь. Здесь Фродо и его спутников настигают назгул (Слуги Кольца). На этот момент Фродо внутренне еще не связан с Кольцом, их воли выступают как противопоставленные, и Фродо подчиняется воле Кольца: он надевает Единое, благодаря чему назгул обнаруживают его. Предводитель назгул ранит Фродо проклятым клинком. Этот эпизод соотносится с обрядом инициации, ритуальной смерти («Фродо лежал как мертвый» [2, с. 257]; здесь и далее при цитировании этого источника перевод мой. – *Е. Н.*), которая есть изменение статуса (юноша становится взрослым), позволяющее получить доступ к информации, закрытой для других [3, с. 345]. Отметим, Заветрь – единственное событие, когда Кольцо заставляет Фродо сделать что-то, действительно для него опасное (Фродо едва не погибает от раны), однако это необходимо: благодаря этому возникает связь между Фродо и тем, чье Кольцо ему доверено, а Саурон получает возможность видеть Фродо. Темный Властелин отныне точно знает, кто владеет его Кольцом. Подобной прямой связью с Темным Властелином никто из противостоящих ему сил, кроме Фродо, не обладает.

Следующий интересный для анализируемого сюжета эпизод представляет собой, напротив, отказ от подъема на гору. Это Карадрас, гора, которую Братство пытается преодолеть, но оказывается остановлено магией Сарумана. К этому моменту Фродо уже стал Хранителем, а значит, главой Братства, и Гэндальф предоставляет ему решать, будут ли они пытаться все же перевалить гору или пойдут подземельями гномов. Фродо выбирает подземный город. Главный герой отказывается от подъема. С одной стороны, это «не та» гора, и «владеет» ей «не тот майя»: Саруман – предатель, и он также желает заполучить Кольцо, но он не Саурон. Кроме того, важно, что к этому времени Фродо еще не готов принять другое, значительно более важное решение.

Это решение принято и произнесено на следующем возвышении – Амон-Хен (Холм Зрения, Холм Глаза). О необыкновенной важности, сакральности этого момента свидетельствует текстология: Толкиен оформляет его как почти точную цитату из Библии. На Амон-Хене Фродо, спасаясь от преследования одним из своих компаньонов, надевает Кольцо. Перед этим он пытается принять некое решение, которое ему тяжело дается. «Я знаю, нужно торопиться, и все же не могу выбрать. Ноша тяжела. Дай мне еще час, и я скажу свое решение» [2, с. 517]. Фродо говорит: «Я не думаю, что какие-либо слова помогут мне. Ведь я знаю, что должен сделать, но я боюсь сделать это, Боромир, боюсь» [2, с. 518]. Когда Фродо надевает Кольцо, он видит своего Врага, Саурона, которого должен уничтожить. Фродо первоначально – герой-мститель, тот, кто должен избавить всех остальных от воплощенного в конкретном лице от зла, т. е. убить врага.

Однако в дальнейшем сам Хранитель обретает в тексте черты жертвы.

На Амон-Хене Фродо произносит, видя Темного Властелина: «Воистину, я приду, приду к тебе!» [2, с. 523]. «Истинно, истинно, говорю вам...» [5] – говорит ученикам Христос. Толкиен еще более усиливает смысл этой фразы, повторяя глагол, т. е. подчеркивая именно действие, а не уверение в его истинности.

Итак, на второй возвышенности Фродо дает обещание (одно из сакральных действий – дать слово) своему противнику прийти к нему. Ответа мы не слышим, поскольку этот «диалог» прерывают. Фродо покидает Братство.

Следующим восхождением становится перевал Кирит-Унгол, за которым начинается Мордор – цель похода Фродо. На перевале Фродо ждет укус паука –

первая, физическая, телесная «смерть»: этот эпизод является своего рода «репетицией» участи, которая ждет Фродо в самом Мордоре.

Наконец, на последнюю Гору Фродо доносит верный слуга Сэм, что вновь отсылает к образности жертвы, которую несут к месту жертвоприношения. Достигнув верхней точки, Роковой Расщелины, Фродо произносит слова, которые непонятно, к кому обращены, и еще в меньшей степени понятен их смысл, если не вспомнить эпизод на Амон-Хене. Фродо говорит: «Я пришел. Но я выбираю теперь не делать того, зачем я пришел. Я не сделаю этого. Кольцо мое» [2, с. 1237]. Первая фраза – «Я пришел» – отсылает нас к данному Саурону обещанию «Я приду к тебе». Но, если на Амон-Хене у Фродо еще были сомнения в своем выборе («Или это было “Никогда! Никогда!” – он не мог бы сказать» [2, с. 523]), то теперь это однозначное объявление выполненного договора. Он исполнил обещанное. Но зачем, собственно, Фродо приходит к Саурону? И чем это обещание отличается от того, что он должен сделать как посланник Белого Совета, ведь чтобы уничтожить Кольцо Власти, ему в любом случае нужно прийти именно в Мордор, т. е. к Саурону?

Гора – один из древнейших сакральных символов. На уровне ритуально-исторического символизма гора есть место жертвоприношения. На уровне мифологическо-метафизического символизма гора имеет значение начала, оси мира, Центра Вселенной, откуда Боги начали творить мир. Это место, максимально приближенное к сфере божественного. Эти уровни и функции горы как образа неразрывно связаны: жертва есть ритуал, необходимый для пере-создания мира [3, с. 275–277].

Конфликт Фродо и Саурона – это конфликт двух возможных судеб мира. Гора – Начало Мира, и только здесь его можно пересоздать, т. е. начать заново, определить его дальнейшую, новую судьбу и картину [3, с. 33–36]. В Средиземье и Гора, и Башня – другой типичный символ Начала мира – расположены в Мордоре, стране Темного Властелина. Толкиен ставит свой мир в ситуацию, в которой пере-создание мира можно начать только изнутри «зла», из сердца Страны Теней, т. е. только изменив само зло. Фродо достигает Роковой Горы, и в жертву должен быть принесен либо он сам, либо Кольцо, т. е. Саурон.

В мифологической картине мира большинства народов для создания мира необходима жертва [5, с. 8, 56], и она совершается в Центре мира, который становится его высшей точкой – отсюда сакральность горы как места божественного. Кроме того, гора есть символ Вселенной [3, с. 326]. В древнейших мифологиях жертвой выступает «Змей», первое побежденное богами чудовище, обретшее самые разные формы в более поздних мифах. «Змей символизирует аморфное состояние Хаоса. Обезглавить его – значит совершить акт Сотворения» [3, с. 275–278; 6, с. 60–61].

Фродо совершает жертву, но эта жертва не его жизнь, и не Гортхаур. Незадолго до того, как Хранители достигнут Роковой Расщелины, где можно уничтожить Единое Кольцо, Фродо проговаривает (практически исключительный случай для «Властелина Колец»), что с ним происходит. «Помните того кролика, Мистер Фродо?» – спросил Сэм. – «В день, когда я увидел ослика?» – «Боюсь, что нет, Сэм. То есть, я знаю, что эти вещи происходили, но я больше не вижу их. Ни вкуса еды, ни ощущения воды, ни звука ветра, ни воспоминаний о деревьях, травах или цветах, ни образа луны или звезд не осталось для меня. Я наг во тьме, и нет завесы между мной и огненным колесом. Я начинаю видеть его даже наяву, и все прочее исчезает» [2, с. 1226]. Этот отрывок чрезвычайно содержателен и глубоко проникает в содержание, смысл совершаемых героем действий. Фродо сообщает, что потерял память; кроме того, перечислены основные чувства человека: вкус, осязание, слух, зрение. Сочетание памяти и чувств – попытка описательными

средствами передать понятие *души*. Фродо жертвует своей душой (предательство, в каком-то смысле совершаемое им по отношению к Братству и возложенным на него обязательствам, вероятно, операция, необходимая для «потери души», как убийство необходимо Тому Реддлу для раскалывания души в «Гарри Поттере»). Причем у этой жертвы есть очевидная направленность: место воспоминаний самого Фродо занимают *тьма* и *огненное колесо* (т. е. Саурон), которые затем превратятся в «высокую фигуру, облаченную в белое и несущую на груди огненное колесо» [2, с. 1234], «суровую тень, могущественный владыка (lord), скрывающий свое сияние в сером облаке» [2, с. 807] (Lord – Властелин – устойчивое наименование Гортхаура-Саурана в эпосе). Таким образом, вполне очевидно, что свою душу Хранитель жертвует именно Саурону и для Саурана.

Чтобы заполнить место, его сначала нужно освободить. Фродо освобождает в себе место, чтобы принять в себя дух Саурана. Если бы Фродо просто пожелал забрать Кольцо себе, для этого не нужно было бы ценой нечеловеческих усилий проникать в самое сердце владений Темного Властелина, многократно рискуя погибнуть. Дело в том, что Фродо может сделать то, что он задумал, только на этой горе. Гора – место «прорыва уровней бытия» [3, с. 32–34], где можно достигнуть божественного статуса [3, с. 154–157]. Фродо актуально становится самим Сауроном в Роковой Расщелине. Но только пройдя весь Поход, Фродо успевает стать «пустым», потерять память о себе, чтобы полностью принять в себя чужой дух. В существующих мифологиях «герой является сам для себя змеей, жертвующим и самой жертвой» [7, с. 605, 649], герой есть «жертвователь и жертвуемый в одном лице» [7, с. 666].

Фродо отказывается «сделать то, зачем пришел» – убить другого. Поэтому ему необходимо совершить весь поход, чтобы стать своим врагом и принести жертву – самого себя. Гортхаур – Змей («Зло») позволяет принести себя в жертву самому же себе, чтобы мир мог быть дальше («Шир спасен, но не для меня. Я слишком глубоко ранен», – говорит о себе Фродо [2, с. 1346]) и одновременно приносит в жертву Фродо, который и есть он сам. Именно поэтому Темная Башня начинает разрушаться не тогда, когда Кольцо брошено в Расщелину, а когда Фродо произносит: «Я пришел». Такое развитие событий возможно в силу того, что Саурон уже перенес часть себя в Кольцо. Кольцо – вместилище, в котором хранится сила – Дух Гортхаура. Именно поэтому уничтожить Кольцо – означает уничтожить Саурана. В Единое Гортхаур вложил «большую часть своей давней силы» [3, с. 331], он дал «своей силе перетечь в Кольцо» [3, с. 68].

Гэндальф говорит о Фродо, что тот может стать «сосудом, наполненным светом, для тех глаз, которые смогут это увидеть» [3, с. 291], а майа Саруман, один из Мудрых, тот, кто, несомненно, обладает способностью «видеть», говорит Фродо: «...ты вырос, полурослик, да, очень сильно вырос. Теперь ты мудр и жесток» [3, с. 1334]. Мудрые – это майар, т. е. духи Со-творцы, которые находятся в Средних Землях. Жестокий – одно из имен Гортхаура [8, с. 26]. Иначе говоря, Фродо заменил собой Кольцо, став сосудом для духа Гортхаура, стал Жестоким. С Саруманом связана еще одна важная грань сакрального сюжета жертвы. Фродо пытается спасти и Сарумана, хотя тот, в отличие от Гортхаура, действительно мстит лично Фродо и приносит войну в Шир, домой к главному герою. Несмотря на это, Фродо говорит, казалось бы, прямо противоречащее фактам: «Нет, Сэм! Не убивай его, даже теперь. Ведь он не причинил мне вреда. И в любом случае я не желаю, чтобы он был сражен в злом расположении духа. Он был великим, из благородного рода, поднимать руку на который мы не должны осмеливаться. Он повержен, и его исцеление не в наших силах; но я пощажу его в надежде, что он может обрести его». Очевидно, Фродо проговаривает здесь отношение не столько к Саруману, который ему как раз таки навредил (например, из-за Сарума-

на погибает один из немногих близких родственников Фродо, Лотто), а к Саурону. Они оба – майар, «народ, на который мы не должны осмеливаться поднимать руку». А Фродо был вынужден убить одного из них. Также Фродо верит, что хотя Саруман (как и Саурон) пал, т. е. стал предателем и воплощает зло в Средиземье, исцеление в принципе для него возможно. В логике сакрального сюжета примирение с врагом является ключевым моментом инициации героя [6, с. 65–66].

Роковая Гора – единственное место, где мир может быть создан с начала, где может быть выбрана его судьба; и это решение принимается «змеем и героем», т. е. Фродо и Сауроном, совместно. Кольцо может быть уничтожено, только если тот, кто его бросает, «действительно хочет этого» [2, с. 80]. Фродо же этого не хочет, о чем он и говорит. Тем не менее Кольцо уничтожено, значит, этого хотел Саурон: ничья другая воля на Кольцо просто не может воздействовать. Гора есть место сотворения мира и ритуала, т. е. установления (поддержания) миропорядка. Поэтому на Ородруине определяется дальнейшая судьба («картина») мира. В этом и состоит внутренний и ключевой сюжет, встроенный в сюжет внешний, профанный. Это сакральное действие инициации, познания врага, принесения обещания, исполнения обещания, жертвоприношения и устроения образа мира в противоположность хаосу.

Как видно, Толкиен виртуозно применяет сюжет, маркированный определенным символически значимым природным объектом, как способ раскрытия глубинного содержания конфликта. При этом уровень индивидуально-психологического (внутреннего мира, сознания героя, внутреннего конфликта) заменен на уровень сакрально-мифологического, т. е. универсального, что логично для эпопеи.

Природный образ оказывается способом организации сюжета («сюжет горы») и одновременно приемом, позволяющим раскрыть внутреннюю логику событий, их метафизический план. Скрытая область смысла, содержание внешнего сюжета – Похода, передается через особое использование конкретного образа и его культурной семантики, которая одновременно актуализируется и обыгрывается автором в его мире. Природный образ выступает одним из существенных способов передачи психологизма в скрытой форме, невыраженной иными, более распространенными приемами. Сюжет и образ во «Властелине Колец» Дж. Р. Р. Толкиена, взаимодействуя, переходят из элементов формы в элемент содержания произведения.

Список литературы

1. *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического: Монография. М.: Прогресс – Культура, 1995. 624 с.
2. *Tolkien J. R. R.* The Lord of the Rings. London: Harper Collins Publishers, 2008. 1567 с.
3. *Элиаде М.* Миф о вечном возвращении. М.: Ладомир, 2000. 414 с.
4. King James Bible, John, 10:1.
5. *Кэмпбелл Дж.* Тысячеликий герой: Монография: Пер. с англ. М.: Рефл-бук, АСТ; Киев: Ваклер, 1997. 384 с.
6. *Димитриева В. Н.* Мифологизм художественного сознания Н. Скотта Момдэя: Монография. Чита: Изд-во ЗабГГПУ, 2008. 199 с.
7. *Юнг К. Г.* Символы трансформации. М.: АСТ, 2008. 731 с.
8. *Tolkien J. R. R.* Silmarillion. New York: Ballantine books, 1984. 458 с.

Сюжет, мотив, жанр

E. A. Nesterova

Moscow, Russian Federation

**HEIGHTS AS LOCATION FOR SACRAL PLOT
IN TOLKIEN'S «LORD OF THE RINGS»**

Article analyses the sacral plot embedded into the basic plot of J.R.R. Tolkien's «Lord of the Rings». The sacral plot is being revealed through the analysis of episodes taking place on heights appearing in the story in abundance. These episodes contain a free-standing meaning and development. They concern the main hero and the main villain only. The main plot – the Fellowship's journey turns out to be a mere consequence of this hidden plotline. The image of a natural object – mountain – is used to organize plot's composition and as well it helps the author to reveal the inherent metaphysical logic of events. In «Lord of the Rings» we may speak about «mountain's plot»; natural object and plot in their correlation transfer from form's components into components of content and significance of the work.

Keywords: mountain, sacral plot, sacrifice, natural object's role in plot's structuring, plot's composition, J. R. R. Tolkien

Nesterova Evdokiya A. – Postgraduate Student, Chair for Literary Theory, Lomonosov Moscow State University (Leninskie gory, Moscow, 119991, Russian Federation, levfenek@gmail.com)

М. Р. Ненарокова

Москва, Россия

КИТАЙСКИЕ ИСТОРИИ НА ЕВРОПЕЙСКИЙ ЛАД: ДЕТЕКТИВЫ РОБЕРТА ВАН ГУЛИКА О СУДЬЕ ДИ

Статья посвящена детективным романам Роберта ван Гулика как примеру переработки китайского «судебного» романа согласно требованиям европейского детективного жанра. Особенности, отличающие романы китайской традиции от европейских, перечислены в «Предисловии переводчика» к роману «Знаменитые дела судьи Ди», переведенному ван Гуликом (1949). Подробности работы писателя над серией романов о судьбе Ди содержатся в «Послесловиях» к детективной серии. Источниками сюжетов для романов ван Гулика являются старинные китайские юридические трактаты, исторические сочинения, собственные исследования. Ван Гулик перерабатывает традиционные китайские сюжеты с учетом восприятия западного читателя.

Ключевые слова: детективный жанр, сюжет, Китай, Запад, традиция, Роберт ван Гулик, стилизация.

Роберт ван Гулик (1910–1967), нидерландский дипломат и известный ученый-синолог, писал исторические детективы, действие которых происходило в средневековом Китае. Отправной точкой его обращения к детективному жанру был перевод китайского «судебного» романа XVIII в., главный герой которого – реальный человек, судья Ди (630–700). Перевод романа «Знаменитые дела судьи Ди» на английский язык опубликован в 1949 г. Несколько научных исследований ван Гулика в области истории права и судебной системы средневекового Китая нашли выражение в монографиях и изданиях переводов, но накопленные знания реализовались и в семнадцати детективах о судьбе Ди. Пять из этих детективных романов можно назвать основными, они охватывают пять этапов карьеры и жизни судьи, остальные в большинстве своем являются дополнениями к этим пяти, поскольку в них рассказывается о событиях, не вошедших в основные романы.

Для понимания того, как ван Гулик относился к китайской традиции литературы о расследованиях преступлений, к так называемым «судебным» романам, важно «Предисловие переводчика» [1, р. I–XXIII] к роману «Знаменитые дела судьи Ди». В «Предисловии» ван Гулик отмечает главную разницу между китайским

Ненарокова Мария Равильевна – доктор филологических наук, старший научный сотрудник отдела классических литератур Запада и сравнительного литературоведения Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН (ул. Поварская, 25а, Москва, 121069, Россия, maria.nenarokova@yandex.ru)

«судебным» и европейским детективными романами. Согласно ван Гулику, в китайском «судебном» романе преступник известен читателю почти с первых страниц, и смысл повествования в том, что судья, по обычаю средневекового Китая, ведущий расследование, доказывает, что преступник совершил преступление, тогда как преступник старается не допустить, чтобы его вина была доказана [1, р. II]. Для европейского же детектива важно установить преступника, а его вина доказывается в процессе сбора доказательств и проверки версий. В одном из своих романов о судьбе Ди, *The Chinese Maze Murders* (1962), который выходил в России как минимум в трех переводах («Лабиринт», «Убийство в лабиринте», «Убийство по-китайски: Лабиринт»), ван Гулик выражает эту разницу между двумя детективными традициями при помощи слов самого судьи Ди: «Свержение Чьен Мо сводится к чисто военной задаче, и, что касается меня, я нахожу в военных задачах мало интересного. Они слишком напоминают игру в шахматы, противник и все его средства [избежать наказания] известны прямо с самого начала, нет ничего неизвестного. С другой стороны, я очень увлечен двумя крайне интересными задачами, а именно: завещанием старого губернатора Ю, допускающим неоднозначные толкования, и убийством генерала Дина, объявленным заранее» [2, р. 51]. В одном из «Послесловий» к романам сообщается, что такое «отклонение» от «старинной китайской традиции» делалось в качестве «уступки современному восточному и западному читателю» [3, р. 214].

В «Предисловии» перечисляются и другие черты, отличающие китайский «судебный» роман от европейского детектива. Создавая свои книги, ван Гулик внешне сохранял эти черты, но на самом деле видоизменял их настолько, чтобы они были легко восприняты европейским читателем. В отличие от европейского детектива главным героем китайского «судебного» романа является судья округа, который вместе со своими помощниками расследует преступления [4, р. 263]. По китайской традиции судья расследует три дела, совершенно не связанных между собой. В «Послесловии» к роману «Убийство по-китайски: Лабиринт» говорится: «На мой взгляд, китайские детективные истории в этом отношении более реалистичны, чем наши. Население округа довольно многочисленно. Поэтому логично думать, что часто в одно и то же время приходилось заниматься несколькими уголовными делами» [2, р. 299]. Ван Гулик вносит изменения в традицию: его герой почти во всех произведениях расследует три дела, лишь на первый взгляд не имеющих между собой никакой связи, однако чем дальше продвигается расследование, тем яснее становится, что три преступления имеют точки пересечения и раскрытие одного ведет к раскрытию и остальных. Как об этом сообщает сам автор в одном из «Послесловий», он «изложил эти три сюжета таким образом, чтобы создать одно связное повествование» [5, р. 199].

Если для китайской традиции характерны явления духов, различные чудеса и контакты с невидимым миром [1, р. II–III], то многие детективы ван Гулика в этом отношении сродни романам Анны Радклиф: потусторонние явления часто получают вполне земное объяснение. Так, например, в рассказе «Два нищих» привидение убитого нищего, явление которого побуждает судью Ди заняться расследованием в праздничный вечер, оказывается проекцией на беленую стену фигуры одного из восьми Небожителей, Бессмертного Нищего, изображенного на бумажном фонаре [6, р. 113].

Отличительной чертой китайских романов, в частности «судебных», является множество действующих лиц, причем читатель узнает имена их всех и подробности об их семейных связях независимо от того, какова роль упоминаемого персонажа в повествовании [1, р. III]. Пространство детективов ван Гулика также многолюдно, но читатель узнает имена и подробности жизни только тех героев, действия которых важны для развития сюжета.

«Послесловия» к романам важны для понимания авторского замысла. В них часто говорится о том, что «приключения» [7, р. 205; 8, р. 171] или «события» [9, р. 207], «о которых рассказано в этом романе» [8, р. 171; 9, р. 207], «полностью выдуманы» [8, р. 171; 9, р. 207], многие «характеры взяты из воображения», «упомянутые города... в реальности не существуют» [10, р. 143], однако писатель сразу же указывает на источники, питавшие его творческую фантазию: это «старые китайские истории о преступлениях» [9, р. 207], юридические трактаты и исторические сочинения [9, р. 208; 2, р. 301; 6, р. 174; 3, р. 206], собственные исследования [8, р. 173; 11, р. 173] или же просто «подлинные старинные китайские источники» [12, р. 175]. Здесь же обычно ван Гулик пишет о том, как возник сюжет данного романа: «Иногда я находил сюжет полностью со всеми деталями в древней китайской литературе о преступлениях, в другой раз главная идея была подсказана всего лишь несколькими строками в трактате по криминологии или медицине или краткой историей в какой-нибудь другой книге или очерке» [3, р. 211]. Прежде чем использовать найденное, писателю приходилось оценивать его с точки зрения западного читателя: если сюжет оказывался «недостаточно развит» или включал в себя «невероятные события», его надо было переработать – «исключить» несообразности, «добавить значительную часть интриги» [3, р. 206, 211]. Иными словами, сюжеты романов ван Гулика никогда не восходят к одному источнику, они сложны по составу и при этом, как отмечал сам писатель, «свободно соотносятся с историческими фактами» [9, р. 207].

Если посмотреть на композицию уже упоминавшегося романа «Убийство по-китайски: Лабиринт» в целом, то основные его элементы, характерные еще для четырех главных романов серии, также перечислены в «Послесловиях». Так, например, роман начинается эпизодом, в котором «в завуалированной форме упоминаются [его] основные события» [13, р. 286]. «Рамой» романа, по словам ван Гулика, является «история далекого города, где местный тиран захватил власть». В последней главе романа в соответствии с «освященной временем китайской традицией» помещено «детальное описание казни преступников» [2, р. 299, 301].

Как же заполняется «рама» романа? Большую часть времени окружной судья проводит, расследуя преступления, читая документы в архивах и ведя заседания в зале суда. Роман «Убийство по-китайски: Лабиринт» интересен тем, что источники трех главных сюжетов, составляющих единое повествование, известны. Три главных дела, которые ведет судья Ди, можно назвать «Дело запертой комнаты», «Дело скрытого завещания» и «Дело девушки с отрубленной головой». Нужно отметить при этом, что из трех сюжетных линий лишь одна может считаться сквозной: линия «Дела скрытого завещания» начинается во второй главе романа, когда судья Ди, разбирая документы в архиве суда в день своего приезда в город Лан-фан, где ему предстояло служить три года, «нашел маленький свиток, помеченный “Ю против Ю”» [2, р. 38]. Заканчивается эта линия в последней главе романа – с казнью преступника.

Сюжетная схема «убийство в запертой комнате» является одной из классических в европейской детективной литературе, достаточно вспомнить имена Эдгара По, А. Конан Дойля, Агаты Кристи, так что первое из «дел», которым приходится заниматься судье Ди, само по себе не является для его западных читателей некой экзотикой: в библиотеке, запертой изнутри и не имеющей ни больших окон, ни потайных дверей, найден мертвым хозяин дома и глава большой семьи – отставной генерал Дин. Необычно орудие преступления: генерал, сидевший за столом, убит ударом в горло снизу вверх крошечным отравленным клинком, который удержать в пальцах способен, пожалуй, лишь ребенок. Идея была подсказана ван Гулику историческим анекдотом о Ен Ши Фане, государственном деятеле

эпохи Мин (умер в 1565 г.), который изобрел особое средство защиты – так называемую «заряженную кисть» – на тот случай, если бы на него напали в библиотеке, когда он сидел за письменным столом. Внутри полой ручки кисти помещался специальный механизм, напоминавший пружину, который разжимался при нагревании (перед началом работы кончик новой кисти обжигали над огнем) и с силой выбрасывал некий «снаряд» по направлению к нападавшему. По словам писателя, он «описал такую “заряженную кисть” как оружие нападения и соткал вокруг нее новую историю, имеющую дело с отсроченной мстью, мотивом, нередким в китайских романах» [2, р. 300]. Генерал, совершивший некогда тяжкое должностное преступление, которое невозможно было доказать, получил от человека, знавшего о его прошлом, эту кисть в подарок с условием, что он впервые использует ее в свой шестидесятый день рождения. Даритель, губернатор Ю, подписал кисть своим литературным псевдонимом с тем, чтобы смерть генерала рассматривалась не как подлое убийство, совершенное безымянным преступником, а как восстановление справедливости, казнь, пусть и отсроченная на неопределенное время, но совершенная человеком, имя которого легко установить. Личность губернатора Ю соединяет, таким образом, основную сюжетную линию («Дело скрытого завещания») и линию «Дела запертой комнаты».

То же можно сказать и о связи основной линии с линией «Дела девушки с отрубленной головой». Губернатор Ю был известен как замечательный каллиграф и художник. Уйдя в отставку и поселившись в Лан-фане, он вел уединенный образ жизни, живя с женой и маленьким сыном в загородном поместье и принимая в своем доме лишь некую госпожу Ли, также художницу. Вдова Ли, которую позже судья Ди разоблачит как убийцу, случайно узнает тайну сада-лабиринта, ключ к которой находится в изображении на картине, принадлежащей кисти губернатора, и имеет возможность воспользоваться этой тайной для своих преступных дел уже после смерти справедливого и честного Ю. Что касается самого мотива «тело без головы», в «Послесловии» к роману ван Гулик отмечает, что это «один из наиболее обычных мотивов в старинных китайских историях о преступлениях» [2, р. 301] и отсылает читателя к китайскому трактату XIII в. «Схожие уголовные дела, [услышанные] под грушевым деревом». Так, в Деле 64-А, изложенном вместе с подобными случаями, рассказывается о хитро задуманном преступлении, в результате которого была убита кормилица, ее обезглавленное тело было подкинута в дом некоего человека, которого, конечно, обвинили в смерти женщины, но предположили, что это труп его жены. Несчастный оклеветал себя под пытками и был бы казнен, если бы проницательный судья не заподозрил, что дело сложнее, чем оно показалось на первый взгляд. Судье удалось не только установить настоящего убийцу, но и найти женщину, которую считали убитой. Движущей силой преступления была незаконная любовь: богачу приглянулась чужая жена, и он решил похитить ее, обвинив ее мужа в ее же убийстве. Однако справедливость была восстановлена, и убийца наказан по заслугам [14, р. 171–172]. Как пишет ван Гулик, он «выбрал... мотив («тело без головы». – *М. Н.*), чтобы включить его в этот роман («Убийство по-китайски: Лабиринт». – *М. Н.*), частью потому, что он дал... возможность создать неожиданные повороты сюжета, частью же, чтобы показать, насколько удивительно “современными” могут быть старинные китайские сюжеты» [2, р. 301].

Выше уже упоминалось, что линия «Дела скрытого завещания» проходит через весь роман, это дело больше всего и занимает, и интересует судью Ди. Из свитка, хранящегося в архиве суда, Ди узнает следующее: губернатор Ю Шу Чен, «известный всей Империи», «исключительно способный и безусловно честный чиновник», «преданный государству и народу... мудрый государственный деятель» [2, р. 38], внезапно ушел в отставку и поселился в пограничном городке

Лан-фане. Уже в этом поступке Ю, находившегося на вершине славы и пользовавшегося доверием императора, было нечто таинственное. Читая дело, судья Ди обнаружил и другие странные обстоятельства: так, поселившись в Лан-фане, Ю, которому было больше шестидесяти лет, внезапно женился на восемнадцатилетней девушке, которая родила ему сына, названного Ю Шаном. От первого брака у Ю также был сын, Ю Ки, в то время ему было около тридцати лет [2, р. 38–39]. Когда Ю понял, что умирает, он позвал к себе Ю Ки и свою молодую жену и объявил им свою последнюю волю: госпожа Ю и Ю Шан получали в наследство картину, написанную самим Ю, а старшему сыну, Ю Ки, доставалось все имущество [2, р. 39] с тем, чтобы он «воздал должное» [2, р. 39] мачехе и сводному брату. Странным судьбе Ди показалось то, что столь мудрый и опытный чиновник, каким был Ю, не оставил письменных распоряжений относительно своей второй семьи, хотя должен был знать, что такая ситуация могла привести к несправедливому обращению с его вдовой и маленьким сыном. Документ, попавший в руки к судье, свидетельствовал о том, что после похорон отца Ю Ки выгнал мачеху и сводного брата из дому именно на том основании, что покойный ничего не оставил им по завещанию. По мнению Ю Ки, этим его отец как бы заявлял, что Ю Шан не мог быть его ребенком, что жена была ему неверна. Вдова Ю подала заявление о защите своих прав и прав своего сына в суд. Дело «Ю против Ю» еще и потому начинает остро интересоваться судью, что происшедшее совершенно не вяжется с характером покойного губернатора: «...странно, чтобы столь высоко нравственный человек, как великий Ю Шу Чен, избрал такой необычный способ объявить, что Ю Шан не был его сыном. Если бы он и вправду обнаружил, что его молодая жена обманула его, можно было бы ожидать, что он без шума развелся бы с ней и отослал ее и ее ребенка в какое-нибудь отдаленное место, таким способом защищая свою собственную честь и честь своей выдающейся семьи» [2, р. 40]. К этому умозаключению прибавилось удивление при мысли о том, какое наследство получила вдова. Судья, а вместе с ним и читатель, понимает, что не успокоится, пока не разгадает тайну, наличие которой является основополагающей характеристикой западного детектива в противоположность восточному.

Как показывает сравнение текстов, ван Гулик использовал в качестве фактического материала для событий основной сюжетной линии часть старинного китайского исторического романа или ее французский перевод, вышедший в Париже в 1836 г. как приложение к драме Станисласа Жюльена «Китайский сирота»¹ [15, р. 195–262]. Даже имя девушки, ставшей женой губернатора Ю (ее звали Мей), взято из текста, опубликованного Жюльеном. Ван Гулик изменяет точку зрения на материал: это уже не просто изложение истории пасынка и мачехи, состоящее из множества эпизодов, передающее их отношения в разговорах между собой и с другими людьми. Вместе с судьей читатель смотрит на ситуацию извне, осно-

¹ Необходимо отметить, что сам сюжет «китайского сироты» не раз использовался в европейской литературе. Первым на эту тему писал Вольтер. Его трагедия в стихах «Китайский сирота» (1755) была переделана в одноименный балет (музыка Кристофа Виллибальда Глюка, либретто Винченцо Галеотти), шедший на сцене Королевского театра в Копенгагене в 1780 г. Через восемь лет, в 1788 г., перевод этой трагедии был сделан Василием Нечаевым, опубликован в Санкт-Петербурге под названием «Китайский сирота» и поставлен на сцене одного из театров. В 1759 г. одноименная трагедия – возможно, перевод или переделка трагедии Вольтера, была создана Артуром Мёрфи, она выдержала несколько изданий, была поставлена в театре Друри-Лейн. В 1836 г. к этой теме обратился С. Жюльен, написав свою «драму в стихах и прозе». Наконец, в 1912 г. вышла переделка трагедии Вольтера, осуществленная Лео Жорданом («Китайский сирота, в трех актах», на французском языке), а в следующем 1913 г. этот же текст был издан на немецком языке в Дрездене.

вываясь на фактах, изложенных в судебных документах. Эти скупые факты, тем не менее, дают пищу для раздумий. Этот же, по словам ван Гулика, «хорошо известный старинный китайский сюжет» [2, р. 300] можно найти и в юридических трактатах, например в трактате «Схожие уголовные дела, [услышанные] под грушевым деревом» (Дело 66-В «Чиновник высокого ранга изучает завещание») [14, р. 176–177], в сборниках историй о преступлениях («Разбор картины-свитка на части», «Удивительное решение судьи Тена по делу о наследстве») [2, р. 300–301]. Притом, что факты взяты из исторического романа, некоторые сюжетные ходы явно были подсказаны ван Гулику перечисленными выше народными историями. Так, в романе есть эпизод, в котором картина-свиток, переданная вдовой судье Ди, аккуратно отделяется от ткани, к которой она прикреплена; внутри ткани-основы обнаруживается завещание в пользу старшего сына, но по некоторым признакам судья подозревает, что оно подложное, что позже и доказывает, найдя образец почерка губернатора Ю [2, р. 130–133, 208].

Ван Гулик использует китайские источники не механически, он их развивает, о чем сам и пишет в «Послесловии» к роману: «ключи к разгадке, содержащиеся в самой картине, являются украшением, которое я добавил сам» [2, р. 301]. Кроме того, он отмечает, что «добавил новый сюжет – тайны, связанной с садом-лабиринтом, который... не встречается в старинных китайских детективных историях, хотя сады-лабиринты иногда упоминаются в описаниях китайских дворцов» [2, р. 301]. Тайна сада-лабиринта заключается в том, что в центре него построен небольшой павильон, где хранится настоящее завещание губернатора Ю и его письмо к тому окружному судье, которому удастся при помощи картины, написанной губернатором, пройти по дорожкам лабиринта к цели, что непросто. Судья Ди, долгое время рассматривавший картину, наконец, после визита в загородное поместье семьи Ю, понимает заложенный в ней смысл и объясняет его своим помощникам: «Если вы внимательно изучите этот пейзаж, вы заметите некоторые странности в его композиции. <...> Все домики окружены купа деревьев, написанными довольно небрежно. Только сосны выписаны со всеми деталями... <...> Я заключил, что эти сосны служат вехами, указывающими, по какому маршруту нужно идти. <...> Таким образом, этот пейзаж является картой-путеводителем по саду-лабиринту, показывающим, как можно достичь маленького домика или павильона, который губернатор построил внутри» [2, р. 249]. Сад-лабиринт, устроенный покойным губернатором Ю, послужил и торжеству справедливости (именно там, в тайном павильоне, найдено настоящее завещание губернатора [2, р. 258]), и совершению преступления (в том же тайном павильоне убита девушка [2, р. 262]). Чтение завещания губернатора Ю объясняет все тайны и странности, связанные с его поступками: достигнув весьма высокого положения, Ю обнаружил, что, в то время как он заботился о благе государства, его сын Ю Ки вырос бесчестным негодяем. Ю не считал возможным дальше принимать участие в управлении Империей, поскольку не смог воспитать достойного сына, и удалился в Лан-фан, где неожиданно для себя обрел семейное счастье. Его младший сын Ю Шан рос полной противоположностью старшему брату, но был еще очень мал, когда Ю понял, что его конец близок. Боясь, что Ю Ки убьет младшего брата, чтобы не делить с ним отцовское наследство, Ю спрятал завещание в павильоне посреди сада-лабиринта, а путь к павильону зашифровал на картине. Ю Ки унаследовал все имущество отца, а вдова получила картину с наказом никогда не выпускать ее из рук и показывать каждому окружному судье, который придет служить в Лан-фан. Старый губернатор был уверен, что рано или поздно в Лан-фане появится чиновник, способный восстановить справедливость [2, р. 258–259]. Только однажды, до похорон мужа, вдова отдала картину на хранение, и храните-

лем этим стал Ю Ки, отсюда подложное завещание, спрятанное внутри тканевой основы картины [2, р. 74].

Находясь в павильоне, судья Ди обнаруживает обезглавленное тело, но практически сразу же раскрывает и это преступление, догадываясь, что единственным человеком, который мог случайно узнать тайну лабиринта, должна была быть госпожа Ли, художница, посещавшая семью губернатора. В двух последних главах романа догадки судьи подтверждаются, производятся аресты, виновные предстают перед судом, выслушивают приговор, который приводится в исполнение. Вдова губернатора Ю и ее сын Ю Шан получают, по завещанию покойного губернатора, все имущество семьи Ю.

Если роман начинается сценой, в которой внимание читателя обращается на несколько персонажей, символизирующих основные сюжетные линии повествования, что характерно для литературы средневекового Китая, то заключение его скорее типично для произведений европейской литературы. Как отмечает ван Гулик, «по освященной временем китайской традиции, детективу не позволено проявлять никаких человеческих слабостей, он никогда не разрешает себе быть эмоционально вовлеченным в дела, которые он расследует» [3, р. 213]. Образ, который создает писатель, совсем не соответствует этому требованию: «Сцена на месте казни, как всегда, глубоко потрясла судью. Он был безжалостен, пока работал над раскрытием преступления; но как только преступник был найден и признавался, судье Ди всегда хотелось скорее позабыть это дело. Он ненавидел свой долг, обязывавший его присутствовать при казни со всеми ее ужасными, кровавыми подробностями» [2, р. 294]. Потрясение, пережитое во время казни, пусть преступники ее и заслужили своими злодеяниями, заставляет судью задуматься об отставке. Читатель становится свидетелем раздумий судьи, его спора с самим собой: с одной стороны, «Что могло быть лучше, чем тихая жизнь в мирном удалении от дел, посвященная полностью чтению и письму и... образованию своих детей?»; с другой – «Что случится с Империей, если все чиновники вдруг выберут это же самое отстраненное отношение к жизни?» [2, р. 295]. Роман ван Гулика заканчивается сознательным выбором судьи Ди в пользу служения государству и народу. Для традиционного китайского романа, в частности романа о раскрытии преступлений, такая рефлексия нехарактерна, хотя, например, роман «Знаменитые дела судьи Ди», послуживший ван Гулику отправной точкой в создании серии о прославленном судье, также заканчивается абзацем, основной мыслью которого является необходимость работы на пользу государства. Однако в переводном романе Ди ни разу не предается сомнениям относительно своего жизненного пути.

Создавая детективные романы, ван Гулик стремился пробудить интерес к Китаю и у восточной, и в особенности у западной читательской аудитории, но отдавал себе отчет в том, насколько велики различия между культурами, как затруднено этими различиями взаимное восприятие Востока и Запада. Выбрав для этой цели детективный жанр, жанр литературы, который популярен везде и у всех, он создал талантливые стилизации под традиционные китайские «судебные романы», сохраняя китайский колорит везде, где это не мешало восприятию текста людьми западной культуры, но в то же время последовательно пересказывая китайские истории на европейский лад.

Список литературы

1. Celebrated Cases of Judge Dee (Dee Goong An). An Authentic Eighteenth-Century Chinese Detective Novel. Tr., intr., notes by Robert van Gulik. New York, 1976. XXIII, 237 p.

Сюжет, мотив, жанр

2. *Gulik R. H. van.* The Chinese Maze Murder. London, 1990. 302 p.
3. *Gulik R. H. van.* The Chinese Nail Murders. London, 1990. 216 p.
4. *Gulik R. H. van.* The Chinese Lake Murders. London, 1990. 270 p.
5. *Gulik R. H. van.* The Chinese Gold Murders. New York, 1983. 203 p.
6. *Gulik R. H. van.* Judge Dee at Work. Eight Chinese Detective Stories. New York, 1967. 174 p.
7. *Gulik R. H. van.* The Phantom of the Temple. New York, 1966. 206 p., ill.
8. *Gulik R. H. van.* The Willow Pattern. New York, 1965. 174 p.
9. *Gulik R. H. van.* Murder in Canton. New York, 1966. 208 p.
10. *Gulik R. H. van.* The Monkey and the Tiger. New York, 1965. 144 p.
11. *Gulik R. H. van.* Poets and Murder. New York, 1968. 174 p.
12. *Gulik R. H. van.* The Red Pavilion. New York, 1961. 175 p.
13. *Gulik R. H. van.* The Chinese Bell Murders. New York, 1991. 288 p.
14. *T'ang-Yin-Py-Shih.* Parallel Cases From Under the Pear-Tree. A 13th Century Manual of Jurisprudence and Detection. Translated from the Original Chinese with an Introduction and Notes by R. H. Van Gulik, Litt. D. Leiden, 1956. 198 p.
15. *T'chao-Chi-Kou-Eul.* ou L'Orphelin de la Chine, Drame en Prose et en Vers, Accompagné des Pièces Historiques Qui en ont Fourni le Sujet, De Nouvelles et de Poésies Chinoises. tr. Stanislas Julien. Paris, 1836. 352 p.

M. R. Nenarokova

Moscow, Russian Federation

**CHINESE STORIES TOLD IN THE EUROPEAN MANNER:
ROBERT VAN GULICK'S DETECTIVE NOVELS ABOUT JUDGE DEE**

The article focuses on Robert van Gulick's detective novels, which serve as an example of revising the Chinese «judicial» novel in accordance with the requirements of the European detective fiction. The features that distinguish the traditional Chinese «judicial» novels from the European detective stories, are listed in the «Translator's Preface» to the novel «The Celebrated Cases of Judge Dee,» translated by R. van Gulick (1949). Details of the writer's work on the series of novels about judge Dee are found in the «Postscripts» to the books in question. R. van Gulick used ancient Chinese legal treatises, historical works, own research as sources for the plots, but changed and reworked traditional Chinese themes taking into account the perception of a Western reader.

Keywords: detective genre, plot, China, the West, tradition, Robert van Gulick, stylization.

Nenarokova Maria R. – Doctor of Philology, Senior Researcher of the Department of Western Classical Literatures and Comparative Studies, A. M. Gorky Institute of World Literature, the Academy of Sciences of Russia (Povarskaya Str., 25a, Moscow, 121069, Russian Federation, maria.nenarokova@yandex.ru)

Н. А. Муратова, П. Е. Жиличев

Новосибирск, Россия

**«ЧТО ДЕЛАЮТ КАРЛИКИ...»:
ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ИНТЕРТЕКСТА
В РОМАНЕ Г. ПИНТЕРА «КАРЛИКИ»**

Исследуется единственный роман известного британского писателя XX в., лауреата Нобелевской премии Г. Пинтера. Сюжет о карликах рассматривается в контексте произведений Гомера («Илиада»), Овидия («Метаморфозы»), Шекспира («Гамлет», «Бесплодные усилия любви»), В. Скотта («Черный карлик»), Ч. Диккенса («Лавка древностей»), Дж. Джойса («Улисс»), С. Беккета («Уотт»). В мировой литературе образ карлика выполняет различные функции: от отсылки к мифологической традиции до знака авторефлексии. Устанавливаются связи романа Пинтера с мифопоэтическим и метапоэтическим кодами европейской литературы. Описываются типы культурных и литературных заимствований, их роль в структуре нарратива. Анализируются приемы повествования, связанные с коммуникативным планом произведения. На материале романа делаются выводы о функционировании интертекста в литературе абсурда.

Ключевые слова: Пинтер, «Карлики», абсурд, интертекст, Шекспир, Джойс, Беккет, пигмей, авторефлексия.

Г. Пинтер работал над романом «Карлики» в 1952–1956 гг., еще не будучи известным как драматург. Несмотря на то что «Карлики» были изданы только в 1989 г., Пинтер использовал мотивы романа на протяжении всего творческого пути: по черновикам неопубликованного текста была создана радиодрама, а в 1960 г. написана и одноименная театральная пьеса.

Карлики в романе не выполняют функции актантов внешнего сюжетного действия, но являются частью воображаемого мира героев, персонажами снов, галлюцинаций. Более того, фрагменты, в которых фигурируют карлики, нарушают линейные причинно-следственные связи сюжета и повествования. Нарративная

Муратова Наталья Александровна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики обучения литературе ИФМиП Новосибирского государственного педагогического университета (ул. Вилейская, 28, Новосибирск, 630126, Россия, ifmip@nsru.net)

Жиличев Павел Евгеньевич – студент 3 курса отделения филологического образования ИФМиП Новосибирского государственного педагогического университета (ул. Вилейская, 28, Новосибирск, 630126, Россия, ifmip@nsru.net)

организация романа неоднородна: изложение истории жизни героев чередуется с главами-интермедиями, в которых от первого лица с использованием глаголов настоящего времени повествуется о деятельности карликов. При этом остается неясным, кто именно (основной нарратор или Лена) повествует о них.

Впервые карлики упомянуты во второй главе, когда один из главных героев – Пит – рассказывает о своем сне. Пит сначала видит «железных», «мертвых», «завернутых в «жесткую фальцованную бумагу» карликов, а затем двух «живых» «карликов-негров», которые «были завернуты в ту же дерюгу» и «смотрели», «пялились» на него. Однако далее в романе выясняется, что карлики присутствуют и в кругозоре Лена (не слышавшего этот рассказ), описываются в его внутренних монологах. Фрагменты о карликах выстраиваются в своеобразную параллельную сюжетную линию: пребывание карликов в доме (сознании) Лена вызывает распад, загрязнение мира, а их финальный уход – очищение пространства. Можно предположить, что в тексте Пинтера пародируется архетипическая семантика карликов, фигурирующих в мифах и древних текстах в качестве хтонических существ.

В античной традиции карлики являются элементом сюжета метаморфозы: они превращаются в обезьян (керкопы), птиц (пигмеи), сравниваются с муравьями [1]. Пара карликов, увиденная Питом, схожа с парой керкопов – мифологических карликов, которые, согласно утраченному «гомеровскому» комическому произведению, были пойманы Гераклом. Отметим, что в романе встречаются вилка «с ручкой в виде обезьяньей головы» [2, с. 12]¹, превращение жука в птицу (с. 154) и описание терзающей крысиный труп чайки (с. 162), сравнение человека с муравьем – «Его отец был мертвый, как засохший старый муравей» (с. 41).

По мнению И. В. Шталь, в другом приписываемом Гомеру тексте – поэме «Гераномахия», рассказывалось о борьбе журавлей и пигмеев: властительница (и прародительница) пигмеев Герана была превращена в птицу и осуждена воевать с бывшими соплеменниками за то, что соперничала с олимпийскими богинями.

И. В. Шталь отмечает: «Пигмеи – люди, но люди чужие и чуждые. <...> Для античности пигмеи – из тех, о ком все знают и кого никто никогда не видел» [3, с. 58]. В «Илиаде» этот сюжет используется как метафора для описания битвы троянцев и ахейцев (песнь третья). Интересно, что поводом для сравнения оказывается речь – кричащие троянцы ведут себя по-журавлиному, что является знаком негероического поведения:

Так лишь на битву построились оба народа с вождями,
Трои сыны устремляются, с говором, с криком, как птицы
Крик таков журавлей раздается под небом высоким,
Если, избегнув и зимних бурь, и дождей бесконечных,
С криком стадами летят через быстрый поток Океана,
Бранью грозя и убийством мужам малорослым, пигмеям,
С яростью страшной на коих с воздушных высот нападают.
Но подходили в безмолвии, боем дыша, аргивяне,
Духом единым пылая – стоять одному за другого [4, с. 54].

В поэме Овидия «Метаморфозы» историю царицы пигмеев Гераны выткала на своем ковре Арахна, и именно за этот ковер она была наказана Юноной. Ге-

¹ Далее ссылки на это издание делаются в тексте, в круглых скобках указываются страницы.

роиня, претендующая на равенство с богиней, выбирает для узора сюжеты о подобных ситуациях.

Выткан с другой стороны был матери жалких пигмеев
Жребий: Юнона, ее победив в состязанье, судила
Сделаться ей журавлем и войну со своими затеять [5, с. 149].

Таким образом, именно порождение текста о карликах акцентирует принцип геральдической конструкции. Неслучайно герои романа Пинтера используют стандартную культурную метафору текста-ткани: разговоры о карликах чередуются с описаниями ткани, шитья, примеркой сшитой героями одежды. «Я ведь всего лишь заплесневелый шкаф со старой одеждой. Я просто провонял старыми выношенными тряпками», – замечает Лен (с. 109–110).

В пинтероведении сложилась традиция трактовать тексты писателя в социально-историческом и психоаналитическом ключе. Л. Габбард, анализируя роман «Карлики» с позиций психоанализа, замечает, что бессознательное главного героя, Лена, ощущающего свою «неполноценность», воплощается в образе карлика – знаке «незначительности» [6, р. 132]. М. Сильверстейн также связывает «коллапс» смысловой сферы произведения с шизофренией героя [7, р. 212]. Но и сознание, и бессознательное героев Пинтера представлено в романе как набор интертекстов, подвергающихся деконструкции и пародированию. По словам О. Бурениной, основа философии абсурда – идея деконструкции и создания космоса из распавшихся элементов [8, с. 21]. Введение в роман эпизодов с карликами является воплощением этого процесса.

Главные герои романа приходят к выводу о том, что «разгрызание» смысла – «эффективная идея» искусства. «– Да, – сказал Лен, – но я понял, что ты подразумеваешь под эффективной идеей. Это вроде щелкунчика. Нажимаешь на рычажок, и щелкунчик сам раскалывает тебе орех. <...> Это и есть эффективно работающая идея.

– Нет, – сказал Пит, – ты не прав <...> все же этот механизм нельзя назвать абсолютно эффективным. Он достаточно эффективен, но и только. Потому что потери энергии есть, и они невозможны. Никуда тут не денешься. Неэкономично это. Все это повторяется один к одному с произведениями искусства. Каждая частица любого произведения искусства должна раскалывать орех или хотя бы участвовать в образовании этого усилия, которое в конце концов расколется орех» (с. 116–117).

Более того, герои Пинтера – поэты, актеры, математики, – осознают себя персонажами литературного произведения, поэтому чувствуют себя как бы внутри «ореха». «Проблема в том, – сказал Пит, – что все мы родились не в большом мире бесконечного пространства, а в маленьком мирке размером с орех. Лучшим из нас удается только добраться до скорлупы и обследовать ее изнутри» (с. 150).

Основная деятельность карликов – пережевывание, поедание, и в этом они схожи со щелкунчиком: «Они зевают, они демонстрируют кровь и жилы, застрявшие у них между зубов <...> они пробуют на вкус свои отбивные, они приносят свои сети, силки, ловушки и капканы, они жрут» (с. 159–160). В то же время тема ореха отсылает к знаменитой фразе Гамлета: «Заклучите меня в скорлупу ореха, и я буду мнить себя повелителем бесконечности, только избавьте меня от дурных снов» (акт 2, сцена 2) [9, с. 200]. Более того, в оригинале романа присутствует идентификация человека и ореха: высказывание Лена о Пите «Крыша у тебя явно не на месте!» (с. 32) звучит как «You're a nut» (слово «nut» означает и сумасшествие, и орех).

Гамлет и карлики – два полюса знаковой системы романа: код Гамлета обладает устойчивым набором значений, программирующим читателя, создающим ощущение понимания, а карлики предстают как своеобразная неразрешимая загадка текста. Однако и в том, и в другом случае провокационная коммуникация абсурдного дискурса выстраивается таким образом, что все указания на возможные истолкования оказываются обманчивыми, сомнительными, неокончательными. Это достигается либо с помощью сочетания большого количества разнонаправленных интертекстов, продуцирующих «конфликт интерпретаций», либо с помощью предвосхищения догадок читателя героями. «Озвучивание» персонажами потенциальных ассоциаций реципиента блокирует поверхностное рациональное понимание текста, которое Пинтер описывает в своем эссе в негативном ключе, как неуместное желание читателя «разгадывать кроссворд»².

Таким образом, процесс интерпретации культурных кодов, в том числе и поиск ответа на вопрос «Что делают карлики?», оказывается главным механизмом интриги. Отметим, что для героев Пинтера тексты Шекспира – «матрица» их существования: они цитируют его произведения, соотносят себя с персонажами его пьес. «Гамлет» становится причиной конфликта Пита и Вирджинии: после неудачного высказывания девушки герой произносит долгий монолог, запрещая ей говорить о Гамлете. В разговоре с Марком Пит предлагает обсудить «систему» всех героев Шекспира, кроме Гамлета: «Давай отложим Гамлета в сторону» (с. 199).

Получается, что Гамлет, как и карлики, по сути, оказывается вне стандартной интерпретации, хотя формирует способ бытия персонажей. Выразительная деталь – в начале романа Лен совершает манипуляции с флейтой: смотрит сквозь нее, стучит себе по голове, пытается играть, т. е., как и в случае с вилкой с головой обезьяны, истоком рассуждений о Гамлете является предмет, «бутафория». Характерно, что К. Г. Юнг, истолковывая на одном из семинаров сон о карликах и великанах, отмечает связь карликов и сущности вещей, называет их «духами предметов» и последними представителями изначального синкретизма жизни человека и «жизни» объекта [10].

По мнению Ф. Гиллена, в романе «Карлики» рефлексия текстов Шекспира становится авторефлексией: упомянутые героями и нарратором шекспировские произведения оказываются претекстами будущих пьес Пинтера [11]. Заметим, что помимо «Гамлета» в романе присутствуют ассоциации с комедиями Шекспира. Например, в «Бесплодных усилиях любви» встречается соотношение «карлика» и Купидона.

Бирон

<...>

Слепой, плаксивый, своенравный мальчик,
Дитя и старец, карлик и гигант,
Правитель рифм, властитель рук сплетенных,
Помазанник унылых воздыханий,
Король разочарованных лентяев,
Владыка юбок и монарх штанов,

<...>

² Pinter H. Various Voices: Sixty Years of Prose, Poetry and Politics. L.: Faber and Faber, 2013. URL: https://play.google.com/store/books/details/Harold_Pinter_Various_Voices?id=8UVIAgAAQBAJ (дата обращения 17.02.2015).

Что? Я влюблен? За женщиной охочусь?
Она ж непостоянней, ненадежней,
Капризней, чем немецкие часы,
Которые всегда неверно ходят!
(акт 3, сцена 1) [12, с. 434]

BEROWNE

<...>

This whimpled, whining, purblind, wayward boy;
This senior-junior, *giant-dwarf*, Dan Cupid;
Regent of love-rhymes, lord of folded arms,
The anointed sovereign of sighs and groans,
Liege of all loiterers and malcontents,
Dread prince of plackets, king of codpieces,
Sole imperator and great general

<...>

*A woman, that is like a German clock,
Still a-repairing, ever out of frame,
And never going aright, being a watch,
But being watch'd that it may still go right!*

[13, p. 233]

Сюжет романа Пинтера развивает шекспировскую метафору: интрига строится вокруг противоречивой любви, важное место занимают тема времени и символические детали, связанные с часами, механизмами. Так, о карликах сообщается: «Что делают карлики во время путешествия по улице до ближайшего угла? Они спотыкаются о канализационные люки и вынимают свои карманные часы» (с. 113). Подобно каламбуру шекспировского героя, эта фраза содержит указание на «зрительскую» функцию карликов: *watch* – это и «часы», и глагол «наблюдать». Вирджиния воплощает нарушение хода времени – Пит говорит ей: «Иногда получается <...> что ты действуешь быстрее, чем думаешь. Мысленно ты отстаешь от собственного времени и даже не замечаешь этого. Мои внутренние часы, оказывается, давно отстали от моего собственного времени, и я об этом догадывался, но не понимал, что на самом деле происходит. Может быть, просто не хотелось в это верить. Но с некоторых пор я учусь тебя любить» (с. 61). Счет времени организует и поведение главных героев романа: «Часы в прихожей пробили полночь. Они прислушались» (с. 13), «Часы в прихожей пробили час. Лен надел очки и сел неподвижно» (с. 16).

Кроме того, «распад связи времен» материализуется для Пинтера в «испорченных немецких» часах, что совмещает образы Гамлета и Щелкунчика (вспомним, что в тексте Э. Гофмана фигурирует часовой мастер Дроссельмейер). Подчеркнутый в фантазмах Лена антагонизм карликов и крыс, связанный с «взаимопоеданием», также отсылает к Гофману: «Стоит им, этим карликам, уйти из дома, как появляются крысы <...> Как насчет крыс, которых я приберег для вас, которых я отловил и вывесил <...> Как насчет стейка из крысятин, который я готовлю разными способами, лишь бы вам понравилось?» (с. 159–160).

Таким образом, случайные, второстепенные элементы дискурса, обрывки сновидений, фрагменты из монологов героя получают дополнительную семантику, соотносятся с широким пластом культурных и литературных ассоциаций, становятся доминантой повествования. Присутствие карликов в сознании героев и нарратора формирует дополнительную точку зрения, маркирует возможность пере-

кодировки сюжетных событий, втягивает читателя в процесс бесконечной интерпретации.

В британской литературе существует традиция использования образа карлика в качестве знака метасюжета. Например, повествователь романа Вальтера Скотта «Черный карлик» пишет: «я, по-видимому, создал произведение столь же уродливое и непропорциональное, как и сам Черный Карлик, которому оно посвящено» [14, с. 14]. У исследователей творчества Ч. Диккенса сложилось мнение, что карлик Квилп («Лавка древностей»), доведший до смерти невинную Нелл, – своеобразное воплощение самого автора³. Однако, на наш взгляд, Пинтер имеет в виду не только инвариант данной традиции, но и ее авторские варианты, реализованные в творчестве непосредственных предшественников писателя – Дж. Джойса и С. Беккета.

М. Эсслин, первый исследователь литературы абсурда, считал Джойса «литературным идолом» Пинтера⁴. Роман Джойса «Улисс» для культуры модернизма является своеобразным «энциклопедическим» сверхтекстом, поэтому, цитируя Джойса, Пинтер присоединяется к семантическому ореолу сюжета о карликах, сложившемуся в мировой литературе от Гомера до XX в. Например, в кругозор Джойса и Пинтера попадают такие тексты с сюжетом о карликах, как «Песнь о Нибелунгах», «Путешествия Гулливера» Дж. Свифта, «Фауст» И.-В. Гете, «Мемуары безумца» и «Искушение святого Антония» Г. Флобера.

У Джойса читаем: «Они отпускают его. Дергаясь, он уходит. На веревке, протянутой между оградами, качается карлица и считает вслух. Смутная фигура раскинулась у помойки, заслонившись рукой и шапкой; она храпит, ворочается, мычит, скрежещет зубами и храпит дальше. Пигмей, роющийся на свалке, взойдя на ступеньку, приседает, чтобы взвалить на плечи мешок с тряпьем и костями. Возле него карга с чадящей масляной лампой заталкивает еще одну бутылку ему в мешок. Он забирает добычу, криво нахлобучивает фуражку, молча отчаливает» [15, с. 479–480].

В «Улиссе» карлики упоминаются в эпизоде похорон, «историческом» экскурсе о войне викингов-кашалотов и горожан-карликов, а также в ремарках драматизированных частей. Получается, что они связаны с архаическими элементами сюжета: еда, похороны, битва, площадное действо. Джойс как бы завершает процесс культурного «синтеза», начатый Гомером, Пинтеру в соответствии с логикой литературы абсурда приходится искать способы девальвации, деконструкции и профанации литературного кода. Поэтому в романе цитируется «антипод» Джойса – Беккет, в тексте которого сюжет о карликах связан с темой превращения мира в пустоту.

Л. Паулик отмечает влияние романа Беккета «Уотт» на замысел «Карликов» [16]. Персонажи романа «Уотт» – карлики-близнецы, работа которых – кормить собак обедками. «Эту маленькую проблему еды и собаки Уотт сложил по кусочкам из реплик, то и дело отпускавшихся вечером карликами-близнецами Артом и Коном. Поскольку именно они каждый вечер приводили оголодалую собаку к двери. Они делали это с тех пор, как им минуло двенадцать, то есть на протяжении последней четверти столетия, и продолжали делать это все то время, которое Уотт пробыл в доме мистера Нотта» [17, с. 184].

³ *Audrey J. Vanishing Points: Dickens, Narrative, and the Subject of Omniscience.* Berkeley: University of California Press, 1991. URL: <http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft038n99m1;brand=eschol> (дата обращения 20.02.2015).

⁴ *Zimman T. S. Pinter as Novelist, or, Cobbler, Stick to Thy Last.* URL: <http://revel.unice.fr/cynchos/index.html?id=1234> (дата обращения 03.02.2015).

Далее в тексте говорится, что Уотт чувствует необходимость объяснить «явление» карликов. «Он просто мало-помалу превратил озабоченность в слова, из старых слов он сделал подушку себе под голову. Мало-помалу и не без труда. Кейт, к примеру, евшая из миски, и карлики, стоявшие рядом, как же он трудился, чтобы понять, что это было, понять, кто исполнитель, и что исполнитель, и что исполняется, и кто страдает, и что страдает, и что за страдание» [17, с. 184].

У Джойса карлики реализуют стандартную культурную семантику (участвуют в пародировании мистерии, исторической легенды, ритуала). У Беккета они заняты лишь «переработкой» традиции – встроены в цепочку абсурдной метаморфозы вещи в слово. Пинтер делает следующий шаг, его карлики уходят, унося с собой мусор культуры. Поэтому в абсолютном финале романа деконструкция совмещается с творением нового мира. Описание остатков жизнедеятельности карликов (пищи, хлама) связывает космогонический мотив с рефлексией текстопорождения: мусор образует «пейзаж» реальности (холмы, омуты и водовороты). Перечислительный ряд, избранный автором как форма презентации события, отсылает к древнейшему способу повествования – гомеровскому списку.

«Наконец они доели. Сборы будут недолгими, пусть только свисток просвистит. Вещи уже собраны и лежат наготове. Но я ничего не слышал. Чего они все переполошились? Зачем было все упаковывать? Куда это они все собрались? Они ничего не говорят. Меня игнорируют, будто меня вообще не существует <...> А еще эти перемены. Все вокруг меня изменилось. Двор, когда-то такой знакомый, просто выстлан ковром из разодранных кошек, яиц кастрированных боронов, консервных банок, разможенных птичьих черепов, запасных частей ко всем перемолотым и раздробленным мелким зверушкам, чавкающий, хлюпающий и взвизгивающий ковер, все, что, плюясь и отхаркиваясь, оставили после себя карлики, впечаталось в эту отравленную гнойную жижу, черви изгрызли изнутри эти груды перегноя, холмы дерьма стоят посреди омутов и водоворотов мочи, слизи, крови и фруктового сока.

А теперь все исчезло. Все чисто. Все отмыто и вычищено. Вот лужайка. Вот кусты. Вот цветок» (с. 267).

Список литературы

1. *Dasen V.* *Dwarfs in Ancient Egypt and Greece.* Oxford: Oxford UP, 2013. 440 p.
2. *Пинтер Г.* Карлики / Пер. с англ. В. Правосудова. СПб.: Амфора, 2006. 272 с.
3. *Шталь И. В.* Эпические предания Древней Греции: Гераномехия. Опыт типологической и жанровой реконструкции. М.: Наука, 1989. 333 с.
4. *Гомер.* Илиада. Новосибирск: Новосиб. кн. изд-во, 1987. 568 с.
5. *Овидий.* Метаморфозы / Пер. с лат. С. Шервинского. М.: Худож. лит., 1977. 430 с.
6. *Gabbard L.P.* *The Dream Structure of Pinter's Plays: A Psychoanalytic Approach.* Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1977. 304 p.
7. *Silverstein M.* «Some People Would Envy Your Certainty»: On the 'Desire for Verification' in Pinter // *Bells: Barcelona English Language and Literature Studies.* 1998. Vol. 9. P. 205–215.
8. *Буренина О.* Предисловие. Что такое абсурд, или По следам Мартина Эсслина // *Абсурд и вокруг: Сб. ст. / Отв. ред. О. Буренина.* М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 7–75.
9. *Шекспир В.* Гамлет // *Шекспир В.* Трагедии / Пер. с англ. Б. Пастернака. СПб.: Азбука-классика, 2003. С. 149–299.

Сюжет, мотив, жанр

10. *Jung C. G. Visions: Notes of the Seminar Given in 1930–1934 by C. G. Jung / Ed. by Claire Douglas. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997. Vol. 1. 1500 p.*
11. *Gillen F. 'To Lay Bare': Pinter, Shakespeare and *The Dwarfs* // Pinter in 70s: A Casebook. New York: Routledge, 2001. P. 188–198.*
12. *Шекспир У. Бесплодные усилия любви / Пер. с англ. Ю. Корнеева // Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8 т. М.: Искусство, 1958. Т. 2. С. 402–524.*
13. *Shakespeare W. Love's Labour's Lost // The Complete Works of William Shakespeare. Hertfordshire: Wordsworth Editions Ltd., 1994. P. 224–256.*
14. *Скотт В. Черный карлик / Пер. с англ. А. А. Вейзе // Скотт В. Собр. соч.: В 20 т. М.: Худож. лит., 1964. Т. 4. С. 7–181.*
15. *Джойс Дж. Собр. соч.: В 2 т. / Пер. с англ. В. Хинкинса, С. Хоружего. М.: Знак, 1994. Т. 2: Улисс: роман (части I и II). 608 с.*
16. *Powlick L. Temporality in Pinter's *The Dwarfs* // Modern Drama. 1977. Vol. 20, № 1. P. 67–75.*
17. *Беккет С. Уотт / Пер с англ. П. Молчанова. М.: Эксмо, 2004. 414 с.*

N. A. Muratova, P. E. Zhilichev

Novosibirsk, Russian Federation

**«WHAT ARE THE DWARFS DOING...»:
FUNCTIONING OF THE INTERTEXT IN HAROLD PINTER'S NOVEL
*THE DWARFS***

This paper deals with the novel *The Dwarfs* by famous British writer, Nobel Prize winner Harold Pinter. Relations between Pinter's novel and mythopoetic, metapoetic codes of European literature are being studied: the dwarfs' plot is observed in the context of Homer's *Iliad*, Ovid's *Metamorphoses*, Shakespeare's *Hamlet* and *Love's Labour's Lost*, Dickens's *The Old Curiosity Shop*, Joyce's *Ulysses*, Beckett's *Watt*. The article suggests that images of dwarfs have different functions in world literature: from referencing the mythological tradition to denoting metanarrative self-reflection. Different kinds of cultural and literal references are being described as well as their place in the narrative structure of *The Dwarfs*. Narrative devices that belong to the communication side of the work are being analysed. There are several conclusions about functioning of the intertext in the literature of the absurd.

Keywords: Pinter, *The Dwarfs*, intertext, absurd, Shakespeare, Joyce, Beckett, pygmy, metanarrative self-reflection.

Muratova Natalia A. – Candidate of Philology, Assistant Professor, Department of Russian and Foreign Literature, Theory of Literature and Literature Teaching Methods, Novosibirsk State Pedagogical University (28 Vilyuyskaya Str., Novosibirsk, 630126, Russian Federation, ifmip@nspu.net)

Zhilichev Pavel E. – third year student of the Philology Education Profile, Institute of Philology, Mass Media and Psychology, Novosibirsk State Pedagogical University. (28 Vilyuyskaya Str., Novosibirsk, 630126, Russian Federation, ifmip@nspu.net)

СЮЖЕТ И ТЕЗАУРУС СМЕРТИ

УДК 821.161

Ю. В. Шатин

Новосибирск, Россия

ТАНАТОЛОГИЯ АНДЕРЕЯ БЕЛОГО СТАТЬЯ 2. КРАСНОЕ ДОМИНО И ЖЕСТЯНАЯ САРДИННИЦА

Рассматривается эволюция мортальных мотивов в романе Белого «Петербург» в сравнении с повестью «Серебряный Голубь». Автор полагает, что в романе писатель переносит центр тяжести мортальных мотивов с фабулы на другие уровни организации художественного текста. Такими приемами становятся: изменение соотношения фигуры и фона, возрастание роли интертекстуальных вкраплений, а также профанирование танатологических образов, характерных для символистов предшествующего десятилетия. «Петербург», названный Н. А. Бердяевым астральным романом, семиотизировал изображение смерти, установив предельные границы ее изображения в рамках антропософских представлений.

Ключевые слова: мортальность, Танатос, семиотика, интертекстуальность, антропософия.

Один из самых проникательных читателей и критиков романа Андрея Белого, предложивший сменить название «Лакированная карета» на канонический «Петербург», Вяч. Иванов написал рецензию с характерным заголовком «Вдохновение Ужаса». В ней он провел весьма значимые параллели романного сюжета с пантеоном античных богов. «В своем “Федре” Платон различает различные виды божественного одержания в духе: одно одержание от Аполлона, это – область вещего ясновидения; другое от Диониса, это – царство мистики и душевных очищений, третье от Муз – ими движимы поэты и художники, четвертое от Эроса – ему послушествуют влюбленные в божественную красоту вечных существей. Андрей Белый представляется мне одержимым от Ужаса. Здесь отступают в смиренности другие божества, отступают и небесные Музы, и сам Эрос, лишь издали протягивают они хранительные руки над своим общим любимцем. Но ему внушает его безумный трагический дифирамб сама Горгона, обращающая все живое в ничто или в камень» [1, с. 628–629].

Согласно Иванову, Белый – поэт русского метафизического ужаса. Действительно, вся повествовательная ткань «Петербурга» пронизана ужасом Танатоса.

Шатин Юрий Васильевич – доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник сектора литературоведения ИФЛ СО РАН (ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090, Россия, shatin08@rambler.ru)

ISSN 2410-7883 Сюжетология и сюжетография. 2015. № 2. С. 85–90.

© Ю. И. Шатин, 2015

Парадоксальным образом, однако, сама физическая смерть в фабуле романа занимает относительно небольшое место. Если не считать чудовищного убийства провокатора Липанченко выжившим из ума Дудкиным, все действующие лица произведения остаются целыми и невредимыми. В этом смысле «Петербург» – прямая противоположность «Серебряному голубю», в котором зримые и незримые нити ведут к трагическому финалу.

В «Серебряном голубе» мотивная структура реализуется как центробежный процесс, ведущий к основному событию – смерти Дарьяльского, и ритуализации этой смерти. В «Петербурге», напротив, центростремительная танатология растворяется в череде других мотивов, наслаивающихся на ожидание гибели, и получает совершенно иной статус. Этот статус можно охарактеризовать как антифабульный, интертекстуальный и предельно семиотизированный.

Антифабульность такой танатологии проистекает из того факта, что каждое из действующих лиц романа постоянно находится на грани гибели, но, тем не менее, остается в живых. Лихутин «недоповесился», Аполлон Аполлонович «недовзорвался», Николай Аполлонович «недопонял» смысла смерти и т. д. При внешнем благополучии развязок основных сюжетных линий обоих семейств – Лихутиных и Аблеуховых – тягостное ощущение смерти, довлеющей тексту романа, не покидает читателя. Основная причина не совпадения действия и эффекта от описания этого действия происходит прежде всего потому, что Белый мастерски рокирует соотношение фона и фигуры. Всякий раз, оставляя своего героя в живых, писатель усиливает общий фон тотальности смерти, предвещающей глобальную космическую катастрофу. «Мир – рвался в опытах Кюри / Атомной лопнувшею бомбой / На электронные струи / Невоплощенной гекатомбой», – скажет несколько лет спустя Андрей Белый [2, с. 411].

В «Серебряном голубе» через предсказание и воплощение гибели главного персонажа прочитывается притча о гибели России. В «Петербурге» герой буквально выбрасывается из объятий смерти, однако значение танатологии оказывается тотальным, причем эта тотальность усиливается с каждой главой романа. Достигается такая нарастающая тотальность несколькими способами. Одним из таких приемов становится обилие деталей, связанных с образом смерти. Вот несколько примеров.

«Аполлон Аполлонович не волновался нисколько при созерцании совершенно зеленых своих и увеличенных до громадности ушей на кровавом фоне горящей России» [3, с. 13].

«В лакированном доме житейские грозы протекали бесшумно; тем не менее грозы житейские протекали здесь гибельно: событиями не гремели они, не блистали в сердца очистительно стрелами молний; но из хриплого горла струей ядовитых флюидов вырывали воздух они; и крутились в сознании обитателей мозговые какие-то игры, как густые пары в герметически закупоренных котлах» [3, с. 14].

«Подъездная дверь перед ним распахнулась; и подъездная дверь звуком удалилась в спину; тьма объяла его; точно все за ним отвалилось (так, вероятно, бывает в первый миг после смерти, как с души в бездну рухнет храм тела) <...> Тут, конечно, закрылась дверь, перерезав сноп света и кидая обратно подъездную лестницу в совершенную пустоту, темноту: переступая смертный порог, так обратно кидаем мы тело в потемневшую и только что светом сиявшую бездну» [3, с. 54–55].

«Летние статуи покрывались под досками; серые доски являли в длину свою поставленный гроб; и обстали гробы дорожки; в этих гробах приютились легкие нимфы и сатиры, чтобы снегом, дождем и морозом не изгрызал их зуб времени,

потому что время точит на все свой зуб, а железный зуб равномерно изгложет и тело, и душу, даже самые камни» [3, с. 142].

«И из зеркала на Николая Аполлоновича посмотрела смерть в сюртуке, поднялся укоризненный взор, пробарабанили пальцы; и зеркало с хохотом лопнуло: поперек его молнией с легким хрустом пролетела кривая игла; и застыла навеки так серебристым зигзагом» [3, с. 224].

Финалом танатологического фона, нагнетающего образы смерти, может служить разросшееся до размеров главы («Перспектива») описание распада телесных частей, мчащихся в комическом пространстве и отделенных друг от друга миллиардами верст. Соотношение фона и фигуры в «Серебряном голубе» и «Петербурге» оказываются противоположно направленными. В повести ужасное убийство Дарьяльского происходит на идиллическом фоне Гуголева и Целебеева. В романе ужасным становится фон, атмосфера, хотя и сохраняющая жизнь главным героям, но делающая ее невыносимой.

Другим значимым приемом, усиливающим роль танатологических мотивов, становятся интертекстуальные вкрапления, подчеркивающие эффект постоянного присутствия смерти в «Петербурге». «Кто он? Сенатор? Аполлон Аполлонович Аблеухов? Да нет же: Вячеслав Константинович... А он, Аполлон Аполлонович?

И мнится – очередь за мной,
Зовет меня мой Дельвиг милый» [3, с. 33].

«Болезнь его обострилась: со временем той трагической смерти, верно, образ ушедшего друга посещал его по ночам, чтобы в долгие ночи поглядывать бархатным взглядом, глядя белой рукой холеный ус, потому что образ ушедшего друга постоянно теперь сочетался в сознании со стихотворным отрывком:

И нет его – и Русь оставил он,
Взнесенну им...» [3, с. 79].

Иной разновидностью интертекстуального вторжения становится самоцитирование, занимающее большое место в романе. В главе «Степка» от имени рассказчика воссоздается один из вариантов фабулы «Серебряного голубя». Повествуя о мудрых людях в своем селе, Степка касается истории Петра Дарьяльского, как известно, убитого «голубями». «...и еще рассказывал он относительно захожего барина, и всего прочего; на село бежал от барской невесты; и так далее; сам ушел – к мудреным людям, а их мудрости все равно не осилил (хоть барин); слышь писали о нем, будто скрылся – относительно всего прочего; да еще: в придачу обобрал он купчиху; выходило все вместе: рождению дитяти, аслапаждению, и прочему – скоро быть» [3, с. 103].

Не менее важными в романе оказываются переключки со стихотворениями из цикла «Город». В трех из них – «Маскарад», «Праздник», «В Летнем саду», появляется образ Красного Домино. Одним из признаков Красного Домино в стихотворениях Белого становится образ окровавленного кинжала.

Только там по гулким залам –
Там, где пусто и темно –
С окровавленным кинжалом
Пробежало домино [2, с. 224].

Немое домино: и вновь,
Плеща крылом атласной маски,

С кинжала отирая кровь,
По саду закружилось в пляске [2, с. 238].

Эта же сцена возникает в главе «Точно плакался кто-то». «Ярко-красное домино, переступая порывисто, повлекло свой атлас по лаковым плитам паркета, и едва-едва оно отмечалось на плитках паркета, плывущего пунцовою рябью собственных отблесков; пунцовая по зале, как будто неверная лужица крови побегала с паркетика на паркетик» [3, с. 156]. Главным отличием стихотворных текстов от их прозаического парафраза становится отсутствие кинжала. Вместе с тем поэт-романист активно замещает отсутствующий кинжал иным атрибутом. Таким атрибутом становится письмо, врученное на маскараде у Цукатовых Николаю Аполлоновичу с предложением взорвать бомбу и совершить отцеубийство. Причем сама бомба оказывается спрятанной в бонбоньерке от сладких конфет Балле под розовой ленточкой. Здесь происходит двойное замещение: одно на предметном уровне, где коробка от конфет замещается бомбой, другое на уровне символическом, где кинжал заменяется жестяной сардинницей. «Не сардинница, а сардинница ужасного содержания! Металлический ключик уже повернулся на два часа, и особая уму непостижимая жизнь в сардиннице уже вспыхнула <...> – в сотую долю секунды все то совершится – в сотую долю секунды провалится стена, а ужасное содержание, ширясь, ширясь и ширясь, свистнет в тусклое небо щепками, кровью и камнем» [3, с. 233].

В этом плане особый интерес представляет то обстоятельство, что начиная с 1910-х гг. в творчестве крупных символистов, прежде всего А. Блока и А. Белого, действует механизм профанирования символа. Так, в финале стихотворения Блока «Унижения» ситуация гибели лирического героя резко снижается.

Ты смела! Так еще будь бесстрашней!
Я – не муж, не жених твой, не друг!
Так вонзай же, мой ангел вчерашний,
В сердце – острый французский каблук [4, с. 32].

У Блока кинжал замещается острым французским каблуком, в «Петербурге» Белого – жестяной сардинницей. В предисловии к роману Д. С. Лихачев очень точно заметил, что «если Евгений в “Медном всаднике” только угрожает Петру – “Ужо тебе!”, то у Николая Аблеухова оказывается уже бомба против своего отца. Правда, не бомба, а пошлейшая консервная коробка» [3, с. 5]. Красное домино Николая Аполлоновича разоблачается и низводится до пошлейшей жестяной сардинницы, благодаря чему сам мотив Танатоса разрывается на означаемое и означаемое. На уровне означаемого Танатос становится знаком духовной драмы Аблеухова-младшего, на уровне означаемого – бессмысленным скандалом, который заканчивается ничем. Вместо взрыва в спальне сенатора взрыв происходит в сознании Николая Аполлоновича. В главе «План» герой последовательно моделирует ситуацию отцеубийства и свое поведение до взрыва, в момент взрыва и после взрыва только для того, чтобы в конце констатировать распад собственной целостности и идентичности. «Вот именно: при нем кровью шутили, называли “отродьем”; и над собственной кровью зашутил – “шут”; “шут” не был маскою, маской был “Николай Аполлонович”... Преждевременно разложилась в нем кровь. Преждевременно она разложилась; оттого-то он, видно, и вызывал отвращение; оттого-то странной казалась его фигурка на улице. Этот ветхий, скудельный сосуд должен был разорваться: и он разорвался» [3, с. 332].

На уровне означаемого взрыв становится символом отцеубийства и страшно-го суда в сознании героя только для того, чтобы затем на уровне означаемого

предстать в самом что ни на есть комическом виде. «Николай Аполлонович с криком “держите” – за ней: за этой сумасшедшей фигуркой (впрочем, кто из них сумасшедший?); оба они понеслись в глубину коридора мимо дыма и рвани и жестов гремевших персон (что-то такое тушили); было жутко мелькание этих странно оравших фигурок – в глубине коридора; развевалась в беге сорочка; топотали, мелькали их пятки; Николай Аполлонович пустился вдогонку с прыжком, припадая на правую ногу; за спадающую кальсонину ухватился рукой; а другою норовил ухватиться за плещущий край отцовской сорочки» [3, с. 415]. Следствием разрыва означающего и означаемого становится не только потеря танатологическим мотивом фабульного характера, но и семиотизация мотива смерти, которую очень точно и глубоко уловил Н. А. Бердяев, обозначив астральную природу «Петербурга». «У Белого есть лишь ему принадлежащее художественное ощущение космического распластования и распыления, декристаллизации всех вещей мира, нарушение и исчезновение всех твердо устоявшихся границ между предметами. Сами образы людей у него декристаллизуются и расплываются, теряют твердые грани, отделяющие одного человека от другого и от предметов окружающего его мира. Твердость, органичность, кристаллизованность нашего плотского мира рушится. Один человек переходит в другого человека, один предмет переходит в другой предмет, физический план – в астральный план, мозговой процесс – в бытийственный процесс. Происходит смешение и смешение разных плоскостей» [5, с. 37–38]. В отличие от «Серебряного голубя», где смерть героя становится притчей о гибели России, в «Петербурге» семиотика смерти тотальным мрачно-серым пятном проваливает столицу Империи в астрал, обрекая ее вместе с Россией «на космическое распластование, распыление и декристаллизацию». Семиотика смерти вместо ее реального, бытийственного обнаружения ведет к изживанию танатологических мотивов. Недаром написанная несколько лет спустя поэма «Первое свидание» заканчивается на оптимистической ноте благодаря встрече лирического героя с умершим Владимиром Соловьевым, знаменующей победу над Танатосом.

Бегу Пречистенкою – мимо:
Куда? Мета – заметена;
Но чистотой необъяснимой
Пустая улица ясна...
Проснулась на Девичьем Поле
Знакомым передрогом ширь:
– «Извозчик: стой!»
 – «Со мною, что ли?»
– «В Новодевичий монастырь!..»
– «Да чтоб тебя: сломаешь сани!..»
.....
И снова зов – знакомых слов:
– «Там – день свиданий, день восстаний...»
– «Ты кто?»
– «Владимир Соловьев:
Вспоминанием и светом
Работаю на месте этом...»
И – никого: лишь белый гейзер...
Так заливается свирель;
Так на рояле Гольденвейзер
Берет уверенную трель [2, с. 441].

Сюжет и тезаурус смерти

Таким образом, с позиции танатологии «Петербург» оказался одновременно и высшей точкой развития мортальных мотивов, и одновременно той границей, за которой их развитие в антропософской системе Белого оказалось невозможным.

Список литературы

1. *Иванов Вяч. И.* Вдохновение ужаса (о романе Андрея Белого «Петербург») // *Иванов В. И.* Собр. соч.: В 6 т. Брюссель, 1979. Т. 4. С. 625–631.
2. *Белый А.* Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966. 655 с.
3. *Белый А.* Петербург. СПб.: Наука, 2004. 700 с.
4. *Блок А. А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 3. 707 с.
5. *Бердяев Н. А.* Астральный роман // Бердяев Н. А. Кризис искусства. М.: Г. А. Леман и С. И. Сахаров, 1918 (Репринт: М.: СП Интерпринт, 1990). С. 3–42.

Yu. V. Shatin

Novosibirsk, Russian Federation

THANATOLOGY OF ANDREJ BELYJ. THE ARTICLE 2. RED DOMINO AND CAN

This article is devoted to the mortal motif of Andrej Belyj's novel «Peterburg». The author of the paper considers that evolution of the mortal motif from «Silver Dove» to «Peterburg» was connected to the weakening of the fable and the effort of importance of the plot. Although the main personages weren't died the impression of horror has noted by the contemporaries of Belyj. This impression was conditioned by the change of role of Peterburg background and functions of personages, incorporation of intertextual quotations and the representation of death as semiotical but not existential object.

«Peterburg» has determined the limit boundaries of representation of thanatology connected to anthroposophy.²

Keywords: semiotic, motif, intertextual, thanatology.

Shatin Yury V. – Doctor of Philology, Chief Reasearcher of Literary Studies Section of the Institute of Philology of Siberian Branch of Russian Academy of Sciences (8 Nikolaev Str., Novosibirsk, 630090, Russian Federation, shatin08@rambler.ru)

А. Е. Козлов

Новосибирск, Россия

**СЮЖЕТ О МЁРТВОМ ТЕЛЕ
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА
СТАТЬЯ 2**

Объектом рассмотрения второй статьи являются произведения классической русской литературы, а также прецедентные и, в известном смысле, парадоксальные тексты. Их изучение показывает принципиально иной, отличающийся от существующего в беллетристике и массовой литературе, механизм семантического взаимодействия: связующим элементом становится не фабула, а сюжетные и сверхсюжетные смыслы. В статье изучается движение танатологической темы в провинциальном сюжете русской литературы XIX в. (как некоторой нетелеологической, извечно существующей болезни к смерти), рассматривается оксюморонная семантика данного сюжета в творчестве Л. Н. Толстого, изучается модернистский эксперимент, осуществленный М. А. Булгаковым в «Зойкиной квартире». Проведенное исследование позволяет сделать вывод о том, что изучение сюжета о мёртвом теле в классических литературных текстах в дихотомии сюжетология / сюжетография должно быть исключительно сюжетологическим.

Ключевые слова: сюжет о мёртвом теле, мортальный код, танатос, русская литература XIX века, провинциальный сюжет, индивидуально-авторские модели, альтернативность, классика и беллетристика.

Рассмотрение сюжета о мёртвом теле в русской беллетристике показало возможность типологизации исходного материала. Обретаясь в «срединной словесности», изучаемый сюжет становится объектом трансляции и тиражирования. При этом чаще всего заимствовалась фабула или исходно определенная ситуация; «сюжетный потенциал», данный в «Сказке о мёртвом теле, невесть кому принадлежашем» В. Ф. Одоевского, как правило, практически не использовался в беллетристике и массовой литературе. Оознаваемость сюжета о мёртвом теле в данном типе словесности определяется устойчивыми лексико-семантическими группами и словосочетаниями, в результате чего фабульные штампы соединяются с лексическими.

Козлов Алексей Евгеньевич – доцент кафедры русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики обучения литературе ИФМИП НГПУ (ул. Вилнойская, 28, Новосибирск, 630126, Россия, alexey-kozlof@rambler.ru)

Однако в сфере собственно сюжетного взаимодействия эти механизмы значительно изменяются и усложняются. Исходно данный сюжет в культурном взаимодействии определяет не фабулу и даже не событийный ряд, затрагивая тематическую организацию произведения, его сюжетный и метасюжетный уровни.

В этом можно убедиться, рассмотрев несколько значимых тематических вариантов, как правило, определяемых персональными художественными моделями и сильными, часто прецедентными текстами.

Вряд ли будет большим допущением утверждение того, что именно танатологическая доминанта оставляет значимый след в развитии русской литературы¹ и, в частности, *провинциального текста*². Собственно ядерное, образующее провинциальный свертхтекст произведение, – поэма Н. В. Гоголя «Мёртвые души» наряду с завуалированной фантастикой [3] задает танатологический вектор. Отчасти новаторство Гоголя в разработанной к тому времени провинциальной сюжетике как раз заключается в инверсии семантических знаков, в результате чего традиционно комическое становится трагическим, пороки, доведенные до логического предела, предстают грехами, а весь материальный мир обнаруживает свою неустойчивость и «разложимость».

Заметим при этом, что гоголевский эрос оказывается заключенным в раму танатоса. В «Мёртвых душах» нет ни одной реализованной эротической линии³, что было неотъемлемой частью нарратива в авантюрном романе, затрагивающем нестоличное пространство («Несчастном Никаноре», «Российском Жилблазе» В. Т. Нарезного или «Иване Ивановиче Выжигине» Ф. Булгарина и пр.). Появление губернаторской дочери, как и Уленьки во втором томе, дает основание для подобной фабульной интриги, однако она остается нереализованной, представляя типичным событием не-события [4; 5]. Уходят в фон ситуации и анонимные признания, полученные Чичиковым, давая импульс семантически противоположным событиям. В то же время идея смерти, определяющая феноменологию письма позднего Гоголя⁴, судя по черновым записям, была определяющей не только на фабульном, но и на сюжетном уровне: «Идея города. Возникшая до высшей степени Пустота <...> Как пустота и бессильная праздность жизни сменяются мутною, ничего не говорящею смертью. Как это страшное событие совершается бессмысленно. Не трогаются. Смерть поражает нетрогающийся мир» [7, с. 602]. Очевидно, что смерть представляла «фабульную намётку», однако при дальнейшей работе с сюжетом писатель смещает фокус, в результате чего смерть утрачивает свой событийный статус, сохраняя его на тематическом уровне. В результате такого семантического перераспределения «печатью смерти» и безжизненности

¹ В высшей степени характерным выглядит признание Алёши Пешкова: «“Мертвые души” я прочитал неохотно; “Записки из мертвого дома” – тоже; “Мертвые души”, “Мертвый дом”, “Смерть”, “Три смерти”, “Живые мощи” – это однообразие названий книг невольно останавливало внимание, возбуждая смутную неприязнь к таким книгам» [1, с. 115]. Несмотря на подобные суждения alter-ego Горького, очевидно, что в мире писателя эта идея также является образующей.

² Под провинциальным текстом в настоящей статье, вслед за М. В. Строгановым и Е. Г. Милюгиной, мы будем понимать «...выделенную для изучения часть культурного пространства, границы которой определяются ее противопоставленностью столичному локусу» [2, с. 50], т. е. включающую в себя как провинциальное, так и деревенское пространство.

³ Исключение составляют жены помещиков: Манилова, Собакевич и пр. Однако представляется возможным говорить об «интерьерной» функции этих фигур.

⁴ Об этом пишет К. В. Мочульский: «В душе Гоголя первичны переживание космического ужаса и стихийный страх смерти; и на этой языческой основе христианство воспринимается им как религия греха и возмездия» [6, с. 28].

оказываются отмечены практически все персонажи, – даже олицетворяющие провинциальный эрос Дама, приятная во всех отношениях, и просто приятная Дама. Смерть прокурора, завершающая событийный ряд первого тома, практически не рефлексирована Чичиковым. В своеобразном монологе-некрологе, это событие предстает в контексте рассуждений а прогос:

Вот, прокурор! жил, жил, а потом и умер! И вот напечатают в газетах, что скончался, к прискорбию подчиненных и всего человечества, почтенный гражданин, редкий отец, примерный супруг, и много напишут всякой всячины; прибавят, пожалуй, что был сопровождаем плачем вдов и сирот; а ведь если разобрать хорошенько дело, так, на поверку, у тебя всего только и было, что густые брови [7, с. 220].

Так, вместо телеологического однонаправленного сюжета, ведущего к одному экстремуму – *смерти, поражающей нетрогающийся мир*, Гоголь приходит к нулевой событийности нетрогающегося мира [5; 8].

Очевидно, что именно в прозе Гоголя провинциальная сюжетика буквально пропитывается моральной семантикой – жизнь в провинции предстает здесь как некоторая «болезнь к смерти». Впоследствии это же направление получают образующие провинциальный текст произведения: «Обрыв» И. А. Гончарова, «Бесы» и «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского, «По делам службы», «Дуэль» и «Палата № 6» А. П. Чехова. Тем неожиданнее на этом метафизическом уровне выглядит в «Мёртвых душах» упоминание мёртвого тела, придающее ситуации реалистически-бытовое измерение. «Слово *мертвые души* так раздалось неопределенно, что стали подозревать даже, нет ли здесь какого намека на скорострельно погребенные тела, вследствие двух не так давно случившихся событий» [7, с. 194]. Данное высказывание актуализирует принципиально иной сюжет, который (несмотря на его дальнейшую тупиковость в поэме) получает параллельное развитие в русской беллетристике. Возникая как *версия невозможного*, слово о мёртвых душах может быть истолковано как имплицитный знак авторской рефлексии: здесь показана одна из возможных траекторий развития авторского сюжета, намеренно им отвергаемая. Эта траектория как бы присваивается словесности иного рода, находя синхронное осуществление в прозе В. И. Даля и других писателей натуральной школы.

Заметим, что наиболее яркую реализацию эта тема получает в «Губернских очерках» М. Е. Салтыкова-Щедрина. Учитывая ученический, подражательный характер этого произведения, логично предположить, что тема смерти, равно как и дороги, связана с гоголевской традицией. Ситуация гибели в неразрывной связи с рассматриваемым сюжетом актуализирована в большинстве очерков этого цикла: «Первый рассказ подьячего» (инородец), «Второй рассказ подьячего (старуха-раскольница)», «Просители» (крестьянская девка), «Неумелые» (крестьянская девка), «Посещение первое» (девка Паранька, дядя Онисим), «Посещение второе» (уездные барыни), «Аринюшка» (богомольная старушка), «Матушка Мавра Кузьмовна» (новорожденный Мишутка). Очевидно, что в одном ряду с живыми персонажами предстает целая галерея мертвецов всех возрастов и сословий. Отталкиваясь впоследствии от опыта «Губернских очерков» и значительно усложняя содержательные структуры своих произведений, Салтыков неизменно сохраняет танатологическую доминанту⁵.

⁵ См., например, в «Дневнике провинциала в Петербурге»: «Среди этой груды мёртвых тел Неуважай-Корыто – единственная личность, к которой можно чувствовать симпатию. <...> Его специальность – царство мёртвых» [9, с. 422]; «...или Менандру во что бы то ни стало необходимо было, чтоб в этом сонмище мёртвых тел, притворяющихся живыми, было хоть одно подлинно мёртвое тело?» [Там же]. Подобная семантика реализована

В этом же ракурсе можно рассмотреть и роман И. А. Гончарова «Обрыв». В то время как пространство Малиновки буквально пронизано эросом (что создает определенные имагологические коннотации образующим топосам Обрыва и Оврага), пространство города, напротив, предстает как царство вечного успокоения и смерти.

Он не то умер, не то уснул или задумался. Растворенные окна зияли, как разверстые, но не говорящие уста; нет дыхания, не бьется пульс. Куда же убежала жизнь? Где глаза и язык у этого лежащего тела? Все пестро, зелено, и все молчит [11, с. 182].

Совмещение двух приемов – олицетворение, одушевление города и его «мортализация» – отражает свойственную мышлению Гончарова мифопоэтику. В частности, мёртвое тело обретает здесь черты целого, образующего мира – на этом фоне будет развиваться сюжет романа Райского. Безмолвие провинции, буквальная *не-вымолвленность слова* несет отчетливые перспективные смыслы, находя устойчивое соотношение с еще не написанным, но ценным, как бытие, романом художника.

Своеобразную завершенность провинциального текста классической русской литературы и магистральной танатологической темы представляет творчество А. П. Чехова. Если ранний рассказ «Мёртвое тело» практически полностью соответствует устойчивому в беллетристике варианту (см. [12]), то рассказ «По делам службы» представляет оригинальный вариант, практически не имеющий аналогов в «синхронном литературном срезе». Приехавший на следствие Лыжин в своем внутреннем монологе практически полностью проходит путь, завершённый самоубийцей. Как пишет А. Лунсбери, «самым болезненным для персонажа становится не ситуация самоубийства, не окружающая нищета и грязь изб, даже не метель, угрожающая жизни, а то, что всё это происходит в провинции и лишено какого-либо смысла. Он сетует на застойность провинциальной жизни, “где ничто не случайно, всё осмысленно, законно, и, например, всякое самоубийство понятно, и можно объяснить, почему оно и какое оно имеет значение в общем круговороте жизни”»⁶. Знакомясь с рассуждениями, «внутренней речью» Лыжина, находящегося рядом с самоубийцей, можно убедиться в том, что его мысли фактически прогнозируют один из возможных исходов жизни в провинции («болезнь к смерти») [14, с. 7]. Такой финал, не реализованный, но вероятный, заставляет вспомнить рассказ Д. Н. Мамина-Сибиряка «Попросту», где размышления о тщетности сущего соединяются с сюжетом о двойничестве⁷. Иными словами, инерция заданная словом Гоголя (*Будьте живые, а не мёртвые души*) находит здесь свое финальное проявление.

и в цикле Щедрина «Культурные люди»: «И он вновь сжал мне локоть. Неприятное чувство испытывал я в эту минуту: как будто Бог весть откуда взялось мёртвое тело и увязалось за мной» [10, с. 210].

⁶ Перевод текста статьи А. Лунсбери наш. – А. К. Фрагмент рассказа цитируется по: [13].

⁷ В рассказе «Попросту» молодой врач Павел Кочетов, приехавший в город на службу, постепенно теряет ощущение собственного «я», соотнося себя с Другим: «Мне кажется, collega, что я и Бубнов – одно лицо. Помните Ефима Назарыча Бубнова, который умирал вот в этой же самой комнате? Так вот мне и показалось, что я не Кочетов, а Бубнов. Это ужасная мысль! У меня даже холодный пот выступил на лбу, и я почти на четвереньках подполз к зеркалу. И что же?.. Представьте себе: из зеркала смотрел на меня живой Бубнов, то есть я сам» [15, с. 147]. Этот же принцип мог быть взят за основу и Чеховым в его рассказе «По делам службы».

Несмотря на сформировавшуюся традицию и своего рода пространственную детерминацию исходного сюжета, в *индивидуально-авторских вариантах* этот критерий далеко не всегда является релевантным. В этом отношении наиболее показательны контексты произведений Л. Н. Толстого. Отталкивающая писателя телесность, к середине жизни сменившаяся шопенгауэровским ужасом смерти, находит устойчивое отражение в его творчестве⁸. Как писал об этом В. Вересаев, «какой-то есть в Толстом органический дефект, делающий его неспособным рисовать образы людей, жизненно живущих в любви и самоотречении. Пробует, и вот – либо живые образы мёртвых людей, либо мёртвые образы людей будто бы живых...» [18, с. 64].

Можно предположить, что сюжет о мёртвом теле у Толстого возникает вне сложившейся парадигмы. Так, например, образуемая в финале рассказа «Холстомер» антитеза обостряет парадокс материи:

Ходившее по свету, евшее и пившее мёртвое тело Серпуховского убрали в землю гораздо после. Ни кожа, ни мясо, ни кости его никуда не пригодились. А как уже двадцать лет всем в великую тягость было его ходившее по свету мёртвое тело, так и уборка этого тела в землю была только лишним затруднением для людей [19, с. 37].

Оксюморонность в данном случае определяется номинацией Серпуховского. Обращение к национальному корпусу русского языка позволяет убедиться, что такое словоупотребление в контексте литературы XIX в. было исключительным для Толстого и не повторялось кем-либо из его современников. Некорректная в лингвистическом смысле фраза определяет завершенность *жизни до смерти* (или, по Вересаеву, *при жизни вне жизни* [18]), в связи с чем большая часть истории жизни Серпуховского предстает вариацией на тему существующего сюжета. Остранненность видения заставляет читателя, наряду с повествователем, задаваться вопросом об утилитарной пользе тела Серпуховского. В финале «Холстомера» эта нарочитая некорректность усиливается, образуя риторический прием:

Никому уж он давно был не нужен, всем уж давно он был в тягость, но все-таки мёртвые, хоронящие мёртвых, нашли нужным одеть это, тотчас же загнившее, пухлое тело в хороший мундир, в хорошие сапоги, уложить в новый хороший гроб, с новыми кисточками на четырех углах, потом положить этот новый гроб в другой, свинцовый, и свезти его в Москву и там раскопать давнишние людские кости и именно туда спрятать это гниющее, кишасщее червями тело в новом мундире и вычищенных сапогах и засыпать все землю [19, с. 37].

⁸ Отдельный пласт таких переживаний отражен в произведениях, связанных с войной как «наитруднейшим подчинением Богу»: «...возвращаясь домой с большим букетом, он, закрыв нос от запаха, который наносило на него ветром, остановился около кучки снесенных тел и долго смотрел на один страшный, безголовый труп, бывший ближе к нему. Постояв довольно долго, он подвинулся ближе и дотронулся ногой до вытянутой окоченевшей руки трупа. Рука покачнулася немного. Он тронул ее еще раз и крепче. Рука покачнулася и опять стала на свое место. Мальчик вдруг вскрикнул, спрятал лицо в цветы и во весь дух побежал прочь к крепости» [16, с. 58]. «“Мясо, тело, *chair à canon!*”, – думал он, глядя и на свое голое тело, и вздрагивая не столько от холода, сколько от самому ему непонятного отражения и ужаса при виде этого огромного количества тел, полоскавшихся в грязном пруде» [17, с. 101]. Мы сознательно оставляем данную тему за скобками настоящего исследования.

Два этих описания в сравнении с гибелью Холстомера образуют устойчивую антитезу. Указание на *мёртвых*, хоронящих *мёртвых*, изменяет привычные сюжетные координаты, сообщая им «криволинейность». Евангельская формула, неожиданно реализованная в данном контексте, обращает повествуемое в притчу, в то же время способствуя изменению избранной точки зрения. Предельный пессимизм, заключенный в описании погребения Серпуховского, заставляет вспомнить одно из самых шопенгауэровских стихотворений А. Фета:

Куда идти, где некого обнять,
Там, где в пространстве затерялось время?
Вернись же, смерть, поторопись принять
Последней жизни роковое бремя.
А ты, застывший труп земли, лети,
Неся мой труп по вечному пути! [20, с. 119]

Следует заметить, что в общей оптике безысходности мёртвое тело человека и мёртвое тело несущей его земли становятся соразмерными; масштаб теряет свою релевантность, а субъекты и объекты объединяются знаком тождества.

Значение реализуемой в «Холстомере» антитезы определяется не только экзистенциальным опытом художника, но и культурной и литературной традицией. По замечанию Ю. М. Лотмана, «...тема “живого мертвеца” делается особенно характерной даже не для текстов русского романтизма, а для произведений, переносящих романтического героя в бытовые ситуации, изучающие его поведение в условиях реальной действительности <...> Такой возрождающийся герой, как известно, типичен для сюжетов Толстого и в принципе противостоит персонажам ряда «романтический герой – лишний человек», которые, умирая в середине действия, влачат далее существование живых мертвецов» [21, с. 458].

Этот импульс в соединении с критикой фиктивного брака мог найти воплощение в «Живом трупе» Л. Н. Толстого. Возможно, отталкиваясь от современной беллетристики и, в частности, сценки В. А. Слепцова в ее неожиданной контаминации с романом Н. Г. Чернышевского «Что делать»⁹ и рассказом П. Д. Боборыкина «Труп»¹⁰, Толстой искал новое выражение для существующего сюжета.

Заметим, что тема смерти, фиктивной и фактической, практически опоясывает драматическое действие.

Афремов. А это оттого, что когда я умру... понимаешь, умру, в гробу буду лежать, придут цыгане... понимаешь? Так жене завещаю. И запоют: “Шэл мэ верста”, – так я из гроба вскочу – понимаешь? (*Музыканту.*) Вот что запиши. Ну, катай [22, с. 23].

Несмотря на то что Афремов не участвует в аванюре Протасова, эти слова обретают в сюжете двойную нагрузку. Во-первых, здесь практически дан прогноз дальнейшего развития действия. Во-вторых, для слов Афремова характерна ориентация на литературные модели и типы, в частности на сюжеты комедии

⁹ Известен пристальный интерес Толстого к произведениям В. А. Слепцова, в частности, к его рассказу «Питомка». Этот рассказ обычно публиковался вместе с деревенскими сценами, среди которых было и «Мёртвое тело».

¹⁰ В рассказе Боборыкина «Труп» изначально данная ситуация адюльтера осложняется мотивом «живых мошей» и «переступления через труп». Сохранились отзывы Толстого об этом произведении.

«Мертвец-шалун» Г. Ф. Квитки-Основьяненко и «Картин русского быта» В. И. Дала. Это заставляет вспомнить литературность поведения пушкинских героев с той разницей, что для Афремова, как и Протасова, эта литературность от начала действия к его финалу практически не рефлексирована.

В отличие от этих героев своего рода ложной рефлексии придается Маша. Ее дилетантский отзыв о романе Н. Г. Чернышевского «Что делать», где оказались причудливо контаминированы Рахметов и Кирсанов, представляет еще один вектор развития исходного сюжета ¹¹.

Маша. Скучный это роман, а одно очень, очень хорошо. Он, этот, как его, Рахманов взял да и сделал вид, что он утопился [22, с. 65].

Показательно, что при работе над текстом Толстой вычеркивает сцены, связанные с дознанием и вскрытием мёртвого тела, т. е. элиминирует фабулу, переводя ее в пространство диалога. То, что составляло содержательную основу в народническом варианте данного сюжета (особенно у В. А. Слепцова), становится для Толстого второстепенным, неполнозначимым. Оксюморонность названия пьесы позволяет сосредоточить внимание на словах героя, который «...при жизни был мертвец». В последней авторской редакции произведение заканчивается словами Феде:

Федя. Я не боюсь никого, потому что я труп и со мной ничего не сделаете; нет того положения, которое было бы хуже моего. Ну и ведите [22, с. 94].

Федя. Я без доктора знаю... Виктор, прощай. А, Маша, опоздала... (*Плачет.*) Как хорошо... Как хорошо... (*Кончается.*)

Занавес [22, с. 99].

Падший человек Федя Протасов предстает одновременно как субъект – личность, имеющая особенные суждения, и объект – мёртвое тело, труп. Травестированное воскресение в сценке Слепцова и «говорящее» мёртвое тело реактуализированы сюжетом Толстого, за счет чего трагикомизм исходной ситуации усложняется, обнаруживая свое тяготение к оксюморонным метафорам Толстого, которые в свою очередь часто возвращают читателя к изначально данным евангельским смыслам.

В связи с этим представление о первичности биографического факта в замысле «Живого трупа» (судебное дело супругов Н. С. и Е. П. Гимер) не представляется нам единственно верным: в основе неопубликованной при жизни драмы лежит литературный материал, который трансформируется в контексте индивидуально-авторской модели и корректируется некоторыми биографическими обстоятельствами.

Отголоски двух описанных выше вариантов в их предельной парадоксальности можно различить в творчестве М. А. Булгакова, в частности, в «Зойкиной квартире». Учитывая существующую традицию (в том числе и толстовскую) и соотнося ее с социальными потрясениями первой трети XX в., можно видеть особый смысл в номинации персонажа *Мёртвое тело Ивана Васильевича* ¹². Со-

¹¹ В романе Чернышевского этот момент присутствует номинально, в то время как следствием *дурацкого дела* должно было стать обнаружение мёртвого тела.

¹² В сюжете произведения *Мёртвое тело Ивана Васильевича*, Гусь и Херувим образуют неочевидную семантическую триаду. Этих героев объединяет мотив жертвоприношения, при этом почти ничего не говорящее *Мёртвое тело* является перспективным знаком судьбы

ставитель популярного издания «Булгаковская энциклопедия» усматривает здесь контаминацию с сюжетом сказки В. Ф. Одоевского: «Мертвое тело в 3. к. имеет явное сходство с Мертвым телом в сказке Одоевского, но зловещее: “Вот придут наши, я вас всех перевешаю”, роднит его с inferнальным героем Гоголя. Булгаковскому персонажу уготовано то же наказание, что и гоголевскому колдуну, – жить и мучиться после моральной гибели за те преступления, что свершили белые» [23, с. 207]. С этой точки зрения история сюжета о мёртвом теле оказывается закольцованной именно творчеством Булгакова. В то же время очевидно, что ряд данных аллюзий может быть расширен как в синхронии, так и в диахронии.

Обращаясь к данному персонажу, следует обратить внимание на то, что в нем воплощается персонализированный онтологический конфликт. Это имя своей внутренней конфликтностью актуализирует две сверхзначимые для советской России темы: культ мёртвого тела (выраженный в строительстве мавзолея и посмертном возвеличивании В. И. Ленина) и история царской Руси (связанная с именем царя Иоанна IV Грозного). Эмблематика имени Ивана Васильевича усилилась впоследствии одноименным произведением Булгакова. Таким образом, представляя практически «центрифугу смыслов», имя в пьесе Булгакова не только актуализирует устоявшуюся литературную традицию, но и содержит чрезвычайно значимые историософские коннотации¹³.

Рассмотрение вершинных и прецедентных текстов в настоящей статье показывает несводимость рассматриваемого сюжета к какой-либо сетке типологически связанных и взаимно обусловленных вариантов. В то время как беллетристика и массовая литература, аккумулируя сюжет, практически не изменяют его семантики, в классической литературе происходят качественные изменения сюжетного значения. Это выражается не только на уровне частных, сменяющих друг друга событий, но и через лексико-тематические группы, придающие привычным сюжетным структурам оксюморонное звучание.

Таким образом, обозначив несколько тематических сплетений, связанных с 1) провинциальным текстом русской литературы, 2) авторским текстом (здесь – текстом Л. Н. Толстого) и, наконец, 3) модернистским экспериментом (примером которого является творчество М. А. Булгакова), можно констатировать, что в истории сюжета о мёртвом теле беллетристика выполняла преимущественно строительную функцию, являя потенциал сюжетной энергии, который далее использовался в словесности иного рода. Изучение этих индивидуально-авторских вариантов составляет отдельную задачу, выходящую за пределы данного исследования. Тем не менее, суммируя полученные результаты, можно констатировать: а) сюжет о мёртвом теле в беллетристике может быть объектом сюжетографического (т. е. описательного, дескриптивного анализа); б) сюжет о мёртвом теле в классических и прецедентных текстах правомерно рассматривать в ключе сюжетологического изучения классической литературы.

Бориса Семеновича Гуся. Заметим, что после убийства появление Мёртвого тела на сцене сопровождается ремаркой *выплывает*.

¹³ Следует отметить, что перед финальной встречей с херувимом Борис Гусь практически повторяет слова пушкинского пророка: «...и он лежит, как труп в пустыне, и где? На ковре публичного дома!» [24, с. 142]. Дальнейшее появление китайца Херувима (а не шестикрылого Серафима) и смерть Гуся также происходят «по сценарию» «Пророка». При этом в мире квартиры, где «манекены, похожие на дам, дамы, похожие на манекенов» [24, с. 99], убитый Гусь после смерти практически сразу перестает быть личностью: *Херувим*: «Гуся резал» [24, с. 144]; *Зоя*: «...они зарезали Гуся» [24, с. 145]; *Толстяк*: «У тебя под носом Гуся режут, а ты червонцами закусываешь...» [24, с. 148].

Список литературы

1. Горький А. М. В людях // Горький А. М. Собр. соч.: В 30 т. М.: Наука, 1972. Т. 15.
2. Строганов М. В., Милюгина Е. Г. Текст пространства. Фрагменты словаря «русская провинция». Часть 2 // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. 2012. № 3. С. 33–74. URL: <http://journal-labirint.com/wp-content/uploads/2012/07/journal/Labirint32012.pdf> (дата обращения 17.10.2015)
3. Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М.: Coda, 1996.
4. Строганов М. В. Событие не-события в драматургии Гоголя // Пушкинские чтения – 2011. «Живые» традиции в русской литературе: автор, герой, текст: Материалы XVI Междунар. науч. конф. СПб., 2011.
5. Козлов А. Е. Событие в провинциальном сюжете русской литературы XIX века // Сюжетология и сюжетология. 2013. № 2. С. 18–23.
6. Мочульский К. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М.: Республика, 1995.
7. Гоголь Н. В. Мёртвые души // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 23 т. М.: Наука, 2012. Т. 7.
8. Шмид В. Событийность, субъект и контекст // Событие и событийность. Петербургский сборник. М.: Изд-во Кулагиной – Intrada, 2010.
9. Салтыков-Щедрин М. Е. Дневник провинциала в Петербурге // Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. М.: Худож. лит., 1965. Т. 10.
10. Салтыков-Щедрин М. Е. Культурные люди // Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. М.: Худож. лит., 1965. Т. 11.
11. Гончаров И. А. Обрыв // Гончаров И. А. Полн. собр. соч.: В 20 т. СПб.: Наука, 2004. Т. 7.
12. Козлов А. Е. Сюжет о мёртвом теле в русской литературе XIX века. Статья 1 // Сюжетология и сюжетология. 2015. № 1. С. 147–157.
13. Lounsbury A. «To Moscow, I Beg You!»: Chekhov's Vision of the Russian Provinces // Toronto Slavic Quarterly. 2004. № 3.
14. Чехов А. П. По делам службы // Чехов А. П. Полн. собр. соч.: В 30 т. М.: Наука, 1976. Т. 10.
15. Мамин-Сибиряк Д. Н. Собр. соч.: В 10 т. М.: Правда, 1958. Т. 4.
16. Толстой Л. Н. Севастополь в мае // Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 90 т. М.: ГИХЛ, 1935. Т. 4.
17. Толстой Л. Н. Война и мир. Том третий // Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 90 т. М.: ГИХЛ, 1940. Т. 11.
18. Вересаев В. «Живая жизнь». М.: Изд-во полит. лит., 1991.
19. Толстой Л. Н. Холстомер // Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 90 т. М.: ГИХЛ, 1936. Т. 26.
20. Фет А. А. Лирика. М.: Худож. лит., 1966.
21. Лотман Ю. М. Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки. СПб.: Искусство, 1995.
22. Толстой Л. Н. Живой труп. Драма в 6-ти действиях // Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 90 т. М.: ГИХЛ, 1952. Т. 36.
23. Соколов Б. Булгаковская энциклопедия. М., 1996.
24. Булгаков М. А. Зойкина квартира // Булгаков М. А. Собр. соч.: В 5 т. М.: Худож. лит., 1990. Т. 3.

A. E. Kozlov

Novosibirsk, Russian Federation

**THE PLOT OF A DEAD BODY IN RUSSIAN LITERATURE
OF THE XIX CENTURY
ARTICLE 2**

The following article is devoted an investigation a classic Russian literature and precedent (or paradox) texts of Russian culture. In our opinion, this research reveals mechanism of semantic interoperability, that fundamentally different from the existing in fiction and popular literature. Plot about the dead body in the Russian masterpieces has hypersemantic meanings. Firstly, article presents a dynamic a «mortal code» of Russian literature (Nikolay Gogol, Mikhail Saltykov-Schedrin, Ivan Goncharov, Anton Chekhov). Secondary, it's devoted an oxymoronic semantic in the individual-narration models – and in particular in the stories of Leo Tolstoy. And, lastly, it's compared with modernistic experiment as «Zojka apartment» of Mikhail Bulgakov.

Keywords: story about dead body, mortal code, tanatos, Russian literature of XIX century, provincial plot, individual-narration model, alternatively, fiction and masterpieces

Kozlov Alexey E. – Senior Lecturer of Russian and Foreign Literature, Theory of Literature and Methodic of Investigation Literature, Chair of Institute of Philology, Mass Information and Psychology of Novosibirsk State Pedagogical University (28 Vilyuiskaya Str., Novosibirsk, 630126, Russian Federation, alexey-kozlof@rambler.ru)

УДК 82.09

В. И. Габдуллина

Барнаул, Россия

МОТИВ СМЕРТИ – ВОСКРЕСЕНИЯ В СИБИРСКОМ ТЕКСТЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Рассматривается мортальный сюжет романа «Записки из Мертвого дома», который разворачивается у Достоевского в соответствии с идеей автора о духовном воскресении через страдание. Сибирь у Достоевского представляет собой пространство смерти (воплощенное в образе острога), пройдя через которое, его герои возвращаются к жизни. Сибирь – это почва, которая принимает «падшее зерно» и дает жизнь новому «плоду». Мотив воскрешения Сибирью получает развитие в сюжетах ряда произведений Достоевского, что позволяет говорить о функционировании мотива в сибирском тексте писателя. В публицистическом дискурсе в соответствии с историософской концепцией почвенничества Достоевского Сибирь приобретает значение топоса возрождения не только отдельной личности, но и всей нации.

Ключевые слова: мотив, сибирский текст, композиция, сюжет, почвенничество, топос возрождения.

Как отмечено в литературоведении, «Сибирь в российском культурном сознании обрела характеристики и свойства мифологической *страны мертвых*» [1, с. 27]. В. И. Тюпа пишет по этому поводу: «Уникальное взаимоположение геополитических, культурно-исторических и природных факторов привело к мифологизации Сибири как края лиминальной полусмерти, открывающей проблематичную возможность личного возрождения в новом качестве и соответствующего обновления жизни» [1, с. 28].

Для Достоевского Сибирь – место покаяния и духовного возрождения через страдание. Такое понимание Сибири имеет свою литературную традицию. Именно в Сибири должен был духовно возродиться, по замыслу автора, гоголевский Чичиков, в ненаписанном томе «Мертвых душ». Как отмечает Ю. М. Лотман, «...сюжетное звено: *смерть – ад – воскресение* в широком круге русских сюжетов подменяется другим: *преступление (подлинное или мнимое) – ссылка в Сибирь – воскресение*» [2, с. 723–724].

Габдуллина Валентина Ивановна – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры литературы Алтайского государственного педагогического университета (ул. Молодежная, 55, Барнаул, 656031, Россия, vigv@mail.ru)

ISSN 2410-7883 Сюжетология и сюжетография. 2015. № 2. С. 101–108.

© В. И. Габдуллина, 2015

Говоря о «широком круге русских сюжетов», исследователь, имеет в виду, прежде всего, произведения Достоевского, который воплотил коллизию возрождения героя Сибирью, недописанную Гоголем. Но в отличие от Гоголя идея воскресения связана у Достоевского с собственным сибирским опытом каторги и ссылки. Между тем Ю. Лотман пишет об отсутствии сюжета воскресения в «Записках из Мертвого дома» Достоевского: «...в единственном романе, где Сибирь показана в реально-бытовом освещении, – в “Записках из Мертвого дома”, – хотя в самом заглавии Сибирь приравнена смерти, – сюжет воскресения отсутствует» [2, с. 725].

Действительно, во Введении издатель «Записок...» извещает о смерти Александра Петровича Горянчикова – поселенца, отбывшего десятилетний срок каторги и оставившего после себя тетрадку с «замечками о погибшем народе». Вместе с тем логика композиции Записок дает основание и для другой точки зрения, сформулированной японским литературоведом-славистом Коити Итокава.

По его мнению, двухчастность композиции «Записок» неслучайна, она соответствует духовному движению автора – вначале он погружается во мрак Мертвого дома, затем начинает освобождаться от него. Первая часть соответствует мотиву *туда* (в Мертвый дом из Живого). Вторая – мотиву *обратно* (из Мертвого дома в Живой). Статья Итокава так и называется «Записки о “Живом доме”» [3, с. 152]¹.

Открывается первая часть «Записок...» Ф. М. Достоевского главой «Мертвый дом». Словосочетание, которое вынесено в название всего произведения, очевидно, особенно значимо для автора – в нем содержится скрытый *оксюморон*. Дом – место жизни, символизирует охраняемое Богом пространство. Пространство Дома всегда сакрализировалось, как в язычестве, так и в христианстве. Живой дом в христианстве – это дом с *образом*, намоленное пространство. Острог – это мертвое пространство. Атмосферу Мертвого дома можно сравнить только с нечистым местом, *адом*, хозяином которого является дьявол. «*Черт трое лаптей сносил, прежде чем нас собрал в одну кучу!*», – говорят каторжане [4, т. 4, с. 13].

Особое место в первой части занимает эпизод *в бане*, неоднократно привлекавший к себе внимание исследователей². В описании каторжной бани явно присутствуют коннотации, отсылающие к семантике ада: тесное помещение, битком набитое страшными уродливыми телами: «*Когда мы растворили дверь в баню, я думал, что мы вошли в ад*» [Там же, с. 98]. «*Это был уже не жар, это было некло. Все орало и гоготало при звуке ста цепей, волочившихся по полу...*» [Там же], «*Мне пришло на ум, что если мы вместе будем когда-нибудь в некле, то оно очень будет похоже на это место*» [Там же, с. 99]. А. Тоичкина замечает: «В сцене в бане на символическом уровне обозначается одна из важнейших идей произведения: земной ад не вечен, приговор не окончателен и принятое в нем страдание может быть очистительным и искупительным в измерении вечности» [6, с. 101–102]. Первая часть «Записок...» заканчивается словами: «*Не навсегда же я здесь, а только на несколько лет – думал я и склонял свою голову на подушку*» [4, т. 4, с. 130], которые предваряются сонным бормотанием одного из арестантов: «*Господи Иисусе Христе, помилуй нас!..*» [Там же]. Таким образом, является мысль о возвращении к жизни, *надежда на воскресение*.

¹ См. также: Итокава К. Записки о «Живом доме» (часть вторая «Записок из Мертвого дома» Ф. М. Достоевского) // Достоевский и современность (Материалы Достоевских чтений). Семипалатинск, 1992. Сб. 2. С. 1–12; Итокава К. Записки о «Живом доме»: парадоксальность композиции «Записок из Мертвого дома» Ф. М. Достоевского // Литература и Сибирь: Межвуз. сб. науч. тр. Иркутск, 1997.

² См. об этом: [5; 6].

Если в первой части действие замыкается в пространстве острога, то во второй оно постепенно перемещается на периферию. Вторая часть записок открывается главой «Госпиталь». Госпиталь – это место отдыха от скученности, грязи, холода арестантской казармы, это в то же время переходное (пограничное) пространство, способное обернуться как жизнью, так и смертью. Сцены в Госпитале (три главы второй части) в композиции записок занимают промежуточное место между частями.

Следующая пространственная периферия – берег Иртыша – описана ранней весной накануне Пасхи: *«Но вот уже начало апреля, вот уже приближается и святая неделя. Мало-помалу начинаются и летние работы. Солнце с каждым днем все теплее и ярче; воздух пахнет весной и раздражительно действует на организм. Наступающие краски дня волнуют и закованного человека, рождают в нем какие-то желания, стремления, тоску»* [4, т. 4, с. 173]. В главе «Летняя пора» действие все более отдаляется от центра – от мертвого пространства острога. Несмотря на тяжелую каторжную работу, у героя крепнет желание выжить во что бы то ни стало: *«...мне нравилось, что от работы во мне, видно, развивалась сила <...> А я еще хотел жить и после острога...»* [Там же, с. 178]. Берег Иртыша приобретает семантику пограничного локуса, между Мертвым домом и миром живых: *«...работа производилась на берегу Иртыша. Я потому так часто говорю об этом берегу, что единственно только с него и был виден мир божий...»* [Там же]. *«На берегу только и можно было встать к крепости задом и не видеть её. <...> На берегу же можно было забыться: смотришь, бывало, в этот необъятный пустынный простор, точно заключенный из окна своей тюрьмы на свободу»* [Там же].

Во второй части все чаще появляются мотивы, связывающие Мертвый дом с живым миром. Особое место занимает сцена пасхального богослужения, которая пробуждает в арестантах мысль, что *«перед богом-то все равны»* [Там же, с. 177]. В главе «Каторжные животные» автор изображает пробуждение черствых душ каторжан в результате общения с живыми существами, которые, хотя и названы *каторжные животные*, для заключенных становятся вестниками иного свободного мира. Автор рассуждает о том, что общение с животными могло бы смягчить звериный нрав арестантов, однако держать животных в остроге не разрешалось. Но был всеми любимый конь Гнедко, появлялись собаки – Белка, Шарик и Культипка, был козел Васька, которого арестанты очень любили, даже хотели позолотить ему рога, но не исполнили, и которого пришлось резать по приказанию плац-майора. Однажды в остроге появился орел, которого принесли раненого и измученного. Его кормили мясом, ухаживали за ним, но орел всех дичился. *«Вестимо, птица вольная, суровая, не приучишь к острогу... Знать, он не так, как мы... ему, знать, черта в чемодане не строй, ему волю подавай...»*, – рассуждают арестанты [Там же, с. 194]. Когда орла решили выпустить на волю и понесли его на крепостной вал, *«все были чем-то довольны, точно отчасти сами они получили свободу»* [Там же].

Вполне логично следом идет глава «Претензия» о попытке протеста против дурной еды, затем глава «Побег» и последняя глава – «Выход с каторги».

Вторая часть заканчивается словами: *«Кандалы упали. Я поднял их... Мне хотелось поддержать их в руке, взглянуть на них в последний раз. Точно я дивился, что они сейчас были на моих ногах. <...> Да, с богом. Свобода, новая жизнь, воскресение из мертвых... Экая славная минута...»* [Там же, с. 231].

Таким образом, логика композиции прочерчена: от *ада* к *воскресению*. Нельзя не заметить, что в первой части помещена глава «Праздник Рождества Христова», а в части второй в главе «Летняя пора» идет речь о Святой неделе и Пасхе. Таким

образом, герой повторяет путь Христа: от рождения, через смерть (условную) и ад к воскресению³.

Композиция «Записок из Мертвого дома» построена именно так, что мысль о воскресении венчает повествование. Достоевский неслучайно относит информацию о смерти автора записок Горянчикова к началу повествования, завершая повествование на оптимистической ноте, тем самым передавая свои собственные ощущения и переживания. Умер Горянчиков – маска автора. Остался автор, возродившийся через каторгу к новой жизни. Главный итог каторги для автора – возрождение веры – *воскресение из мертвых*. Развязка вовсе не безнадежная⁴.

Вообще следует отметить, что после пережитого самим Достоевским в Сибири «духовного переворота» он настойчиво возвращается к мотиву «воскрешения Сибири» почти во всех своих крупных романах. По мнению Н. Е. Разумовой, для героев Достоевского так же, как и для героев Л. Толстого, «Сибирь становится особым пространством, резко противопоставленным суетной социальной жизни, обладающим исключительным потенциалом очищения и преображения личности, что было своеобразным изводом романтического “двоемирия”» и связано с представлением «о Сибири как о своеобразной нравственно-социальной утопии, отрицающей власть законов общества и возвращающей человека к изначальным, божественным законам» [8, с. 40]. Все это, видимо, справедливо относительно воззрений Л. Толстого, однако, следует дифференцировать позиции Толстого и Достоевского во взглядах на Сибирь. Представление Достоевского о Сибири лишено каких-либо «романтических» иллюзий и утопизма. Находясь в Сибири, Достоевский на себе ощутил «власть законов общества», которые на каторге отнюдь не были отменены, и «возвращение к изначальным, божественным законам» совершалось в жизни Достоевского и впоследствии его героев под влиянием очищающего душу страдания. Категории *страдания и труда духовного и физического* прочно связаны у Достоевского с Сибирью как пространством не иллюзорным, а обладающим конкретными климатическими и социальными условиями. Сибирь у Достоевского – место физических и духовных страданий – представляет собой пространство смерти (воплощенное в образе острога), пройдя через которое, его герои возвращаются к жизни. Сибирь – это почва, которая принимает «падшее зерно» и дает жизнь новому «плоду» («если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно, а если умрет, то принесет много плода» – Ин. 12: 24).

Сибирь как место спасения изображается в романе «Униженные и оскорбленные», опубликованном, так же, как и «Записки из Мертвого дома», после возвращения писателя из ссылки в 1861 г. В системе почвеннических оппозиций Достоевского, получивших воплощение в романе, Сибирь противопоставлена Пе-

³ Нельзя не упомянуть в связи с этим, что этот путь был пройден и самим Достоевским, который выехал из Петербурга 24 декабря 1849 г., накануне Рождества, а вышел из острога весной, накануне Пасхи.

⁴ А. В. Шунков, отмечая общую для «Записок из Мертвого дома» и романа «Преступление и наказание» идею, в основе которой лежит евангельская традиция, указывает, что композиция «Записок из Мертвого дома» «является прообразом композиции последующего романа “Преступление и наказание”» [7, с. 151], с чем нельзя полностью согласиться, поскольку то, чему посвящены «Записки...» – изображение процесса перерождения души преступника под влиянием каторги, в романе в свернутом виде представлено в эпилоге, и «воскресший» духовно герой «Преступления и наказания» в финале стоит не на пороге освобождения от каторги, а в самом начале семилетнего заключения, в начале истории «постепенного обновления человека», «постепенного перерождения его, постепенного перехода из одного мира в другой, знакомства с новой, доселе совершенно неизвестной действительностью» [4, т. 6, с. 422].

тербургу, как Россия – Западу. «Уехал бы куда-нибудь отсюда, хоть в Сибирь» [4, т. 3, с. 218]; «Брошу все и уеду в Сибирь» [Там же, с. 220], – заявляет в отчаянии старик Ихменев. Однако переезд в далекую сибирскую провинцию пугает его добрую жену Анну Андреевну: «Место-то ему... выходит; только, как подумаю, в Перми, так и захолонет у меня на душе...» [Там же, с. 221].

Как писал в статье «Сибирь перед судом русской литературы» (1865 г.) Н. М. Ядринцев, «едва ли есть на свете страна, подобная Сибири, о которой бы существовали столь смутные и столь разнообразные мнения» [9, с. 21]. Во взгляде Достоевского на Сибирь соединились различные, порой взаимоисключающие, оценки. Основанием для такого широкого взгляда было то знание, которое писатель вынес из своего непосредственного опыта жизни в сибирском остроге, солдатской службы в сибирском линейном батальоне и поездок по сибирским городам. Пройдя через каторгу, Достоевский воочию убедился в правомерности суждения о Сибири как о «гиблом месте». В последней главе «Записок из Мертвого дома» герой Достоевского, прощаясь с сибирским острогом, пишет: «И сколько в этих стенах погребено напрасно молодости, сколько великих сил погибло здесь даром!» [4, т. 4, с. 231].

Н. Ядринцев, автор очерков и статей о сибирской каторге и ссылке⁵, называющий себя «последователем Достоевского в литературе в области исследования», «собратом по духу и судьбе» [9, с. 58], замечает: «Часто слово “Сибирь” страшно звучало в ушах русского человека! С ним сопряжена была самая грустная идея, самая мрачная картина. Ему виделась снежная страна, где в горных рудниках томятся люди, обреченные на каторгу среди неволи, цепей и глухих страданий» [10, с. 21]. Сибирь в представлении современников Достоевского – место ссылки и каторги, куда попадают в наказание (отсюда и страх Анны Андреевны). В следующих за «Униженными и оскорбленными» романах Сибирь упоминается в связи с наказанием, которое должны пройти герои, совершившие преступление.

Чудо воскресения Раскольникова в Сибири стало возможным только в результате открывшейся ему истины – ни с чем несравнимой в человеке любви к жизни и ценности человеческой жизни, – разрушившей всю его казуистику. «Он смотрел на каторжных товарищей своих и удивлялся: как тоже все они любили жизнь, как они дорожили ею! Именно ему показалось, что в остроге ее еще более любят и ценят, и более дорожат ею, чем на свободе» [4, т. 6, с. 418]. Автор подчеркивает, что окончательное перерождение героя потребует от него терпения и мужества перенести все страдания: «Они положили ждать и терпеть. Им осталось еще семь лет; и до тех пор столько нестерпимой муки <...>. Но он воскрес, и он знал то, чувствовал вполне всем обновившимся существом своим. <...> Он даже и не знал того, что новая жизнь не даром же ему достается, что её надо еще дорого купить, заплатить за неё великим, будущим подвигом...» [Там же, с. 421–422]. Воскресение к новой жизни Раскольников переживает, стоя на берегу Иртыша. Эти «страдания» и «берег» предсказал Раскольникову Порфирий Петрович: «Что ж, страдание тоже дело хорошее. Пострадайте. <...> отдайтесь жизни прямо, не рассуждая; не беспокойтесь, – прямо на берег вынесет и на ноги поставит» [Там же, с. 351].

⁵ В журнале «Дело» выходит ряд очерков и статей Н. Ядринцева: «Письма о сибирской жизни» (1868, № 5), «Община и ее жизнь в русском остроге» (1869, № 7, 9), «Типы сибирского острога» (1870, № 5), «Исторические очерки русской ссылки в связи с развитием преступлений» (1870, № 10), «Преступники по изображению романтической и натуральной школы» (1872, № 5) и др.

В заключение романа «Идиот» скупое сказано, что Парфен Рогожин «*был осужден, с допущением облегчительных обстоятельств, в Сибирь, в каторгу, на пятнадцать лет, и выслушал свой приговор сурово, безмолвно и “задумчиво”*» [4, т. 8, с. 508]. Возможно, эта «*задумчивость*» Рогожина – начало осознания своего греха, и принятие страдания, которое ждет его в Сибири.

Дмитрием Карамазовым сибирская каторга воспринимается как место, где он сможет искупить страданием свою вину «*перед всеми*» и возродиться к новой жизни. В монологе Мити слышится голос самого Достоевского, пережившего каторгу: «*Можно найти и там, в рудниках, под землей, рядом с собой, в таком же каторжном и убийце человеческое сердце и сойтись с ним, потому что и там можно жить, и любить, и страдать. Можно возродить и воскресить в этом каторжном человеке замерзшее сердце, можно ухаживать за ним годы и выбить наконец из вертепа на свет душу высокую, страдальческое сознание, возродить ангела, воскресить героя!*» [4, т. 15, с. 31]. По словам В. Розанова, Дмитрий «ощутил в себе “нового человека” и готовится там, в холодной Сибири из рудников, из-под земли, запеть “гимн Богу”» [11, с. 83].

Сам Достоевский, имеющий опыт жизни в Сибири (и не только каторжный), оценивает этот край и по-другому⁶. В одном из писем из сибирской ссылки, предполагая остаться там надолго и успокаивая родных относительно своей судьбы и положения вновь обретенной семьи (жены и пасынка, которых ему нужно содержать), Достоевский сообщает: «*В Сибири такая нужда в людях честных и что-нибудь знающих, что им дают места (частные, например у золотопромышленников) с огромными жалованиями*» [4, т. 28/1, с. 262]. В «Записках из Мертвого дома» автор-издатель записок Горянчикова во Вступлении рассуждает о Сибири: «*...не только с служебной, но даже и со многих точек зрения в Сибири можно блаженствовать. Климат превосходный; много чрезвычайно богатых и хлебосольных купцов; много чрезвычайно достаточных инородцев. Барышни цветут розами и нравственны до последней крайности. Дичь летает по улицам и сама натывается на охотника. Шампанского выпивается неестественно много. Икра удивительная. Урожай бывает в иных местах сам-пятнадцать. Вообще земля благословенная*» [4, т. 4, с. 5–6]. Иван Петрович (герой-рассказчик романа «Униженные и оскорбленные», близкий автору), утешает Анну Андреевну: «*В Сибири совсем не так дурно, как кажется. <...> В Сибири можно найти порядочное частное место, и тогда...*» [4, т. 3, с. 221].

Взгляд на Сибирь как на богатый край берет свое начало в эпоху географических открытий XVIII в. Вспомним крылатую фразу Ломоносова о том, что богатство России будет «*прирастать Сибирью*». Эта идея также близка Достоевскому, который с увлечением мечтает о возрождении этого края и всей России через Сибирь. Сибирь и Азия, по Достоевскому, важнее для России, чем Европа: «*Но от окна в Европу отвернуться трудно, тут фатум. А между тем Азия – да ведь это и впрямь может быть наш исход в нашем будущем <...> Азия, азиатская наша Россия, – ведь это тоже наш большой корень...*» [4, т. 27, с. 35–36]. В последнем выпуске «Дневника писателя» за 1881 г. Достоевский набрасывает программу освоения богатств Сибири и Азии, что должно, по мысли автора, способствовать возрождению России: «*Миссия, миссия наша цивилизаторская в Азии подкупит наш дух и увлечет нас туда, только бы началось движение. Постройте только две железные дороги, начните с того – одну в Сибирь, а другую в Среднюю Азию, и увидите тотчас последствия. <...> И знаем ли мы, какие богатств*

⁶ Сразу после возвращения из ссылки Достоевский писал А. Е. Врангелю: «*Поговорим о старом, когда было так хорошо, об Сибири, которая мне теперь мила стала, когда я покинул ее...*» [4, т. 28/1, с. 337].

ва заключены в недрах этих необъятных земель <...> Стремление в Азию, если б только оно зародилось меж нами, послужило бы, сверх того, исходом многочисленным беспокойным умам, всем стосковавшимся, всем обленившимся, всем без дела уставшим» [4, т. 27, с. 37]. В результате цивилизаторской деятельности, по мысли Достоевского, «создалась бы Россия новая, которая и старую бы возродила и воскресила со временем и ей же пути ее разъяснила» [Там же, с. 38].

Таким образом, в публицистическом дискурсе в соответствии с историософской концепцией почвенничества Достоевского Сибирь приобретает значение благословенной земли, топоса возрождения не только отдельной личности, но и всей нации.

Список литературы

1. Тюпа В. И. Мифологема Сибири: к вопросу о «сибирском тексте» русской литературы // Сибирский филологический журнал. 2002. № 1. С. 27–35.
2. Лотман Ю. М. Сюжетное пространство русского романа // Лотман Ю. М. О русской литературе. М.; СПб.: Искусство – СПб, 1997. 848 с.
3. Итокава К. Записки о «Живом доме» // Достоевский в культурном контексте XX века. Омск, 1995. С. 152–157.
4. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.; СПб.: Наука, 1972–1990.
5. Касаткина Т. А. «Записки из Мертвого дома»: сцена в бане и ее иконописный первообраз. Образ Исаия Фомича // Достоевский и современность: Материалы XXI Международных Старорусских чтений 2006 г. Великий Новгород, 2007. С. 142–152.
6. Тоичкина А. Поэтика символа в «Божественной комедии» Данте и в «Записках из Мертвого дома» Достоевского // Достоевский и мировая культура: Альманах. М., 2013. № 30, ч. 1. С. 83–108.
7. Шунков А. В. Литературная традиция Ф. М. Достоевского в польской беллетристике (Ф. М. Достоевский «Записки из Мертвого дома» и Шимон Токаржевский «Семь лет каторги») // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. 2011. № 6. С. 145–153.
8. Разумова Н. Е. Чехов, Сибирь и литературная традиция // Проблемы литературных жанров: Материалы IX Межвуз. науч. конф. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1999. С. 37–42.
9. Ядринцев Н. М. Достоевский в Сибири // Литературное наследство Сибири. Новосибирск: Наука, 1980. Т. 5. С. 58–66.
10. Ядринцев Н. М. Сибирь перед судом русской литературы // Литературное наследство Сибири. Новосибирск: Наука, 1980. Т. 5. С. 21–28.
11. Розанов В. В. Несовместимые контрасты жития: Литературно-эстетические работы разных лет. М.: Искусство, 1990. 605 с.

V. I. Gabdullina

Barnaul, Russian Federation

MOTIF OF DEATH – RESURRECTION IN THE SIBERIAN TEXT BY F. M. DOSTOEVSKY

The article discusses a mortal plot of the novel «The House of the Dead», which takes place in accordance with the author's idea of spiritual resurrection through suffering. According to Dos-

Сюжет и тезаурус смерти

toevsky, Siberia is a space of death (embodied in the form of prison), passing through which, his characters come to life. Siberia is a soil that receives a «fallen grain» and gives birth to a new «fruit». The motif of resurrection through Siberia is being developed in a number of plots by Dostoevsky, which is indicative of the motif's functioning in the Siberian text of the author. In the journalistic discourse in accordance with the historiosophical concept of pochvennichestvo by Dostoevsky, Siberia obtains the meaning of revival topos not only of an individual but of the entire nation.

Keywords: motif, the Siberian text, composition, plot, pochvennichestvo, revival topos.

Gabdullina Valentina I. – Doctor of Philology, Professor of Literature, Altai State Pedagogical University (55 Molodezhnaya Str., Barnaul, 656031, Russian Federation, vigv@mail.ru)

Е. А. Масолова

Новосибирск, Россия

МОРТАЛЬНЫЙ ДИСКУРС РОМАНА ТОЛСТОГО «ВОСКРЕСЕНИЕ»

В статье говорится об изменении отношения Толстого к смерти и анализируется мортальный дискурс романа «Воскресение», в котором власть обрекает людей на преждевременную смерть, страна становится некропространством, смерть – обыденным явлением, воспринимаемым безэмоционально. Рисуя физическую и духовную гибель персонажей, Толстой совмещает общий и крупный планы изображения смерти и утверждает грядущее воскресение человечества, что воплощено в названии романа, изображении природы, в исканиях Нехлюдова. В «Воскресении» погибают слабые люди, замученные злыми, и те, кто игнорировал волю Бога; Нехлюдов становится сподвижником Бога и побеждает страх смерти. Мортальный дискурс, наряду с художественным, порождает философский и публицистический дискурсы и в последней главе «Воскресения» преобразуется в жизнеутверждающий христианский, который проецируется на весь роман Толстого и переводит историю заблуждений Нехлюдова в историю отпадения от Бога и последующего обретения Его.

Ключевые слова: мортальный, художественный, философский, публицистический, христианский дискурсы, роман Толстого «Воскресение».

Почти во всех произведениях Л. Н. Толстого говорится о смерти, что было во многом предопределено невосполнимыми потерями родных и близких и последующими напряженными размышлениями о жизни и смерти. Толстой, боявшийся поглощения себя в ничто, пережил потрясение от смерти брата Николая (см. [1, с. 357–358]) и на его похоронах решил написать *материалистическое Евангелие*, чтобы найти ответы на вопросы о смысле жизни и смерти.

По словам Софьи Андреевны, в начале 1880-х гг. семья не удовлетворяла Толстого: «<...> он искал в другом смысла жизни, искал веры в Бога, <...> содрогался при мысли о смерти и не находил того, что бы его <...> примирило с ней» [2, с. 158]. Испытав безысходность после смерти сына Ванечки, Толстой почувствовал религиозный и духовный подъем, осознал, что «смерти нет, а есть ряд изменений, совершающихся над всеми нами» (см. [3, с. 10–11]), а потому воспринял

Масолова Елена Александровна – кандидат филологических наук, доцент кафедры филологии Новосибирского государственного технического университета (пр. Карла Маркса, 20, Новосибирск, 630073, Россия, masolova@list.ru)

уход сына как проявление Божьего милосердия к человеку, а жизнь – как недолгое пребывание на земле накануне вечного путешествия и самосовершенствования души, обращенной к Богу (см. [4, с. 14]). В философской и публицистической прозе (трактатах, дневниках, записных книжках, письмах) Толстой говорит о том, что возрастающее себялюбие увеличивает страх смерти (см. [5, с. 272–273]); человек боится смерти, ибо представляет себя сугубо в телесной оболочке и страшится разложения плоти (см. [6, с. 78]); с физической смертью жизнь не прекращается (см. [7, с. 240]); когда человек поймет, что истинная жизнь состоит в увеличении любви, то начнет любить других больше себя (см. [5, с. 371]), будет любить всех одинаково сильно, станет серьезно относиться к жизни и смерти и постоянно, спокойно, радостно жить с мыслью о смерти. Человеку, пишет Толстой, следует признать первичность духовного Я, нести в мир добро, взрастить себя к истинной жизни, уверовать в Бога для обретения смысла жизни. Раздумья о Боге, чтение Евангелия привели к тому, что для Толстого смерть стала ассоциироваться с радостным переходом к большему благу и высшему свету, с долгожданной радостью предстать перед Богом и поведать о своих добрых делах.

В художественных произведениях Толстой совмещает ужас и безнадежность человека перед погружением в ничто и одновременно дает герою веру в то, что служение Господу выведет на правильную дорогу, где физическая смерть сподвижника Бога не страшна, ибо возникает преемственность, взаимопродолжение жизни людей, строящих Царство Божие на земле.

«Воскресение» – роман об умерщвлениях и убийствах; представители власти не борются с преступлениями, а множат их, обрекая сограждан на смерть – физическую и / или метафизическую; моральный дискурс порождает художественный с его социальным кодом.

В романе Толстого публичный дом – санкционированное обществом некропространство, где тысячи людей, совершая хронические преступления против заповедей Божеских и человеческих, преждевременно умирают. Тюрьма выступает еще большим некропространством: людей содержат в закрытых помещениях, пропитанных смертоносным запахом – маркером угасания жизни; арестанты лишены надежды на благополучный исход своего дела, живут в злобе или в летаргии апатии; тюрьма высасывает жизнь из конвоиров и арестантов; арестантки дерутся, выдирая друг другу волосы; заключенного могут задушить за разглашение тайны; арестанты в драках убивают друг друга; во время вспышки тифа в тюрьмах ежедневно гибнут люди. Правительство не только не наказывает начальников острогов за смерти заключенных, но и поощряет казни электричеством. Летом при этапировании арестанты ежедневно умирают от солнечного удара, от нечеловеческих условий содержания.

Тема смерти приобретает всеобъемлющий характер. Крестьяне умирают от голода, болезней, невыносимой жизни, от злоупотребления спиртным. У людей возникает тяга убивать ради обогащения. В гостинице был отравлен и ограблен купец Смелков; инициаторы убийства не раскаялись в содеянном и пытались обвинить в убийстве Маслову. Макар собирался убить крестьянина, чтобы присвоить его деньги. В деревнях матери сознательно обрекают нежеланных детей на голодную смерть.

Некоторые, почувствовав бесперспективность своего существования, пробуют свести счеты с жизнью. Замужняя любовница Нехлюдова бросилась топиться в пруду, что выглядело как пошлый фарс, о котором Дмитрию было стыдно вспоминать. Катюша была готова броситься под поезд; от этого греха ее спасла новая, еще не родившаяся жизнь. Политический Петров зарезался стеклом, Неверов повесился в сумасшедшем доме. Значима сама семантика фамилии «Неверов»: отсутствие веры в Бога приводит человека к безумию и самоубийству.

Автор-повествователь намеренно передает безэмоциональное восприятие смерти глазами персонажей. О смерти ребенка Катюши говорится без эмоций: Маслова к тому времени была так измучена борьбой за существование и унижена предательством со стороны многих, что не смогла найти в себе силы оплакать смерть ребенка, после чего для Масловой наступил этап углубляющейся нравственной смерти во имя вымещения миру своей обиды. Пройдя через невольное убийство купца, будучи приговоренной к каторге, Маслова пожалела, что не умерла при родах. О смерти матери Катюши, об убийстве Смелькова, о повальной гибели арестантов сообщается безэмоционально. В одном и том же абзаце дважды говорится о смерти слесаря, ожидавшего в тюрьме приговора суда за похищенные старые половики.

Потеря людьми смысла жизни усиливает их душевную глухоту. Увидев мертвого, брендмайор жалеет лишь охромевшего коня и сквернословит. О покойнике доктор цинично говорит: «Мертвее не бывают» [8, с. 340]; конвоир, радея о сохранении казенного имущества, напоминает о необходимости снять кандалы с убитого; смерть арестантов раздражает конвоиров необходимостью выполнять определенные бюрократические действия.

Безэмоциональное отношение к конвейеру смерти, абсолютное непротivление массовому убийству – свидетельство обреченности страны на планомерное вымирание: жизнь человека ни во что не ценится, возрастают черствость, ожесточенность людей, и читатель осознает недопустимость нарастающего безумия.

В «Воскресении» для политических, желавших осчастливить всех обиженных и угнетенных, убийства врагов стали неотъемлемой частью их борьбы со злом. Убив, политические шли на каторгу с осознанием выполненной миссии. Борьба во имя счастья народа вылилась в братоубийственную бойню. Попытка утвердить новую жизнь через смерть своих врагов – путь тупиковый и обреченный на поражение, считает Толстой. Неся в мир злобу и смерть, политические ничего не добились; осознав гибельность своей программы, они не отказались от следования ложным ценностям. Богодуховская – своего рода арлекин, ее жизнь – метафора духовной смерти. Никто из политических не говорил с сочувствием о Неверове, но никто, в отличие от Новодворова, не ругал самоубийцу и не хвалил себя, и Новодворов остался в одиночестве. Политических не печалит физическая смерть их единомышленников, а осознание собственной нравственной смерти к ним не приходит. Ни у кого из политических (кроме Крыльцова) не было рефлексии о смерти. Крыльцова же мысли о смерти привели к желанию множить смерть, отвечая убийствами на репрессии властей. Смертельно больной Крыльцов между приступами рвоты говорил о желании убивать людей; ему было не дано аргументировать свою позицию: ничем нельзя оправдать убийство; и он в прямом смысле слова захлебнулся собственной кровью. Глядя на его труп, Нехлюдов не понимал, зачем тот жил и страдал.

По Толстому, смертная казнь намного страшнее убийства: у приговоренного нет шансов на спасение, он живет в напряженном ожидании смерти, тщетно пытаясь оттянуть момент ее наступления. Крыльцов рассказал Нехлюдову о последних минутах жизни арестантов, приговоренных к смерти за попытку отбиться от конвоя. Будучи шокированным тем приговором, Крыльцов не сразу осознал факт строительства виселицы. Розовский предчувствовал приближение казни, но ему никто ничего не говорил, и у Розовского началась паника, при этом он тщетно пытался восстановить причинно-следственные связи, хотел уверить себя в невозможности своей гибели. Приближающаяся казнь ввергла всех – и арестантов, и охранников – в ужас; заключенные думали о том, как бы самим избежать смерти, и боялись признаться, что радовались от того, что на сей раз убьют другого, а не его. Все звуки на рассвете перед казнью казались зловещими: голос

охранника, приказавшего арестанту надеть чистое белье; завизжавшая дверь, которая повела себя как живое агрессивное существо. Вспоминая ту сцену, Крыльцов испытал прежний страх смерти и от нахлынувшего волнения не смог говорить.

Описание портрета Лозинского подтверждает абсурдность гибели юноши. В памяти Крыльцова красивое лицо Лозинского заслоняется осунувшимся серым обреченным лицом арестанта, идущего на казнь. Крыльцову навсегда запомнились последние слова Лозинского, протестовавшего против казни; Лозинский не дождался слов сочувствия от Крыльцова, который и впоследствии не понял, что поступил малодушно, обрекая смертника на чувство полного одиночества и всеобщего равнодушия к его судьбе.

Когда Розовский осознал, что его ведут на казнь, он стал что-то кричать, стараясь уверить себя, что можно оттянуть и отменить грядущий ужас небытия. Поведение Розовского свидетельствовало о его растерянности и тщетной попытке защититься от ужаса происходящего: он судорожно двигался, лепетал, что ему якобы предстоит долго жить. Никто из политических по-прежнему не сказал ни слова утешения; и у Розовского, испытавшего ужас смерти, началась истерика. Запечатленная в памяти Крыльцова картина казни озлобила его; он стал главою дезорганизационной группы, убивал людей, был приговорен к казни, которую заменили бессрочной каторгой, и умер от чахотки. Лишив соратников слов сочувствия перед казнью, Крыльцов был обречен на предательство (его арестовали по доносу) и умер, не встретив сострадания к себе.

Таким образом, мортальный дискурс «Воскресения» сопряжен с психологическим кодом романа.

Некропространство романа Толстого становится всеобъемлющим. Представители светского общества относятся к смерти как к способу пощекотать себе нервы и ездят в театр, чтобы полюбоваться, как по-новому играют умирающих чахоточных женщин. При такой тяге к «эстетическому» созерцанию смерти посещение панихиды воспринимается ими как продолжение театрализованного действия, в котором Нехлюдов не желает участвовать. Mariette, отправляясь на панихиду к Каменской, чей сын погиб на дуэли, дважды говорит, что мать погибшего в ужасном состоянии, и в этот же вечер приглашает Нехлюдова к себе домой, чтобы продолжить процесс оболъщения Дмитрия.

В «Воскресении» показана физическая и духовная смерть. Физическая смерть внезапна, скоропостижна; согласно Толстому, страшна не столько смерть, сколько ее жуткие, нелепые причины и частотность. Духовная смерть, пролонгированная и оттого еще более страшная, изображается Толстым как 1) тяга к внутреннему разрушению человека и распаду душевных связей, 2) склонность к агрессии и убийству, 3) готовность к суициду, 4) потеря рассудка, сумасшествие. Метафизически мертвые персонажи – люди с остановившимся сознанием, погрязшие в эгоизме, бессовестности, цинизме, корыстолюбии, лжерелигиозности; существа одинокие, нелюбимые и нелюбящие. Это светские люди, в том числе служители Фемиды, а также те, кто ненавидит всех и не верит в Бога (почти все арестанты и политические).

Наказанием за безнравственную жизнь становятся и безобразная смерть, и последующее намеренно антиэстетичное натуралистическое обсуждение ее: об убийстве Смелкова сообщается языком юридического документа, портретная живопись заменяется описанием трупа. На суде зачитывается текст патологоанатомической экспертизы, чьи однозначные выводы звучат как насмешка над смертью. Тринадцать пунктов патологоанатомической экспертизы вызывают аллюзию на Евангельскую нумерологию числа *тринадцать*; совершивший предательство Иуда сопоставляется в сознании читателей с поведением убийц и тех, кто цинич-

но глумится над смертью. Результаты медэкспертизы своим антиэстетизмом покорили председателя суда, и тот принял решение прервать чтение этого документа. Автор-повествователь ничего не говорит о чувствах присяжных; и в этом – дополнительное обвинение людям, заковавшим себя в циничную броню бездушия.

Уродливая безобразная смерть купца и то преступление, которое Дмитрий совершил против Катюши десять лет назад, оказываются явлениями одного порядка, порождением забвения Слова Божьего. На суде Нехлюдов испытал стыд за содеянное и желание заглазить свою вину. Смерть Смелькова выступает как сюжетобразующий элемент и во многом предопределяет дальнейшее воскрешение Нехлюдова.

Мотив смерти появляется и при описании поведения Нехлюдова в доме его матери, умершей три месяца назад. Мать Дмитрия была тяжело больна; сын желал ее смерти, чтобы избавиться от вида страданий. Отсутствие у сына любви и жалости к умирающей – следствие того бездушия, которое мать старалась привить Дмитрию. Мать Нехлюдова попросила у него прощения перед смертью; с ее стороны это была попытка преодолеть страх смерти. Особую роль в романе Толстого играет описание комнаты, в которой умерла мать Нехлюдова. Не говорится, была ли в той комнате икона, но там висел тщательно выписанный портрет матери Дмитрия, на котором была акцентирована чувственная вызывающая красота полуобнаженной великосветской куртизанки. В сознании Нехлюдова совместились восприятие этого портрета и вид умирающей матери, и Дмитрий почувствовал презрительность.

В мортальном дискурсе «Воскресения» большую роль играет ольфакторный код романа. В памяти Дмитрия остался идущий от матери тяжелый запах умирания, который имплицитно подтверждал аморальность ее жизненной позиции. Мучительное умирание матери Нехлюдова – посланное ей воздаяние за безнравственную жизнь – придает сюжету романа притчевую модальность.

После нарисованного крупным планом портрета умирающей матери Нехлюдова автор-повествователь крупным планом показывает другие смерти; в некропространстве романа входит вся страна, где смерть повсеместна и неумолима. Поведав о частоте детских смертей, автор-повествователь меняет фокус повествования и крупным планом рисует умирающего от голода бескровного ребенка на руках плачущей матери. Дмитрия неоднократно будут мучить воспоминания об умирающем от недокорма ребенке в скуфеечке. Перед мысленным взором героя встает череда погибающих от голода детей, что создает картину вымороченности жизни.

В «Воскресении» мортальный дискурс смыкается с публицистическим: Нехлюдов начинает напряженно размышлять о причинах обесценивания человеческой жизни, об истоках всеобщего неблагополучия и открывает социальные причины вымирания крестьян: в стране несправедливо распределена земля, глупые и ненужные люди грабят народ, обрекая его на голодную смерть. Дмитрий ищет выход из ситуации жизни-в-смерти, понимая, что насильственное свержение власти не положит конец умерщвлению людей.

После информации о ежедневной гибели арестантов при этапировании автор-повествователь дает подробный портрет умирающего, акцентируя сам процесс умирания (см. [8, с. 334–336]). В сцене с умершим арестантом всеобщему душевному одеревенению подверглись все, кроме Нехлюдова, который молча последовал за солдатами, несшими безжизненное тело. В поле зрения Дмитрия попали все детали транспортировки покойника, и Нехлюдов в очередной раз испытал шок, столкнувшись с обыденностью смерти и равнодушием людей.

В камере, куда занесли мертвеца, все арестанты были нездоровы и, казалось, ждали своей очереди умереть. Сумасшедший, будучи раздраженным то и дело вносимыми в камеру мертвецами, повторял: «Не испугаете, не испугаете» [8, с. 337] и плевал в сторону фельдшера. В «Воскресении» воссоздана бредовая жизнь, обреченная на вымирание; Россия стала метафорой тюрьмы, населенной сумасшедшими.

В описании череды смертей арестантов многие детали повторяются: изображаются трясущиеся на ухабах мертвые тела и бездушие окружающих. Автор-повествователь тщательно фиксирует все детали внешности покойников, показывая неизбежные цветовые изменения мертвого тела, начало превращения плоти в тлен, что усиливает ощущение эфемерности жизни и повсеместного присутствия смерти (см. [8, с. 337–338]). Описывая умершего крупным планом, автор-повествователь подчеркивает, что это был красивый человек в полном расцвете сил, с огромными возможностями духовной жизни, которым не дали реализовать себя. Само описание мертвеца звучит и как протест против массового убийства людей, и как восхваление быстро отнятой жизни (см. [8, с. 339–340]).

При посещении тюрьмы Нехлюдов оказывается в покойницкой. Мертвые тела в окружении наваленных мешков и дров выглядят особенно печально: жизнь стремительно обесценивается, и умерший лишается права на достойные проводы в мир иной. Описание трупов в покойницкой дано предельно безэмоционально, с акцентированием начала перехода плоти в тлен (см. [8, с. 438–439]).

В «Воскресении» таинство смерти выявляет в людях нереализованную при жизни доброту. При описании покойника, умершего от солнечного удара, автор-повествователь акцентирует, что это был добрый человек. Среди покойников Нехлюдов не сразу узнал Крыльцова: из возбужденно-озлобленного и страдающего лицо Крыльцова впервые стало спокойным, неподвижным и страшно прекрасным.

Пребывание в покойницкой вызвало у Нехлюдова ощущение, что смерть заполнила весь мир; в сознании героя возникла картина тотального обесмысливания жизни и всеобщей обреченности, и Дмитрию сделалось дурно.

Таким образом, в романе Толстого при изображении смерти совмещаются социальный, психологический и колористический коды художественного дискурса.

В романе Толстого параллельно неуклонному умерщвлению людей идет процесс преодоления смерти, возвращения людей к жизни, к руководству общечеловеческими идеями добра, к жизни по Слову Божию. Преодоление смерти заложено в названии толстовского романа, которое 1) апеллирует к важнейшему христианскому празднику; 2) настраивает читателя на то, что разговор пойдет не столько о смерти, сколько о воскресении духовно мертвых людей; 3) имплицитно воспроизводит идеи Евангелия и выступает как притчеобразное начало, а сам роман предстает как притча, повествующая о смене безнравственной картины мира героя на христианскую и о воскресении человека, что становится миро-моделирующим стержнем, конечной целью всего человечества.

В «Воскресении» велика роль природы в утверждении победы всепобеждающей жизни над смертью. Весна отвоевывает мертвое пространство города; природа сопротивляется тщетным намерениям человека внести в жизнь смерть. Победа неискоренимой весны – залог торжества жизни над смертью, предчувствие духовного преображения людей.

Некоторые совестливые персонажи (Катюша, Симонсон, Марья Павловна и др.) преодолевают метафизическую смерть и останавливаются на просветлении – жизни по общечеловеческим представлениям о нравственности, доброте, но исключают для себя христианскую доминанту в помыслах и делах.

Судьба Катюши Масловой была во многом predetermined обстоятельствами ее жизни. Старые барышни, случайно зайдя в скотную, увидели только что родившегося младенца, взяли девочку на воспитание и назвали ее «спасенной». Спасение ребенка – ситуация-намека, предсказание дальнейшей судьбы людей, которые будут спасены состраданием и любовью. Но спасение Катюши старыми барышнями имело «малый радиус добра»: они выгнали беременную Катюшу, понимая, что она вряд ли сможет устроить свою судьбу с кем-либо из деревенских мужиков, и, по сути, обрекли ее на проституцию. Масловой предстоял долгий путь отказа от своей озлобленности и метафизической смерти. Катюша остановилась на просветлении, которое совпало с воскресением Нехлюдова и стало гарантом преобразования людей.

Хотя перспектива духовного преобразования стоит перед всеми людьми, прийти к воскресению и, самосовершенствовавшись, стать достойным сподвижником Учителя будет дано лишь Нехлюдову, решившему посвятить свою жизнь утверждению заповедей Христа; воскресение Нехлюдова – залог грядущего спасения человечества.

Дмитрий, отказавшись от идеалов юности, прошел через метафизическую смерть. В начале романа он устал от жизни и смотрел на все с изрядной долей брезгливости, не желая при этом ничего менять. Пережив на суде при узнавании Катюши потрясение и омерзение к своей прошлой жизни, Нехлюдов встал на путь освобождения от ложных ценностей. Дмитрий, будучи наполовину мертвым человеком, не освободившись от эгоизма и не понимавшим, каким он хочет видеть себя, порой собиравшийся отказаться от обновления души, взял на себя миссию внушить проститутке идеи добра, возродить ее к новой жизни – и неизбежно на первых порах терпел крах: Масловой казалось, что Дмитрий хотел спасти глубоко свою душу.

При изображении смерти темпоральный код «Воскресения» становится созидательным: прошлое «диктует» Дмитрию выбор правильного жизненного пути. Нехлюдов трижды вспоминает своего умершего в юности друга Николеньку, с которым они собирались сделать всех людей счастливыми. Сюжетное время обращается вспять, воспоминания о друге помогают герою вступить на путь созидательного добра.

В сознании Нехлюдова картины вымороченной жизни и неизбежной смерти совмещаются, создавая фантазмагорический социальный мир, где жизнь обесценена. Факты планомерного убийства людей вызывают у Дмитрия возмущение и мысли о несправедливости социума; мортальный дискурс и художественный смыкаются с публицистическим, актуализируются социальный и психологический коды. При обсуждении с сестрой смерти арестантов Нехлюдов намеренно употребляет слово *убиты*, а не *умерли*, подчеркивая установку властей на истребление людей. Обвинение Дмитрием антигуманных социальных порядков во многом тождественно идеям, изложенным в публицистических статьях Толстого, обличающего общество за уничтожение своих сограждан.

Во второй части романа Толстого дан самый продолжительный внутренний монолог Нехлюдова, который ужаснулся тому, что смерть повсеместна, а жизнь обесценилась. Дмитрий размышляет о том, что в обычной жизни к заболевшему испытывают сострадание, помогают ему и спасают от смерти, а в тюрьме человек погибает из-за равнодушия окружающих. Автор-повествователь, полностью разделяя позицию Нехлюдова (что проявляется в отсутствии каких-либо комментариев с его стороны к речи героя), маркирует внутренний монолог Дмитрия словами «думал Нехлюдов» (см. [8, с. 349–350]).

Дмитрий в полной мере осознал чудовищность смерти, обесмысливание жизни смертью: «В воображении его восстали эти запертые в зараженном воздухе

сотни и тысячи опозоренных людей <...> и среди трупов прекрасное мертвое восковое лицо в озлоблении умершего Крыльцова. И прежний вопрос о том, он ли, Нехлюдов, сумасшедший, или сумасшедшие люди, считающие себя разумными <...>, восстал перед ним и требовал ответа» [8, с. 439].

Испытания смертью приводят Нехлюдова к отрицанию бездушных законов общества и вызывают вопросы о смысле жизни: «Да, да, – думал он. – Дело, которое делается нашей жизнью, все дело, весь смысл этого дела не понятен и не может быть понятен мне: зачем были тетушки; зачем Николенька Иртенев умер, а я живу? Зачем была Катюша? И мое сумасшествие? Зачем была эта война? И вся моя последующая беспутная жизнь? <...> понять все дело Хозяина – не в моей власти. Но делать Его волю, написанную в моей совести, – это в моей власти» [8, с. 226]. Дмитрий восходит к осознанию, что все страдания и смерти были не напрасны, что все во власти Бога.

В роман Толстого входит мотив сна-смерти, который подчеркивает усталость человека от жизни. Маслова, идя по коридору тюрьмы в суд, захотела уснуть, чтобы не выходить в большой мир, чреватый для нее большей несвободой и унижением, чем острог. Онейрический код романа открывает возможность выхода из ситуации отчаяния и духовного кризиса, ведет к жизнеутверждающему мироотношению. В конце второй части романа Нехлюдов испытал тоску и отчаяние из-за того, что у него не получалось нести в мир добро, и Дмитрий заснул тяжелым сном, которым засыпал после большого карточного проигрыша. Сон – аналог смерти, небытия. Дмитрию надо было пройти через оцепенение, чтобы проснуться преображенным, раскаяться в дурных мыслях и временном отступничестве от следования по стезе добра. Почти смертельную усталость испытал Нехлюдов в третьей части романа перед посещением тюрьмы и заснул тяжелым, мертвым сном, после которого смог преодолеть духовную стагнацию.

В поисках ответов на мучительные раздумья о жизни и смерти Дмитрий обратился к Евангелию и осознал правоту Слова Божия. Поступки современников, сеющих смерть, соотносятся в сознании героя с поведением злых виноградарей из Евангельской притчи. Нехлюдов убеждается, что лишь во власти Бога казнить тех, кто противится Его воле, а жизнь дана для счастья и утверждения Царства Божия на земле, – и герой духовно прозревает, перестает бояться смерти, собирается жить по Слову Божию и нести его людям.

Итак. Столкновения Толстого со смертью порождают философский дискурс его трактатов, дневников, писем, что, в свою очередь, порождает мортальный дискурс, предопределяющий художественный, публицистический, философский и христианский дискурсы «Воскресения»; художественный дискурс включает социальный, психологический, темпоральный, ольфакторный, колористический, онейрический коды, создающие многоплановую картину вымирающей жизни. На протяжении романа мортальный дискурс переходит в публицистический и философский; в финале мортальный дискурс смыкается с христианским; последняя глава «Воскресения» с ее христианским дискурсом изменяет отношение к смерти как к небытию; мортальный дискурс «Воскресения» совпадает с решением вопросов жизни и смерти в философской и публицистической прозе Толстого.

Список литературы

1. Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М.: ГИХЛ, 1949. Т. 60: Письма 1856–1862. 560 с.

2. Л. Н. Толстой и его близкие / Сост. и примеч. Т. Н. Волковой. М.: Современник, 1986. 375 с.
3. Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 53: Дневники и Записные книжки 1895–1899. М.: ГИХЛ., 1953. 563 с.
4. Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М.: ГИХЛ, 1935. Т. 54: Дневники, записные книжки и отдельные записки 1900–1903. 753 с.
5. Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М.: ГИХЛ., 1936. Т. 26: Произведения 1885–1889. 951 с.
6. Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М.: ГИХЛ, 1957. Т. 41: Круг чтения: избранные, собранные и расположенные на каждый день Львом Толстым, мысли многих писателей об истине, жизни и поведении 1904–1908. 610 с.
7. Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М.: ГИХЛ, 1957. Т. 88: Письма к В. Г. Черткову 1897–1904. 353 с.
8. Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М.: ГИХЛ, 1936. Т. 32: Воскресение: Роман. 543 с.

E. A. Masolova

Novosibirsk, Russian Federation

MORTAL DISCOURSE IN TOLSTOY'S NOVEL «RESURRECTION»

This article treats of the change of Tolstoy's attitude to death. It's analyzed a mortal discourse of the novel «Resurrection», where power devotes people to the premature death, the country becomes a necrospace, and death comes to an ordinary phenomenon, which is unemotionally perceived. Drawing a spiritual and physical death, Tolstoy combines a general and close up images of death and approves future resurrection of humanity that is embodied in the title of the novel, in the image of nature, in the Nehludov's quests. Weak people, who are tormented by evil ones, die as well as those, who are ignored the will of God. Nehludov becomes an associate of God and overcomes the fear of death. A mortal and an artistic discourses generate philosophical and publicistic discourses and convert to life-affirming Christian discourse in the last chapter of «Resurrection» which is projected on the whole novel and turns the story of Nehludov's errors to the story of falling apart from God and His subsequent acquisition.

Keywords: mortal, artistic, philosophical, publicistic, Christian discourses, Tolstoy's novel «Resurrection».

Masolova Elena A. – Candidate of Philology, Ph.D., Associate Professor of department of philology of Novosibirsk State Technical University (20 Prospekt Karla Marksa, Novosibirsk, 630073, Russian Federation, masolova@list.ru)

УДК 82.161.1

Е. Н. Проскурина

Новосибирск, Россия

ТЕЗАУРУС СМЕРТИ В ПРОЗЕ А. ПЛАТОНОВА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 1920-Х – КОНЦА 1930-Х ГОДОВ

Анализируется мортальный словарь А. Платонова, репрезентирующий философскую картину мира писателя, на материале прозы второй половины 1920-х – конца 1930-х гг. Показана неоднородность смертельного пространства, в котором выделяется два взаимопересекающихся мира: естественный и рукотворный. Смерть в естественном мире знаменует его падшее состояние, но вместе с тем вписывается в земную картину мира, тогда как событие смерти в рукотворном мире выпадает из природного ритма, приобретая насильственные характеристики. Этот мир словно распят между жизнью и смертью, что определяет трудности при составлении тезауруса смерти Платонова.

Ключевые слова: проза А. Платонова, философская картина мира, тезаурус смерти.

Несмотря на то что мотивы смерти буквально «прошивают» зрелую прозу А. Платонова, в ней нет единого мортального пространства. Внутри художественного континуума писателя сосуществуют два мира, находящиеся в динамических взаимоотношениях: естественный мир и мир рукотворный. Природный мир, в котором начинает разворачиваться сюжет платоновских произведений, предельно насыщен смертью. Но смертность является в данном случае эмблемой онтологической падшести мира. Тем самым событие смерти приобретает оправданность в качестве одного из ключевых свойств несовершенства, «ветхости» земного бытия, утратившего свое изначальное бессмертие. В нем стихийные катаклизмы, такие как жара, засуха, становятся маркерами сбившегося космического такта и, как следствие, главными причинами смерти. Но вместе с тем они вписаны в земной природный ритм, что чутко ощущают герои Платонова, относящиеся к типу естественного человека, «природного дурака». Таковы Фома Пухов в «Сокровенном человеке», епифановские бабы в «Епифанских шлюзах», заранее знавшие о невыполнимости «иноземной затеи», тетка Марья в «Чевенгуре», «рожавшая двадцать лет ежегодно, за вычетом тех лет, которые наступали перед засухой» [1, с. 39], Бобль из того же романа, чья смерть из-за съеденной ящерицы только на первый взгляд кажется абсурдной. Ее причина кроется в библейском запрете есть пре-

Проскурина Елена Николаевна – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник сектора литературоведения ИФЛ СО РАН (ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090, Россия, proskurina_elena@mail.ru)

ISSN 2410-7883 Сюжетология и сюжетография. 2015. № 2. С. 118–137.

© Е. Н. Проскурина, 2015

смыкающихся (Левит 11: 20), память о чем хранит подсознание героя, живущего «чувством доверчивого уважения» к «сокрушающим всеобщим тайнам» мира [1, с. 26]. К тому же типу принадлежат жители деревни в «Котловане», воспринимающие вступление в колхоз как нарушение естественного круга жизни и потому прощающиеся друг с другом, словно перед смертью, а также маленькая Настя, чувствующая разрушение мирового порядка как исчезновение времен года, и др.

Смерть в естественном мире окрашена у Платонова в элегические тона, о чем свидетельствуют мотивы забытого / пустынного кладбища («Чевенгур», «Счастливая Москва»), похорон старух в подвенечных нарядах («Ямская слобода»), выкапывания мертвеца («Ямская слобода», «Чевенгур»), тоски по мертвым. Хотя последний мотив имеет лейтмотивный характер, выполняя универсализирующую функцию в прозе Платонова. Близкое значение имеет для всего творчества писателя мотив сиротства: с одной стороны, оно служит маркером несовершенства природного мира, с другой – является знаком жестокости борьбы за новый мир, оставляющей сиротами детей революции.

Показательно, что такой «фирменный» платоновский сюжетный мотив, как смерть ребенка, встроенный в границы естественного мира, не служит эмблемой приговора этому миру, в отличие от смерти в рукотворной реальности, а чаще всего наделяется семантикой случайной смерти, как, например, смерть в пожаре дочери Спиридона Матвееча или смерть младенца, которого нечаянно приспала мать, в повести «Ямская слобода». В раннем рассказе «Чульдик и Епишка» гибнут в пожаре Епишка и его маленькая дочь. Там сходная ситуация также окрашена в краски случайной смерти: хата Епишки «заялась полымем от соседнего плетня» [2, с. 63].

На поэтологическом уровне обращает на себя внимание то, что изображение смерти героев в естественном мире лишено у Платонова черт поэтики абсурда, в отличие от множества смертей в мире, искаженном человеческим своеволием. Именно в нем событие смерти выпадает из природного ритма, приобретая характеристики насильственной смерти. Сюда относятся не только убийства на войне или уничтожение классовых врагов, но и множество несвоевременных смертей: самоубийств либо исчезновений, вызванных разочарованием героев в новом миропорядке. Самым ярким примером несвоевременной смерти, носящей у Платонова характер сквозного мотива, служит смерть ребенка.

Сюжет «восстания на вселенную», наиболее активный в раннем творчестве Платонова, к середине 1920-х гг. реализуется в мотивах угасания, смерти природы, изображаемой в погребальной символикe: загробный свет лампы в первый день коммунизма в «Чевенгуре»; «заря, похожая на свет погребения» в «Котловане»; не светящее колхозное солнце в повести «Впрок» и мн. др. Особо обращает на себя внимание внеэтичность насильственной смерти в платоновском художественном мире. Уничтожение / убийство – не более чем механический жест, функционально направленный на очищение строящегося мира от «чуждых элементов» / «остаточной сволочи» / «дыхания пережитка». К этим «отжившим» категориям некоторые герои Платонова относят и самих себя. Это хуторские бабы в «Чевенгуре», приготовившиеся к смерти, Жачев в «Котловане», убежденный, что в коммунизме ему не место, и намеревающийся уйти после постройки общепролетарского дома, жители деревни, не желающие вступать в колхоз и укладывающиеся в гробы, чтобы «умереть заранее» и др.

Таким образом, тезаурус смерти Платонова разделяется на два основных корпуса, находящихся в отношениях взаимопересечения: *смерть как закон земного мира* и *смерть как нарушение естественного миропорядка*, приводящего к онтологической инверсии: смерти самой жизни. Наибольшую разработку сюжет-

но-мотивный комплекс второго смертного корпуса получает в прозе середины 1920-х – начала 1930-х гг. С середины 1930-х гг. Платонов вновь возвращается к традиционному изображению смерти, о чем свидетельствуют такие его рассказы, как «Глиняный дом в уездном саду», «Третий сын», «Семен», «Июльская гроза» и др. Именно второй корпус наиболее трудно поддается структуризации, поскольку платоновский художественный мир, подвергнутый демиургическому переустройству, находится словно в некоем переходном состоянии, в нулевой фазе космогонического процесса, точке слияния «альфы и омеги», символизирующей завершение старого и начало нового цикла миротворения. Так писателем художественно репрезентируется революционная эпоха смены исторических вех. Но если его современниками при осмыслении происходящих в стране глобальных перемен акцентировался момент начала ее вступления в новый социально-исторический эон, то в творчестве Платонова два крайних полюса космологии – начало и конец, синонимичные категориям жизни и смерти, – выступают сторонами напряженного онтологического поединка, в процессе которого рождение бытийно полноценного мира предстает лишь гипотетической возможностью, которую автору не удалось убедительно реализовать в своей прозе. «...устало длилось терпение на свете, точно все живущее находилось где-то посредине времени и своего движения: начало его всеми забыто и конец неизвестен, осталось лишь направленье во все стороны» [3, с. 63], – подведет он невеселый итог в «Котловане». Мотив предчувствия апокалипсиса, сквозной в ранних произведениях Платонова и насыщенный оптимистическим пафосом преображения мира, в зрелом творчестве трансформируется в мотив наступившего апокалипсиса. Монохромность, отсутствие ярких красок в цветовой палитре платоновской художественной реальности становится символом тотального беспросветного существования. Тем самым рождается ощущение, что все происходящее совершается в царстве смерти, а разница между персонажами лишь в том, что «одни находятся в начале этого процесса, другие приближаются к финалу, а третьи – мертвецы» [4, с. 234]. По мнению С. Никольского, автора приведенной цитаты, Платонов не указывает, «когда именно и с чего началось это царство. Но он ясно дает понять: его конца как Второго пришествия и воскресения мертвых, определенно нет» [4, с. 234]. К данному утверждению исследователя необходимо сделать существенную поправку: ощущение тотальности смерти характерно для художественного мира в зрелой прозе писателя, тогда как в раннем творчестве доминантными являются мотивы живой вселенной, красоты первозданного мира, его непостижимого великолепия: «Был глубокий вечер и звезды. От звезд земля казалась голубой. Звезды стояли. Игнат Чагов шел один в поле <...>. Он не мог видеть равнодушно всю эту нестерпимую, рыдающую красоту мира» [2, с. 176] («В звездной пустыне»); «Если мир такой, какой он несть, это хорошо. И мы живем и радуемся, потому что душа человека всегда жених, ищущий свою невесту. Наша жизнь – всегда влюбленность, высокий пламенный цвет, которому мало влаги во всей вселенной» [2, с. 174] («Поэма мысли»); «Раз мы стояли... в поле ранним летним утром. На востоке в нежном невыразимом свете горела одна пышная последняя голубая звезда... Это был час полета облаков и тихого света. Я узнал тогда, что полная тишина есть вселенская музыка, и слушать ее можно без конца, и позабыть жить. Мы стояли почти очарованные и почти плакали от восторга... Мы тогда поняли, как много неземного на земле, как в нашу тяжелую вселенную врезаются другие, неведомые, чуждые и легкие, как свет и дыхание, миры» [2, с. 190] («Невозможное»). Парадокс же состоит в том, что именно на этот мир «восстают» герои Платонова, мучимые его непознаваемостью, непостижимостью его красоты, которую, с их точки зрения, «надо или уничтожить, или с ней слиться» [2, с. 176] («В звездной пустыне»). Слияние с миром в наивном сознании персонажей оказывается

гораздо более сложной задачей, чем уничтожение и создание на его месте новой вселенной – «человеческой обители», т. е. места, более адаптированного к человеческому образу жизни, из которого устранено «невозможное», где нет тайн и загадок. Все дальнейшее творчество писателя показывает утопичность умозрительного проекта его героев-демиургов.

Но и для однозначного прочтения сюжетики смерти у зрелого Платонова также недостает полноты аргументов. Прежде всего этому противоречит уникальный авторский стиль, с его сквозной амбивалентностью, где каждый элемент включает в свое семантическое поле противоположное значение. Таковы мотивные образы дома-могилы; пустого / свободного сердца, замершей души, ямы-утробы, погребели-спасения и др., символизирующие идею смерти-воскресения, что заряжает весь платоновский Текст возрождающим началом. Однако почувствовать эту интенцию можно лишь при внимательном анализе его семантической структуры, поскольку она скрыта в самых потаенных уровнях подтекста, не выступая за границы внутреннего сюжета. Одним из наиболее глубоких символических маркеров смерти-воскресения является в платоновской онтологической поэтике многократная аллюзия на библейский образ «костей сухих» из книги пророка Иезекииля. Так, например, мерцание этого образа возникает в изображении не живых – не мертвых персонажей «Котлована»: «Внутри сарая спали на спине семнадцать или двадцать человек и полупотушенная лампа освещала бессознательные человеческие лица. Все спящие были худы, как умершие, тесное место меж кожей и костями у каждого было занято жилами, и по толщине жил было видно, как много крови они должны пропускать во время напряжения труда. Ситец рубаш с точностью передавал медленную освежающую работу сердца – оно билось вблизи, во тьме опустошенного тела каждого уснувшего» [3, с. 27]; «Чиклин спешно ломал вековой грунт... Сердце его привычно билось, терпеливая спина истощалась потом, никакого предохраняющего сала у Чиклина под кожей не было – его старые жилы и внутренности близко подходили наружу, он ощущал окружающее без расчета и сознания, но с точностью» [3, с. 29], а также в сцене пляски колхоза, напоминающей пляску смерти: «Активист выставил на крыльцо Оргдома рупор радио, и оттуда звучал марш великого похода, а весь колхоз, вместе с окрестными пешими гостями, радостно топтался на месте. <...> Елисей, когда сменилась музыка, вышел на среднее место, вдарил подошвой и затанцевал по земле, ничуть при этом не сгибаясь и не моргая белыми глазами; он ходил как стержень – один среди стоячих, – четко работая костями и туловищем. <...> Давно живущие на свете люди – и те струнулись и топтались, не помня себя» [3, с. 95]. Аллюзии на тот же мотив ранее возникают в одном из эпизодов «Чевенгура» – в изображении «прочих»: «На склоне кургана лежал народ и грел кости на первом солнце, и люди были подобны черным ветхим костям из рассыпавшегося скелета чьей-то огромной и погибшей жизни» [1, с. 276]. Неоднократно он будет варьироваться в повести «Джан» при описании народа, в котором еле теплится жизнь. Ср. в Книге Иезекииля: «...произошел шум, и вот движение, и стали сближаться кости, кость с костью своею. И видел я: и вот, жилы были на них, и плоть выросла, и кожа покрыла их сверху, а духа не было в них» (Иез. 37: 7–8). Однако в Библии «кости сухие» являются первоэлементом жизни, зарождающейся в них под воздействием Духа: «Была на мне рука Господа, и Господь вывел меня духом, и поставил меня среди поля, и оно было полно костей, – И обвел меня кругом около них, и вот весьма много их на поверхности поля, и вот они весьма сухи. И сказал мне: сын человеческий! Оживут ли кости сии? Я сказал: Господи Боже! Ты знаешь это. И сказал мне: изреки пророчество на кости сии и скажи им: “кости сухие! Слушайте слово Господне!” Так говорит Господь Бог костям сим: вот Я введу дух в вас, и оживете. И обложу вас жилами и выращу на вас

плоть, и покрою вас кожей и введу в вас дух, – и оживете, и узнаете, что Я – Господь» (Иез. 37: 1–6). Схожая с библейской семантика кости как первоэлемента воскресения возникает в эпизоде «Котлована», где больная Настя просит Чиклина принести ей материнские кости:

«– Неси мне мамины кости! Хочу их!

Чиклин... пошел за костями в убежище на кафельном заводе; ведь едва ли кто унес оттуда мертвую женщину. <...> Чиклину долго пришлось отнимать камни от дверного входа, который он сам заваливал для сохранности покойной... сначала он коснулся ее волос, таких же свежих, как и при жизни, потом потрогал весь скелет до ступней, – она вся была еще цела, только самое тело исчезло и вся влага высохла. Унести скелет целиком было трудно, тем более что скрепляющие хрящи давно завяли; поэтому Чиклину пришлось разломать весь скелет на отдельные кости и сложить их, как в мешок, в свою рубашку. <...> Настя сильно обрадовалась материнским костям; она их по очереди прижимала к себе, целовала, вытирала тряпочкой и складывала в порядок на земляном полу. <...> Иногда вдруг наставляла тишина, только слышно было, как Настя шевелила мертвые кости <...>

– ...Чиклин, положи мне ближе мамины кости, я их обниму и начну спать. Мне так скучно стало сейчас!

Чиклин сложил кости к Настиному животу, укрыл ее потеплее двумя пиджаками...» [3, с. 112–113].

Описание материнских останков и их сбережения напоминает истории обнаружения и схоронения мощей святых, где важна сохранность не столько тела целиком, но именно костей. «Быстрое разрушение плоти при сохранении костей считается признаком святости, например, на Св. Горе Афон» (см.: [3, с. 162]). В духовной традиции, и не только христианских народов, «кость символизирует первичный корень животной жизни, матрицу, из которой постоянно обновляется плоть. Животные и люди возрождаются начиная именно с костей, они остаются некоторое время в плотском состоянии, а когда умирают, их жизнь редуцируется до сущности, сконцентрированной в скелете, из которого они возрождаются вновь в соответствии с непрерывающимся циклом, который представляет собой вечный возврат. И лишь течение времени разбивает и разделяет на промежутки плотского бытия вечную сущность, представленную квинтэссенцией жизни, сконцентрированной в костях» [5, с. 92].

Вместе с тем в сцене «обретения» костей Юлии есть ряд элементов, аллюзивно направленных на евангельский эпизод захоронения – воскресения Христа: поход Чиклина «в убежище на кафельном заводе» с мыслью, что «едва ли кто унес оттуда мертвую женщину»; заваливание дверного входа камнями «для сохранности покойной», которые герой по возвращении долго отнимает от прохода; исчезновение тела («она вся была цела, только самое тело исчезло»).

После «Котлована» возрождающая модальность мотива «костей сухих» проявится в «Счастливой Москве» – в видении героини, встроенном в больничный эпизод, где ей ампутируют раздавленную ногу: «она бежала по улице, где жили животные и люди, – животные отрывали от нее куски тела и съедали их, люди впивались и задерживали, но она бежала от них далее... туловище ее ежеминутно уменьшалось... наконец остались торчащие кости, – тогда и эти кости начали обламывать попутные дети, но Москва, чувствуя себя худой и все более уменьшающейся, терпеливо убегала дальше... лишь бы уцелеть, хотя бы в виде ничтожного существа из нескольких сухих костей... Она упала на жесткие камни, и все, кто рвал и ел ее в бегстве, навалились на нее тяжестью» [6, с. 76]. Библейский мотив введен в текстовый фрагмент романа через изменение порядка слов с инверсированного («кости сухие») на прямой («сухих костей»), что служит способом сокрытия претекста. Однако в намерении героини «уцелеть хотя бы в виде

ничтожного существа из нескольких сухих костей» актуализируется архетипичное значение кости как зародыша жизни.

Мотивный образ «костей сухих» – одно из наиболее показательных свидетельств того, что сама поэтика платоновского языка имеет глубинную соотнесенность со Священным Писанием, мифом, мистериальными по самой своей природе, что не могло не отразиться на семантике образной системы, на смыслообразовании прозы писателя, о чем нам уже приходилось вести речь в связи с повестью «Котлован»¹.

Покажем сложную динамику взаимоотношений мотивов смерти и воскресения на примере одного из эпизодов написанной после «Котлована» бедняцкой хроники «Впрок» (1931). Начинается произведение с вагонной беседы между героем-путешественником и красноармейцем. Узнав, что герой-повествователь по специальности электротехник, красноармеец просит его выйти вместе с ним из вагона и пойти помочь зажечь солнце над колхозом «Доброе начало», так как над ним «солнце не горит» [8, с. 287]. В процессе беседы выясняется, что речь идет о рукотворном «электросолнце» – жестианом устройстве, бывшем, «судя по форме, рефлектором; причем оно было поставлено так, что должно направлять лучи неизвестного источника света целиком в сторону колхоза» [8, с. 291] с целью «покрытия темного и пасмурного дефицита небесного светила» [8, с. 293]². Я-повествователь, проверяя все части колхозного солнца, не нашел неисправностей ни в проводах, ни в расположенной в амбаре динамо-машине, однако при включении «солнце действительно не загорелось» [8, с. 292]. Позднее оказалось, что истлела изоляция на проводах за диском и перегорели предохранители. По совету «какого-то середняка» было решено поставить «на жечь какие-либо сосуды с водой <...> если на рефлекторе устроить водяную рубашку, то жечь будет холодить провода, кроме того, каждый час можно получать по ведру кипятку» [8, с. 295]. Дожидаясь весь день возгорания электросолнца, но так и не дождавшись, герой-повествователь уходит из колхоза, надеясь все-таки «увидеть его с какого-нибудь придорожного дерева из ночной тьмы» [8, с. 299]. Отойдя несколько верст, он «встретил подходящее дерево и залез на него в ожидании. Половина района была подвергнута моему наблюдению в ту начинающуюся весеннюю ночь», – повествует он. – «В далеких колхозах горели огни. <...> Я нашел место, где было расположено “Доброе начало”, но там горело всего огня два» [8, с. 300]. Утомившись от долгого и бесплодного ожидания, герой засыпает и падает с дерева. Проснувшись от падения, он видит рядом с собой незнакомого человека, отстранившегося от дерева, давая герою «свободное место падать» [8, с. 300]. С ним он продолжает свой путь «по дороге, ведущей дальше от “Доброго начала”» [8, с. 300]. Иногда он оглядывается в надежде увидеть свет от колхозного солнца, но все напрасно. Уже уйдя далеко и «переваливая за горизонт», путники «заметили по бледному свету на земле, что сзади... взошла луна» [8, с. 301]. Оглянувшись, они видят «среди дальнего мрака слабое круглое светило, все же боровшее сплошную тьму» [8, с. 301]. «Это солнце зажгли в колхозе!» – говорит я-повествователь. В ответ его спутник безразлично отвечает: «Да, возможно... Для луны – для последователя солнца – это слишком неважный огонь» [8, с. 301]. На этом эпизод с рукотворным солнцем завершается. Но даже при открытости вопроса, зажглось ли оно над колхозной тьмой, в последней реплике кроется намек на то, что его свет настолько слаб, что не соотносим не только с естествен-

¹ Подробнее об этом см.: [7].

² Тот же мотив «не работающего» солнца ранее возникает в «Чевенгуре»: «В горадо более раннее время своей жизни... Чепурный видел... это самое прохладное солнце, не работающее для степного многолюдства» [1, с. 278].

ным солнцем, но и с луной. Сделанное попутное замечание по сути становится приговором демиургизму героев повести.

Недостаточность естественного небесного света и тепла в платоновской онтологической поэтике является знаком «ветхости» природного мира, что пытаются исправить жители колхоза с символическим названием «Доброе начало», зажигая над ним искусственное солнце. Однако фраза красноармейца «у нас там солнце не горит» приобретает смысл локального апокалипсиса, который поддерживается в завершающей части сцены: при отходе от «Доброго начала» герой-путешественник замечает, что в других колхозах горели огни, тогда как в «Добром начале» – только два таких огня. Хотя герой до последнего сохраняет надежду на то, что увидит зажегшийся свет над колхозом «из ночной тьмы». Данная часть эпизода окрашена автором в евангельские тона ожидания благой вести, что актуализирует миротворительную модальность социалистического строительства. Герой, отойдя за десять верст от «Доброго начала», забирается на дерево в надежде увидеть свет нового солнца, подобно евангельскому Закхею, влезшему на дерево в желании увидеть Христа. Однако в отличие от евангельского героя, надежда которого сбылась, герой Платонова так и не дожидается света из «Доброго начала». Под деревом же, на котором он засыпает от долгого ожидания, неожиданно возникает незнакомец, не только не поддерживавший его при падении, но отстранившийся от дерева, давая ему «свободное место падать». Иначе говоря, вместо спасителя спутником героя-путешественника в дальнейшем оказывается персонаж, по своей функции соотносящийся с дьяволом, ибо мотив падения в окружении сигнальных элементов, восходящих к евангельской топике, приобретает метафизическое звучание. В дальнейшем оказывается, что он послан для борьбы с «левачеством», которое представляется ему «неглавной опасностью», тогда как ему больше по душе «сокрушающие» действия: «сшибить правых и левых, чтобы у здешнего кулачества не осталось ни души, ни ума!» [8, с. 301]. Возникающая в этом признании аллюзия на евангельский тезис «не мир, но меч», изреченный устами Христа, оказывается мнимой, поскольку смысл признания Спасителя «Не думайте, что Я пришел принести мир на землю; не мир пришел Я принести, но меч...» (Мф. 10: 34) относится к духовной сфере³. В словах же спутника платоновского героя звучит человекоубийственная агрессия⁴, направленная на физическое уничтожение классового противника. Атмосфера беседы двух персонажей, происходящей в сплошной тьме, через которую пытается пробиться слабый свет – не то луны, не то колхозного солнца, усиливает инверсивные интенции всего эпизода. Хотя в самой открытости вопроса о природе этого света мерцает слабая надежда на торжество жизни в «Добром начале», несмотря на доминирование поэтических репрезентантов смерти.

В целом в прозе Платонова наступление стадии возрождения отнесено в затекстовое пространство, ибо сроки светлой эпохи воскресения мира автору неизвестны. Отсюда ощущение безвыходного трагизма его произведений, тотальности господства смерти в его художественной реальности, отражающей состояние со-

³ В комментариях святителя Николая Сербского предложено такое прочтение слов Христа: «Не для того пришел Я, чтобы примирить истину с ложью, мудрость с глупостью, добро со злом, правду с насилием, скотство с человечностью, невинность с развратом, Бога с мамоной; нет, Я принес меч, чтобы рассечь и отделить одно от другого, чтобы не было смешения». См.: *Николай Сербский, Святитель*. Кузнецу Константину о значении Христовых слов: «Не мир пришел Я принести, но меч». URL: <http://www.pravklin.ru/publ/8-1-0-411> (дата обращения 29.05.2015).

⁴ Именованье дьявола «человекоубийцей» дано в одной из бесед Христа с иудеями: «Ваш отец диавол; и вы хотите исполнять похоти отца вашего. Он был человекоубийцей от начала и не устоял в истине, ибо нет в нем истины» (Ин. 7: 44).

циалистического мира во временной точке *здесь и сейчас*. Иначе говоря, в творческой перспективе мысль Платонова все дальше движется по пути разочарования в его юношеской вере в социализм как реализованную утопию, наступление «царства сознания» и благоденствия, осуществление того «невозможного», что в раннем творчестве символизировало абсолютное бытие. В этом отношении особое значение приобретает для писателя проблема смерти и свободы. Часто смерть ассоциируется у героев Платонова с освобождением, тогда как жизнь представляется тяжелой необходимостью. Наиболее яркое подтверждение этого положения содержится в повествовательной речи рассказа «Третий сын»: «мать не вытерпела жить долго» [9, с. 359]. Не столь отчетливо тот же мотив жизни-необходимости звучит в рассказе «Фро»: «Фрося пробудилась; еще светло на свете, надо было вставать жить» [9, с. 416]. Сопутствующим ему оказывается мотив сна-смерти. В самом строении фразы скрыта интонация сожаления по поводу выхода из сна в жизнь. Смерть же становится для героев Платонова тем порогом, за которым человеку открывается путь в другую жизнь, в бессмертие. Этим путем решается пойти отец Саши Дванова «в любопытстве смерти» с надеждой узнать, «что там есть». Именно смерть оказывается единственным способом реализации того «невозможного» абсолютного бытия, статус которого не оправдал социализм. «Смерть существовала», – горько заметит Сарториус в «Счастливой Москве», сюжетное время которой соотносится с периодом «построения социализма в отдельно взятой стране»: серединой 1930-х гг. Уход в смерть-свободу предпринимает, например, Саша Дванов в финале «Чевенгура». Но наряду с надеждой в платоновских текстах звучит и мотив сомнения в посмертной свободе. Так, смерть как теснота представляется герою «Чевенгура» Захару Павловичу, отговаривающему отца Саши от ухода в озеро: «Нет там ничего особого: так, что-нибудь тесное» [1, с. 28]. Желание героя «Счастливой Москвы» Комягина пройти «путем покойника» также мало связано с представлением о свободе и бессмертии. Его главная цель – исчезнуть из этой жизни.

Наиболее рельефно двойственное отношение Платонова к бессмертию выражено в его экфрасисе на тему гравюры Фламариона в повести «Джан»: «Картина изображала мечту, когда земля считалась плоской, а небо – близким. Там некий большой человек встал на землю, пробил головой отверстие в небесном куполе и высунулся до плеч по ту сторону неба, в странную бесконечность того времени, и загляделся туда. И он настолько долго глядел в неизвестное, чуждое пространство, что забыл про свое остальное тело, оставшееся ниже обычного неба. На другой половине картины изображался тот же вид, но в другом положении. Туловище человека истомилось, похудело и наверно умерло, а отсохшая голова скатилась на тот свет – по наружной поверхности неба, похожего на жестяной таз, – голова искателя новой бесконечности, где действительно нет конца и откуда нет возвращения на скудное, плоское место земли» [9, с. 117–118].

В словесном описании картины, висящей в доме героини повести Веры, Платонов выразил собственное ироническое отношение к своим юношеским надеждам и надеждам своего поколения на проникновение в тайну жизни и бессмертия. Первая часть диптиха варьирует сюжет гравюры Фламариона, на которой человек в средневековой одежде и с посохом пилигрима, прорывая земной покров, разглядывает устройство Вселенной. О том, что на стене в доме Веры висит не копия гравюры, а ее вольное варьирование, свидетельствует разность поз человека, заглядывающего за грань небесной сферы, на гравюре и на картине. В первом случае человек изображен распростертым на земле, словно павшим ниц перед грандиозностью Творения. В профильном выражении лица видно потрясение и замороженность представшим вселенским ландшафтом. Кроме головы, по ту сторону покрова изображена также его рука, поднятая вверх, в чем прочитывается

знак удивления и хвалы-славения Творцу (ср. возглас «Слава Тебе, Показавшему нам Свет!» на Всенощном Богослужении). На картине в доме Веры изображен «большой человек», вставший на землю и пробивший отверстие в небесном куполе. В словосочетании «встал и пробил» слышен волевой, императивный посыл действий «большого человека» в его насильственном желании проникнуть в тайну Вселенной. Причем ни об облике, ни об одежде его речи не идет. Первая часть диптиха, таким образом, символизирует «мечту» претворения в реальность нового мифа о сверхчеловеке. Именно этой мечте посвящены ранние утопические фантазии Платонова, в которых герои стремятся в космическую бесконечность, как «сатана мысли» Вогулов или герой «Лунных изысканий» Крейцкопф, надеются проложить «эфирный тракт», как герои одноименной повести Фаддей Попов, отец и сын Кирпичниковы. Однако ни один из проектов названных персонажей не был до конца реализован. Мнимость успеха при насильственном проникновении в тайны мира символически выражена на второй части диптиха, зеркально противопоставленной первой. Номинирование неизвестного пространства, в которое стремится попасть герой картины, как «чуждого» обозначает не только пересечение границы миров, но и невозможность адаптировать сознанием «тот свет» даже после снятия покрова. Сакральный смысл не только не открывается «большому человеку», но профанируется: небесный купол становится похожим на жестяной таз, по которому скатывается «голова искателя новой бесконечности». В итоге у него отмирает не только тело, «оставшееся ниже обычного неба», и о котором он забыл, но и голова, оставшаяся без тела.

Таким образом, специфическое восприятие смерти становится маркером особого отношения Платонова к жизни, определяя тем самым своеобразие всего его творчества⁵. Можно согласиться с точкой зрения С. Ведрухина о том, что Платонов подает диалогично то знание, которым обладает. Отдельные его составляющие «не имеют твердой формы... а поскольку смыслы элементов увязаны – все целое становится зыблемым и тревожным. Его окончательное уяснение не затруднено, а просто устранено, заменено погружением в разверстость» [11, с. 188]. Еще раз отметим, что отсутствие аксиологической окончательности характерно для художественной философии Платонова, ограниченной периодом середины 1920-х – середины 1930-х гг. В произведениях этого времени можно отследить определенную тенденцию, оправдывающую ту исследовательскую позицию, в которой доминантное значение в картине мира писателя отводится не жизни, а смерти. Функция пуанта принадлежит здесь роману «Счастливая Москва».

В контексте нашей проблемы особое значение приобретает финальная часть романа: поход Сарториуса на Крестовский рынок: «Крестовский рынок был полон торгующих нищих и тайных буржуев, в сухих страстях и в риске отчаяния добывающих свой хлеб. Нечистый воздух стоял над многолюдным собранием стоячих и бормочущих людей, – иные из них предлагали скудные товары, прижимая их руками к своей груди, другие хищно приценились к ним, щупая и удручаясь, рассчитывая на вечное приобретение» [6, с. 95]. Этот район старой Москвы, с узкими, невзрачными улицами и грязными дворами, где трудно текла остановившаяся жизнь, контрастен с ее центральной, парадной частью, с ее «симфоническим» «гулом нового мира», яркими огнями строек, высотными зданиями, институтами, школой воздухоплавания и пр. Идя дальше сквозь Крестовский рынок, Сарториус словно путешествует вглубь российской истории, вытесненной

⁵ В свое время данная закономерность была сформулирована П. Бицилли в его работе о Толстом: «отношением к смерти... как всеобщему, непреложному и неизбежному в жизни... определяется у каждого отношение к жизни. У художника, следовательно, им определяется все его творчество» [10].

за пределы новой Москвы и новой жизни и превращенной в кладбище культуры: «Нечистый воздух стоял над многолюдным собранием стоячих и бормочущих людей. <...> здесь продавали старую одежду покроя девятнадцатого века, пропитанную порошком... в толпе торговали еще и такими вещами, которые потеряли свой смысл жизни, – вроде капотов каких-то чрезвычайных женщин, поповских ряс, украшенных чаш для крещения детей, сюртуков усопших джентльменов, брелоков на брюшную цепочку <...> много продавалось носильных вещей недавно умерших людей, – смерть существовала, и мелкого детского белья, заготовленного для зачатых младенцев, но потом мать, видимо, передумывала рожать и делала аборт, а оплаканное мелкое белье нерожденного продавала вместе с заранее купленной погребушкой» [6, с. 95–96]. Специальная авторская оговорка «смерть существовала» звучит в этом пассаже горькой иронией над несбывшейся утопической надеждой о социализме как земном рае. Мотив смерти ребенка в варианте гибели не родившегося младенца придает всей сюжетной ситуации статус «социалистической трагедии». Если же проследить весь мортальный план романного сюжета, то в нем ведущим мотивом оказывается несвоевременная смерть: смерть ребенка с опухолью на голове, молодой женщины, труп которой препарирует Самбикин, самоубийство сына Арабовой. В ту же категорию попадает намерение умереть Комягина и желание исчезнуть «пропасть» Сарториуса – людей революционного поколения.

Путешествие Сарториуса дальше вглубь рынка усиливает кладбищенские настроения: «В специальном ряду продавались оригинальные портреты в красках, художественные репродукции. На портретах изображались давно погибшие мещане и женихи с невестами уездных городов... Позади фигур иногда виднелась церковь... росли дубы счастливого лета, всегда минувшего.

Сарториус долго стоял перед этими портретами прошлых людей. Теперь их могильными камнями вымостили тротуары новых городов и третье или четвертое краткое поколение топчет где-нибудь надписи: “Здесь погребено тело купца 2-й гильдии города Зарайска, Петра Никодимовича Самофалова, *полной жизни его было...* Помяни мя господи во царствии твоём” – “Здесь покоится прах девицы Анны Васильевны Стрижевой... Нам плакать и страдать, а ей на господу взирать...” (курсив наш. – Е. П.) [6, с. 96].

Роман, замысливавшийся как панегирик новой жизни, к финалу все больше напоминает элегию в прозе, где жизнь последних пореволюционных поколений относится к прошлому как краткость к полноте, в чем мерцает мотив недолговечности, соотносящийся с трагической реальностью 1930-х гг., на что намеком служит часть могильной эпитафии: «нам плакать и страдать». Финальная часть романа писалась в 1936 г., когда уже была запущена «карательная машина» эпохи, не дававшая возможности новым людям дожить до старости. Через год, в 1938-м будет арестован 15-летний сын Платонова, которому после освобождения из лагеря суждено прожить лишь три года: он умер в 1943 г. от полученного в заключении туберкулеза.

Заканчивается элегический пассаж ностальгической картиной навсегда исчезнувшего русского мира, возникшей в сознании Сарториуса под впечатлением его кладбищенского путешествия: «Вместо бога сейчас вспомнил умерших Сарториус и содрогнулся от ужаса жить среди них, – в том времени, когда не сводили лесов, убогое сердце было вечно верным одинокому чувству, в знакомстве состояла лишь родня и мировоззрение было волшебным и терпеливым, а ум скучал и плакал по вечерам при керосиновой лампе или в светящий полдень лета – в обширной, шумящей природе; когда жалкая девушка, преданная, верная, обнимала дерево от своей тоски, глупая и милая, забытая теперь без звука. Она не Москва

Честнова, она Ксения Иннокентьевна Смирнова, ее больше нет и не будет» [6, с. 96].

Ведущим в движении повествования оказывается мотив строительной жертвы: новый мир возводится на костях умерших, из их могильных плит, что вызывает у героя чувство ужаса, но вместе с тем выводит на первый план образ прошлого, затеняя героиню нового мира Москву Честнову Ксенией Иннокентьевной Смирновой. Образ той, которой «больше нет и не будет», оказывается ценней любимой живой Москвы. Этот завершающий фрагмент звучит горькой иронией, в том числе и автоиронией по поводу воскресительной концепции Н. Федорова, долгое время питавшей философскую мысль Платонова. Фраза «больше нет и не будет» становится в тексте романа приговором как федоровской идее воскрешения детей отцов, так и платоновскому утопизму.

При исследовании мортальной сюжетики Платонова нельзя игнорировать роль психологических обстоятельств. «Зыблемость и тревожность» платоновского мира, при всей важности для писателя социально-исторических и литературных факторов, на наш взгляд, во многом определяется его сложными отношениями с женой, болезненной и не разделенной любовью к ней. В письмах Платонова к Марии Александровне эта мысль звучит часто. Приведем лишь показательный фрагмент одного из писем 1927 г.: «То, что я напишу дальше, тебя удивит. Да, я накануне лучшей жизни. Литературные дела идут на подъем. Меня хвалят всюду. <...>. Зачем я это пишу? Вот зачем. Оказалось, что это мне не нужно. Что-то круто и болезненно во мне изменилось, как ты уехала. Тоска совсем нестерпимая, действительно предсмертная. Все как-то потухло и затмилось. Страсть к смерти обуяла меня до радости. Я решил окончательно рассчитаться с жизнью. Я все обдумал. Тотик и ты? Но ведь ты же в пять минут при желании найдешь себе мужа, попечителя, друга – и полюбишь его. Ты не пострадаешь ничуть, оттого что я погибну. Выйдет наоборот. Счастью со мной не бывать. Я болен и неустойчив. <...>. Всюду одно растление и разврат. Пол, литература (душевное разложение), общество, вся история, мрак будущего, внутренняя тревога – всё, всё, везде, вся земля томится, трепещет и мучается. Я не могу писать – ну кому это нужно...» [12, с. 233]. Таким образом, тяга к смерти платоновских героев во многом объясняется той смертельной тоской, которая сопровождает жизненный путь самого писателя. Непрочность семейных отношений словно лишает его жизненной основы. При этом, однако, Платонова трудно назвать живым мертвецом, как это представляется исследователю его философии смерти С. А. Никольскому⁶. Он, скорее, человек с раненым сердцем и замершей душой, подобно герою рассказа «Невозможное». Но если в этом раннем платоновском произведении сердце героя замерло от чувства любви, его огромности, не вмещаемой в земное существование, то в самом писателе – от неразделенности любви. Герой «Невозможного» действительно умирает, Платонов же остается жить в каком-то постоянном психологическом предсмертном состоянии, что отражается и на его корчащемся в онтологических муках художественном мире, и на душевном строе главных персонажей, часто внутренне соскальзывающих в пограничье между жизнью и смертью, как Бертран Перри в «Епифанских шлюзах», Воцев и Прушевский в «Котловане», Сарториус, Самбкин и Комягин в «Счастливой Москве» и др. В более позднем письме, датированном 1935 г., Платонов признается жене:

⁶ «Молодой Платонов – мечтатель, изобретатель и радикальный преобразователь далеко не сразу понял, что российский мир, изуродованный большевиками, умер сразу после рождения. А вместе с ним... умер и Платонов... он получил страшную долю: остаться сознающим и пишущим мертвецом среди бессознательных мертвецов – жителей страны советов» [13, с. 212].

«Оттого и моя литературная муза печальная, что ее живое воплощение – ты – трудно мне достаешься» [12, с. 383]. И это, пожалуй, самое прямое свидетельство высказанного нами положения о приоритетах в ценностной системе писателя. Но какая-то надежда на будущее все-таки продолжает теплиться в его душе – не случайно он делится именно с женой своими думами, планами, самым сокровенным. Хотя делится прежде всего потому, что другого собеседника у него нет, что еще ярче свидетельствует о его крайнем, «великом одиночестве» (А. Варламов), но отнюдь не о мертвенности души.

Психологическая драма Платонова не просто обостряет в нем чувство смерти, но приводит к осознанию смерти как эсхатологической катастрофы. Множество «чужих» смертей в прозе писателя становится свидетельством онтологического убывания, обуживания мира, его осиротелости, что выражено активностью мотива тоски по мертвым в разных его проекциях. Тем самым философия смерти Платонова приобретает нравственное звучание. Это делает ее частью русской духовно-философской мысли, осмысляющей смерть не просто как событие, но как величайшую трагедию существования человека и мира.

Точной рубрикации мортального словаря Платонова достичь практически невозможно в силу особого состояния его художественного мира, словно распятого между жизнью и смертью. В одних случаях происходит сдвиг в сторону жизни, и это в основном произведения середины 1920-х и конца 1930-х гг., в других – в сторону смерти. Таким образом, мы вынуждены смириться с невозможностью интерпретационной полноты, выработав некий принцип достаточности в составлении тезауруса смерти Платонова. На наш взгляд, он может быть укомплектован в два объемных корпуса: *смерть в естественном мире* и *смерть в рукотворном мире*. Включение в первый корпус произведений на революционную тему показывает взаимоналожение двух миров в художественной вселенной Платонова, а точнее, встроенность нового мира в рамки исконного миропорядка, т. е. неотменимость в нем закона Единого миротворного круга. Во втором корпусе выделяется три больших группы.

1. Смерть, представленная в обличьях жизни: *смерть-в-жизни*. Здесь ядерной основой является категория смерти.

2. Смерть как абсолютное небытие, лишенное надежды на воскресение. Как показал анализ, это самая малочисленная группа, что существенно корректирует сложившееся представление о тотальности смерти в мире Платонова и его безысходном трагизме.

3. Смерть мистериальная, т. е. содержащая интенцию воскресения: *жизнь-в-смерти*. Здесь, в отличие от первой группы, ядерной основой является категория жизни.

Внутри выделенных нами групп происходит сложное ветвление на подгруппы и более мелкие образования, объединенные общей семантикой. Для исследования художественной философии Платонова показательным, что символика смерти-воскресения в его мортальном тезаурусе гораздо богаче символики абсолютной смерти. Семантическая многозначность обуславливает повторы одного и того же элемента в разных рубриках словаря. Но невозможность четкого семантического разграничения элементов платоновского тезауруса смерти в силу текучести их смыслов неизбежно приводит к формализации структурируемого материала. К тому же практически невозможно зафиксировать в словаре все встречающиеся у Платонова случаи смерти, часто имеющие «проходной» характер. Мы ограничиваемся наиболее значимыми элементами, привлекая к анализу ключевые произведения исследуемого периода творчества писателя.

Мортальный словарь А. Платонова

СМЕРТЬ В ЗЕМНОМ МИРЕ

Смерть как свойство падшего мира

«Сокровенный человек» (1926): смерть жены Фомы Пухова; «Родина электричества» (1926): «во всей природе пахло тленом и прахом» от засухи; смерть мужа и детей «усохшей старухи»; «Песчаная учительница» (1927): смерть детей от нищеты в занесенной песками деревне; «Ямская слобода» (1927): смерть от голода матери Филата, смерть кладбищенского сторожа; «Чевенгур» (1926–1929): смерть бобыля; вымирание деревень от засухи; умерщвление младенцев как жест милосердия: избавление от мук голода с надеждой на их переселение в рай; размышления Прохора Абрамовича о смерти своих детей; смерть сестры Пашинцева; «Котлован» (1930): смерть Юлии, смерть Насти; «Хлеб и чтение» (1932): мир-гроб; смерть – «исчезновение в бедности старины»; смерть от голода; «Счастливая Москва» (1933–1936): путешествие Сарториуса по Крестовскому рынку как кладбищу культуры – напоминание, что «смерть существовала»; «Такыр» (1934): такыр – мертвая земля; смерть Заррин-Тадж; «Джан» (1935): вымирание живущего в пустыне народа джан; «Семен» (1936): смерть матери, истощенной родами; «Июльская гроза» (1938): детский страх смерти; «Алтеркэ» (1940): смерть матери после родов «от грудной болезни»; «Старый механик» (1940): смерть ребенка «от детской болезни»

а) боль утраты возлюбленной / семьи вызывает в герое желание мщения природе

«Лунные изыскания» (1926): ирригационный проект Скорба – способ «отомстить реке» за утонувших жену и ребенка.

б) осень – предсмертное состояние природы, зима – смерть природы

«Ямская слобода»; «Хлеб и чтение»; «Любовь к родине, или Путешествие вобья» (1936)

Кладбище / похороны

«Чевенгур»: похороны отца Саши; видение Копенкиным во сне похорон Розы Люксембург; воспоминание Чепурного о похоронах матери; «Котлован»: похороны Сафронова и Козлова; похороны Насти; «Ювенильное море» (1931): похороны Айны; «Хлеб и чтение»: на кладбище «под православными крестами» лежат загубленные на войне красноармейцы; «Счастливая Москва»: кладбищенские размышления Сарториуса на Крестовском рынке; «Третий сын» (1936): похороны матери

а) забытые могилы / пустынное кладбище (элегические мотивы)

«Чевенгур»: кресты на кладбище «без памяти о покойном», могилы на кладбище, где похоронена мать Симона Сербинова; «Такыр»: маленькое кладбище, устроенное посреди пустыни, где Джумаль находит могилу матери

б) гробы, заготавливаемые впрок

«Ямская слобода»: ящики бережно хранят заранее заготовленные для себя гробы; «Котлован»: жители деревни впрок заготавливают гробы перед вхождением в колхоз

ба) не захороненные мертвые

«Чевенгур»: тело умершего Бобыля остается не похороненным, превращаясь в часть природы; «Такыр»: пустыня – место смерти, где мертвые остаются не захороненными

в) кладбищенская беседа (элегический мотив)

«Чевенгур»: беседа Саши с умершим отцом на его могиле

д) похороны в подвенечном наряде (элегический мотив)

«Ямская слобода»: старухи «погибали в старых подвенечных платьях»

Самоубийство

«Ямская слобода»: мать, приспавшая ребенка, наложила на себя руки; «Песчаная учительница»: жажда самоубийства – признак юношеского роста; «Река Потудань» (1937): неудавшееся самоубийство Любы от тоски по пропавшему мужу

Сиротство / вдовство

«Ямская слобода»; «Чевенгур»; «Котлован»; «Ювенильное море»; «Хлеб и чтение»; «Счастливая Москва»; «Фро»; «Семен»; «Такыр»; «Глиняный дом в уездном саду» (1936); «Третий сын»; «На заре туманной юности» (1938); «Алтеркэ»; «Старый механик» «Юшка» (публ. 1966)

Смерть в революционную смуту / в военной перестрелке / от плохо заживших ран и болезней

«Сокровенный человек»; «Ямская слобода»; «Чевенгур»; «Впрок. Бедняцкая хроника» (1931); «Хлеб и чтение»; «Такыр»; «Река Потудань»: смерть Жени от тифа; «На заре туманной юности»: смерть родителей Ольги от тифа в Гражданскую войну; «Алтеркэ»

Смерть из-за несчастного случая

«Сокровенный человек»: смерть рабочего на паровозе; «Ямская слобода»: смерть дочери Спиридона Матвейча во время пожара; «Хлеб и чтение»: смерть от столкновения паровоза со «стоячим эшеленом»; «Глиняный дом в уездном саду»: «пропавший» в шахте шахтер

а) нечаянное убийство

«Ямская слобода»: мать приспала ребенка

Смерть-свобода

«Чевенгур»: «уход» Саши в озеро Мутево; «Третий сын»: смерть матери, «не вытерпевшей жить долго»

а) смерть – избавление от себя самого

«Глиняный дом в уездном саду»: гибель Якова Саввича, уходящего с мыслью: «Вот я и отделался сам от себя, давно бы пора!»; «Река Потудань»: намерение Никиты умереть, чтобы избавиться от телесных любовных мучений

Смерть-теснота (инверсия)

«Чевенгур»: представление Захара Павловича о смерти; умершие знакомые Чепурного живут в его снах «в счастливой тесноте»; «Хлеб и чтение» (мотив)

Смерть человека – осиротелость мира / человека

«Глиняный дом в уездном саду»: смерть «лысой старухи» – горе для мальчика-сироты

а) тоска по мертвым

«Чевенгур»: тоска Саши по умершему отцу; тоска Захара Павловича по умершей матери; тоска Чепурного по умершей матери; тоска Симона Сербинова по умершей матери утоляется соитием на ее могиле с Соней Мандровой (вариант сюжета «любовь и смерть»), тоска Копенкина по Розе Люксембург, «мучающейся в могиле»; «Котлован»: тоска Насти по умершей матери; «Хлеб и чтение»: тоска помощника машиниста по умершим родителям; тоска председателя по умершей жене; «Глиняный дом в уездном саду»: счастье старика Якова Саввича – видеть во сне умершую мать

аа) выкапывание мертвецов из могилы

«Ямская слобода»: Пашка-сапожник выкопал мать из могилы – «волоса да кости нашел»; «Чевенгур»: намерение Копенкина найти могилу Розы Люксембург и выкопать ее тело

б) сохранение памяти мертвых

«Эфирный тракт» (1927): создание Марией Кирпичниковой музея умерших искателей эфира

в) умирание – угасание / обуживание мира

«Сокровенный человек»: смерть Афолина; «Чевенгур»: смерть отца Саши Дванова – уход в тесноту

Сон-смерть

«Фро»: пробуждение Фроси – выход из сна в жизнь

СМЕРТЬ В РУКОТВОРНОМ МИРЕ

I. Смерть-в-жизни

Апокалипсис природный как естественная реакция земли на восстание человека на вселенную – Гибель / умирание исконного мира

«Сокровенный человек»: погибающий мир (мотив); «Эфирный тракт»: гибель тундры в результате экспериментов Михаила Кирпичникова; гибель древней Аюны; видения апокалипсиса; «Чевенгур»: социализм – светопреставление, картины умершей природы; «Котлован»: картины «ветхого», отживающего мира; исчезновение времен года – привычного круга жизни; заря над колхозом, «похожая на свет погребения»; «Впрок. Бедняцкая хроника»: заходящее солнце над полями – «всемирная слава колхозному движению»; «Мусорный ветер» (1933): замусоривающийся, разлагающийся мир

а) битва строителей социализма со смертью, разлитой в природе / построение нового мира вопреки действию «злых сил и свирепого мирового вещества»

«Сокровенный человек»; «Котлован»; «Впрок»

б) гибель героев / природная катастрофа – месть природы за насилие над ней

«Лунные изыскания»: гибель рабочих на стройке лунной бомбы; «Епифанские шлюзы» (1926): противоестественная казнь Бертрана Перри как месть «стихийных сил»; «Эфирный тракт»: гибель героев-демиургов Матиссена, отца и сына Кирпичниковых, Рийго

Социализм – пространство смерти

«Чевенгур»: коммунизм – «дом для ночлега навсегда»; местом Совета чевенгурского человечества избрано кладбище; пустой Чевенгур после выселения «полубуржуев» – словно печальный дом, из которого вынесли гроб с телом матери; лампа в чевенгурском доме в первый день коммунизма горит «желтым загробным светом»; чевенгурцы обустривают новую жизнь в домах «мертвого классового врага»; «Котлован»: вступление в новую жизнь как в пространство смерти: прощание жителей деревни друг с другом перед организацией в колхоз, словно расставание перед смертью; тьма над колхозом; гроб – место сна и хозяйства: каждый из крестьян «живет оттого, что гроб свой имеет», Настя спит в гробу, а в другом размещает свои игрушки; «мертвая река», текущая в «отдаленную пропасть»; «Впрок. Бедняцкая хроника»: над колхозом «Доброе начало» «солнце не горит»; «Ювенильное море»: проект высвобождения подземного моря на месте деревни «Родительские Дворики»; «Хлеб и чтение»: проект электрификации деревни осуществляется на богатства мертвеца – принца Мекленбургского, зарытые в его гробу; «Счастливая Москва» (1933–1936): социализм – «даль, из которой не возвращаются»

а) живые мертвецы / люди-автоматы, трудовой инвентарь

«Котлован»: землекопы на стройке общепролетарского дома; жители деревни после объединения в колхоз имени Генеральной Линии; пионеры, в ком сила жизни существует ради «непрерывности строя и силы похода»; «Ювенильное море»: спящие совхозные мастеровые; «Хлеб и чтение»: «усохшая старуха»

б) нежизнеспособность нового миропорядка

«Чевенгур»: гибель коммунистического города Чевенгура; «Котлован»: строители общепролетарского дома лишь увеличивают котлован, так и не приступив к началу строительства; «Впрок. Бедняцкая хроника»: над колхозом рукотворное

«электросолнце» не горит; смерть Филата от счастья вступления в колхоз; «Мусорный ветер»: смерть от голода в тоталитарном государстве

в) *несвоевременная смерть поколения «новых людей»*

«Чевенгур»: смерть ребенка «прочей» в коммунистическом Чевенгуре; смерть Копенкина, Чепурного, Сербинова; уход Саши Дванова; «Котлован»: гибель Сафронова и Козлова; смерть Насти; «Ювенильное море»: гибель Айны; «Хлеб и чтение»: «в революцию люди живут недолго»; «Счастливая Москва»: смерть ребенка с опухолью на голове; смерть молодой женщины; самоубийство сына Арабовой; тяга к смерти Комягина

г) *пляска смерти*

«Котлован»: пляска колхоза на Оргдворе

д) *разорение могил ради новой жизни*

«Чевенгур»: выкапывание деревянных могильных крестов «ради сытости» новых насельников Чевенгура; «Хлеб и чтение»: разорение могилы принца Мекленбургского ради извлечения золотой сабли, продажа которой давала средства на проведение электричества в деревне

е) *статуя властителя нового мира – овеянная мертвенность*

«Усомнившийся Макар» (1929): статуя «ученейшего»; «Мусорный ветер»: статуя Гитлера; «Счастливая Москва»: статуя Сталина; «Московская скрипка» (1935): статуя Ленина

ж) *умершая техника*

«Сокровенный человек»: паровозы, рожденные в царской России и погибшие от «неимоверной работы» в Гражданскую войну; «Хлеб и чтение»: смерть паровоза, изработавшегося на войне

Смерть / самоубийство – жест отчаяния; уход от бессмысленности / безнадёжности жизни

«Сокровенный человек»: смерть Маевского, умершего от отчаяния «раньше своего выстрела»; «Котлован»: мужик, «лично умерший» от вида «организованного движения» масс в колхоз; «Впрок. Бедняцкая хроника»: неудавшееся самоубийство Упоева от отчаяния, что Ленин умер; «Счастливая Москва»: самоубийство сына Арабовой

а) *влечение к смерти / исчезновению*

«Котлован»: Прушевский, намеревающийся погибнуть от чувства ненужности; «Счастливая Москва»: стремление к смерти-исчезновению Комягина; стремление Сарториуса «пропасть среди всех»

б) *как результат разочарования в собственном научно-утопическом проекте*

«Эфирный тракт»: самоубийство Фаддея Попова

Смерть ребенка – знак нежизнеспособности утопического проекта / нового мира

«Лунные изыскания»: смерть Гоги Фемма; «Епифанские иллюзы»: смерть ребенка Мерри; «Сокровенный человек»: смерть сына слесаря Иконникова, смерть ребенка Зворычного; «Чевенгур»: смерть ребенка «прочей»; «Котлован»: смерть Насти; «Счастливая Москва»: смерть ребенка с опухолью на голове; самоубийство сына Арабовой; «Мусорный ветер»: смерть ребенка от голода; «Джан»: смерть ребенка у одной из народа джан

Смерть / убийство – обыденное дело / механический жест, не вызывающий сочувствия к умирающему / жертве

«Чевенгур»: расстрел буржуев; расстрел Киреем из пулемета выселенных из Чевенгура «полубуржуев»; «Котлован»: мужик, пытающийся умереть, забыв дышать; убийство Активиста; «Впрок. Бедняцкая хроника»: убийство Кучумом бывшего председателя «колхозного куста»; «Мусорный ветер»: издевательства нацистов над Лихтенбергом, приведшие к смерти

Сюжет и тезаурус смерти

а) страх смерти – буржуазный пережиток

«Чевенгур»: реакция новых чевенгурцев на расстрел «буржуев»; «Котлован»: готовность Жачева умереть после построения общепролетарского дома; «Впрок. Бедняцкая хроника»: Упоев готов умереть, предоставив новый мир «большевицкой юности»

Уничтожение прошлого / «непролетарских элементов» – условие строительства нового мира

«Сокровенный человек»: «вся революция – простота»: уничтожение «зажиточных» / «белых»; «Чевенгур»: уничтожение «буржуев» в Чевенгуре; выкапывание деревянных могильных крестов ради «будущей сытости Чевенгура»; «Котлован»: смерть «буржуйки» Юлии; выкашивание трав, «росших спокон века», под строительство общепролетарского дома; отправка «на плот» зажиточных жителей деревни; намерение Жачева убить «сплошных врагов социализма», оставив в живых лишь «младенчество и чистое сиротство»; готовность Жачева самому исчезнуть из жизни как пережитку прошлого после строительства общепролетарского дома; «Впрок. Бедняцкая хроника»: полезность сшибки «правых» и «левых», чтобы у кулачества «не осталось ни души, ни ума» – «настоящий пролетарский человек должен... сжечь всю капиталистическую стерву, занимающую землю»; сожжение Упоевым кулацкого хутора

а) крестьянство – класс, намеченный к уничтожению

«Котлован»: заготовление крестьянами гробов; уничтожение самими крестьянами всего живого, что ранее составляло их мир: умерщвление мужиком своей лошади, срубка старым пахарем молодых деревьев в своем саду; крестьяне поедают свою скотину, чтобы не отдавать ее в «колхозное заключение»

б) уничтожение родовой памяти

«Чевенгур»: уничтожение старого города; «Котлован»: шествие «поперек старого города» перед началом строительства; превращение деревни в единый колхоз Имени Генеральной Линии; безродность героев; «Ювенильное море»: уничтожение деревни Родительские Дворики

II. Смерть как абсолютное небытие

«Чевенгур»: смерть ребенка «прочей»: «мой малый как умер, так и кончился»; «Котлован»: смерть активиста, «упраздненного» из жизни навсегда; «Ювенильное море»: смерть Айны; «Хлеб и чтение»: смерть родных «усохшей старухи», несмотря на ее молитвы; «мертвые умерли навсегда»; следов Воскресшего Христа не осталось на земле, «значит – он погиб»

Символика абсолютной смерти: смерть лицом вверх – «Чевенгур»: смерть ребенка «прочей», смерть Кирея; «Котлован»: смерть Активиста; представление Прушевского о собственной смерти; **исчезновение времен года** – «Котлован»: предсмертное ощущение Насти

III. Смерть мистериальная: жизнь-в-смерти

«Чевенгур»: мертвые ожидают в могилах своих родных; «Котлован»: Чиклин, ложащийся спать среди умерших Сафронова и Козлова, потому что «мертвые – это тоже люди»; «Мусорный ветер»: Гедвига Вотман идет на смерть, как на перевоплощение; «Такыр»: живые через умерших передают послания на тот свет, нашептывая им в уши свои просьбы

Научное воскрешение мертвых – задача революции

«Сокровенный человек»; «Хлеб и чтение»: жажда воскрешения умерших ради познания истины

Смерть-воскресение

«Елифанские шлюзы»: смерть Бертрана Перри; «Сокровенный человек»: смерть – временное состояние (мотив); «Чевенгур»: ожидание чевенгурцами конца света как начала новой жизни; «болезнь к смерти» Саши Дванова и его выздо-

ровление; палка, оставленная Сашей на могиле отца, в его сне разрастается деревом (вариация библейского образа расцветшего жезла Аарона); сбережение «мертвых» вещей до «лучшего дня искупления в коммунизме»; «Котлован»: раздумья Прушевского о своем уходе как возвращении к собственным истокам; «исчезновение» тела умершей Юлии; «Счастливая Москва»: хирургическая операция Москвы Честновой – смерть-воскресение героини

а) воскресение души

«Чевенгур»: воскресение души Прохора Дванова в финале романа

б) видение во сне мертвых живыми

«Эфирный тракт»: видение Матиссеном во сне умершей матери, жалующейся ему на свое мучение; «Чевенгур»: видение Копенкиным во сне умершей матери; видение Чепурным во сне своих умерших знакомых, живущих «в счастливой тесноте»; Саша во сне видит отца живым

в) смерть – другая жизнь

«Чевенгур»: уход отца Саши Дванова в воды озера, словно в «другую губернию», в любопытстве «пожить в смерти»; уход Саши в озеро Мутево как продолжение жизни в поисках той дороги, по которой ушел отец

г) смерть-рождение

«Сокровенный человек» (мотив); «Чевенгур»: совокупление Сони и Сербинова на могиле (вариант сюжета «любовь и смерть»)

га) место смерти одновременно место нового рождения

«Чевенгур»: озеро Мутево – уход Саши в воды озера, как в новую жизнь; «Котлован»: котлован – могила / пропасть-утроба; могила Насти – место хранения умершей девочки для будущей жизни; «Ювенильное море»: подземное море – «море юности»

д) смерть – спасение (мотив)

«Сокровенный человек»; «Котлован»

е) несостоявшееся воскресение из мертвых (инверсия)

«Впрок. Бедняцкая хроника»: смерть Филата; «Чевенгур»: несостоявшееся возвращение отца Саши после его «ухода» в озеро Мутево; несбывшаяся мечта Копенкина о воскресении Розы Люксембург; «Хлеб и чтение»: воскресение Христа – «изобретение лишь в опытном масштабе – в случае с Лазарем и с самим собой»: больше в истории никто не воскресал, а следов Христа на земле не осталось – «значит, он погиб»

ea) несостоявшееся проникновение в тайну «того света»

«Чевенгур»: уход в смерть отца Саши с целью посмотреть, «что там есть», оказался обыкновенным самоубийством; «Джан»: герой картины, висящей в доме Веры, гибнет из-за своего любопытства

ж) осень – предсмертное состояние природы, ожидающей весеннего воскресенья (элегический мотив)

«Сокровенный человек»; «Чевенгур»

Смерть – строительная жертва

«Лунные изыскания»: смерть-исход Крейцкопфа; «Котлован»: смерть Насти – жертва за мир; «Мусорный ветер»: смерть Лихтенберга, пытающегося накормить своим телом умирающего ребенка и его мать; героическая смерть Гедвиги Вотман; «Счастливая Москва»: новый мир возводится на костях умерших, из их могильных плит; «Хлеб и чтение»: вынимание праха принца Мекленбургского ради разыскания положенной в его могилу золотой сабли, продажа которой давала средства на проведение электричества в деревне

а) животная жертва

«Впрок. Бедняцкая хроника»: умерщвление кулаком Верещагиным своих лошадей ради получения компенсации от колхоза за понесенные убытки; «Юве-

нильное море»: выкармливание животных на убой ради «питания пролетариата»; «Мусорный ветер»: съеденные животные повышают «упитанность» солдат фюрера

б) *напрасная строительная жертва (инверсия)*

«Лунные изыскания»: смерть Гоги Фемма и Эрны – жены инженера Крейцкопфа; смерть рабочих при реализации проекта; «Епифанские шлюзы»: смерть мужиков на строительстве шлюзов, казнь Бертрана Перри; «Чевенгур»: расстрел «буржуев» в Чевенгуре; казнь «буржуйки с братом» в катящемся баке⁷; смерть сына Фуфаева; смерть ребенка «прочей»; гибель на войне за счастье «будущих людей»: «будущие» оказались хуже; «Мусорный ветер»: смерть миллионов ради торжества тирана

Сохранение умерших / «ветхого» мира в вещах и памяти живущих

«Сокровенный человек»; «Эфирный тракт»: создание Марией Кирпичниковой музея погибших искателей эфирного тракта; «Чевенгур»: палка на могиле отца Саши как памятный знак; возвращение на могилу отца с целью быть рядом с ним; кресты на могилах – «деревянное бессмертие умерших»; «Котлован»: хранение Вощевым земного праха; могила Насти – место хранения девочки для будущей жизни; «Такыр»: сохранение Стефаном Катигробом места захоронения Заррин-Тадж в «памятной книжке»; «Счастливая Москва»: Крестовский рынок – уголок старой Москвы, хранящий память о прошлом

Символика смерти-воскресения: смерть лицом вниз – «Чевенгур»: смерть Бобыля; смерть отца Захара Павловича; смерть Копенкина; «Котлован»: смерть Юлии; «Джан»: мертвые в народе джан; «Мусорный ветер»: смерть Лихтенберга; «Юшка»: смерть Юшки; **бессмертники, растущие на солдатских могилах** – «Чевенгур»; «кости сухие» – «Котлован»: спящие мастеровые, пляска колхоза, «Чевенгур»: «прочие», «Счастливая Москва»: видение Москвы Честновой, «Джан»: изображение народа джан; **жар в теле** – «Чевенгур»: смерть Копенкина; «Котлован»: предсмертное состояние Насти; **тоска – состояние бытийного промежутка между жизнью и смертью** – «Чевенгур»: тоска Чепурного как знак наступающего коммунизма; «Котлован»: тоска – чувство, объединяющее героев; тоскливое состояние мира; «Счастливая Москва»: нарастающее чувство тоски у Сарториуса, Комягина, Москвы, Самбикина, Божко; «Джан»: тоска Чагатаева по счастью социализма; тоска, разлитая среди народа джан.

Список литературы

1. Платонов А. Чевенгур. М.: Высш. шк., 1991.
2. Платонов А. Соч. М.: ИМЛИ РАН, 2004. Т. 1, кн. 1. 644 с.
3. Платонов А. Котлован // Платонов А. Котлован. Текст. Материалы к творческой истории. СПб.: Наука, 2000. С. 21–116.
4. Никольский С. А. Смерть в большой прозе Андрея Платонова // Андрей Платонов. Философское дело. Воронеж, 2014. С. 232–288.
5. Элиаде М. Мифы. Сновидения. Мистерики. М.: Рефл-бук, Ваклер, 1996. 285 с.
6. Платонов А. Счастливая Москва // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. М.: ИМЛИ РАН, 1999. Вып. 3. С. 9–105.
7. Проскурина Е. Н. Поэтика мистериальности в прозе Андрея Платонова конца 20-х – 30-х годов (на материале повести «Котлован»). Новосибирск: Сибирский Хронограф, 2001. 258 с.

⁷ О смысле загадочного эпизода с катящимся баком см.: [14, с. 136].

8. *Платонов А.* Эфирный тракт. Повести 1920-х – начала 1930-х гг. М.: Время, 2009. 558 с.
9. *Платонов А.* Счастливая Москва. Очерки и рассказы 1930-х годов. М.: Время, 2011. 621 с.
10. *Бицилли П.* Проблема жизни и смерти в творчестве Толстого // *Современные записки: Общественно-политический и литературный журнал.* Париж, 1928. № 36.
11. *Ведрухин С.* Заметки о прозе А. Платонова (Публикация Ильи Кукуя) // *Russian Literature.* 2013. LXXIII-I/II. С. 163–207.
12. *Платонов А.* «...я прожил жизнь». Письма [1920–1950 гг.]. М.: Астрель, 2013. 684 с.
13. *Никольский С. А.* Живое и мертвое. Путешествие Андрея Платонова по царству смерти // *Вопросы философии.* 2014. № 9. С. 210–220.
14. *Алейников О. Ю.* Андрей Платонов и его роман «Чевенгур». Воронеж: Наука – Юнипресс, 2013. 222 с.

E. N. Proskurina

Novosibirsk, Russian Federation

**THESAURUS OF DEATH IN THE PROSE OF A. PLATONOV
IN THE PERIOD OF SECOND HALF OF 1920S – LATE 1930S**

In this work the author gives an analysis of the mortal thesaurus of A. Plartonov, which represents a philosophical world picture of the writer on the base of his prose within the second half of 1920s – the end of 1930s. The author of the article shows heterogeneity of the mortal space where two mutually intersecting worlds are distinguished: the natural world and the manmade one. In the natural world death marks its fallen state of being, but together with this it fits in the earth-bound picture of the world, whereas an event of death in the manmade world falls out of the natural rhythm, getting violent characteristics. This world looks as if it is crucified between life and death, and this fact determines difficulties while arranging Platonov's thesaurus of death.

Keywords: prose of A. Platonov, philosophical picture of the world, thesaurus of death.

Proskurina Elena N. – Doctor of Philology, Leading Researcher of the Literary Studies Section of the Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (8 Nikolayev Str., Novosibirsk, 630090, Russian Federation, proskurina_elena@mail.ru)

УДК 821.161.1

С. К. Севастьянова

Новосибирск, Россия

**ТЕМА РЕВНИТЕЛЕЙ ДРЕВНЕГО БЛАГОЧЕСТИЯ
В НОВОНАЙДЕННОМ СОЧИНЕНИИ
О ПАТРИАРХЕ НИКОНЕ**

Анализируются полемические приемы писателей раннего периода старообрядчества протопопа Аввакума, попа Никиты Добрынина и других членов «кружка» ревнителей древнего благочестия, которые в конце XVII в. использует анонимный автор новонайденного сочинения о патриархе Никоне для оформления полемической речи патриарха Никона, обращенной к старообрядческим лидерам и их сторонникам. Зооморфные образы (свиньи, собаки, мыши) и сравнения оппонентов с бесноватыми и «лунатиками», характерные для творчества писателей раннего периода старообрядчества, не только украсили полемическую речь патриарха Никона, но и показали единство художественной системы писателей. Автор новонайденного сочинения использовал в обличительном повествовании о первых расколоучителях наиболее востребованные этими же писателями образы и сравнения, заимствуя их на лексическом и фразовом уровнях. Этот стилистический прием имел важную цель – расправиться с идейными оппонентами их же методами.

Ключевые слова: новонайденное сочинение о патриархе Никоне, патриарх Никон, ревнители древнего благочестия, протоп Аввакум, поп Никита Добрынин, единство художественной системы, зооморфные образы и сравнения.

На рубеже 40–50-х годов XVII века будущие идеологи раскола и Никон, впоследствии патриарх Московский, – вместе выступали за проведение церковных преобразований, которые, по их мнению, должны были упорядочить духовную жизнь русского общества. Это сообщество духовных и светских лиц в отечественной историографии с XIX века получило наименование «кружок» ревнителей древнего благочестия, или боголюбцев.

О боголюбцах, связанных нижегородскими корнями [1; 2], существует большое количество исследований, где подробно изучены их программа, деятельность, идеи (Н. Ф. Каптерев, С. А. Зеньковский, С. В. Лобачев, А. С. Лавров,

Севастьянова Светлана Климентьевна – доктор филологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник сектора литературоведения Института филологии СО РАН (ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090, Россия, sevask@mail.ru)

Е. Н. Мокшина, Д. Ф. Полознев, В. С. Румянцева и др.) и единство художественной системы, выросшей из определенного стиля эпохи, общих источников и правил творчества [3]. В сохранившихся немногочисленных документах и нарративных источниках раннего периода деятельности «кружка», нет свидетельств о личных взаимоотношениях его членов с Никоном. Тексты же более позднего времени, составленные уже признанными и авторитетными в старообрядческой среде идеологами раскола – бывшими соратниками патриарха, содержат не только негативные, эмоционально окрашенные, высказывания о нем и его репрессивных методах по отношению к прежним единомышленникам, но и образные зарисовки Никона-мучителя, «еретика» и «отступника» от православной веры, предтечи антихриста. Достаточно вспомнить ставшие хрестоматийными зарисовки Аввакума о Никоне [4, с. 22, 141–142, 143]. Несмотря на то что свидетельства Аввакума о нижегородском знакомстве с Никоном вызывают до сих пор сомнения у историков [5, с. 312–313; 6, с. 42], а происхождение многих сведений о патриархе в сочинениях протопопа объясняется тем, что Аввакум мог узнать от других боголюбцев некоторые факты жизни будущего иерарха и впоследствии включить их в свои сочинения [7], эти факты доказывают неприязненное отношение ревнителей к бывшему соратнику уже в начале их взаимоотношений.

Сам же патриарх о товарищах по «кружку» и о былом союзе с ними никогда не писал. Тему боголюбцев, ставших его идейными противниками сразу по восшествии на первосвятительскую кафедру, в своих сочинениях Никон обходил молчанием. Исключением, пожалуй, можно назвать вопрос, заданный им в 1654 г. константинопольскому патриарху Паисию о Павле Коломенском и Иване Неронове, – ответ на него напечатан в «Скрижали»: московский первосвятитель хотел убедиться в правильности проводимой им политики по отношению к врагам Церкви – тем, кто не принял литургическую реформу, и заручиться поддержкой вселенского иерарха [8, л. 411–416]. После оставления патриаршей кафедры в письме к царю Алексею Михайловичу 1662 г. из всех товарищей по «кружку» Никон упомянул лишь Ивана Неронова, активно склонявшего государя к созыву церковного собора для осуждения поступка Никона и открыто обличавшего патриарха с первых дней его избрания, при этом в своих действиях не отличавшегося последовательностью: «Тогда будетъ явно, егда время будетъ, тогда яко нетопыри усмотрятъ свое дѣяние, смущающии ваше преблаженство: крутицкий митрополитъ и епископъ со Иоаномъ Нероновымъ и прочими совѣтники, еже мы имѣемъ у себе непреподобное ихъ написание. О насъ глаголют, яко словомъ клялся не быти патриархомъ, а ихъ клятвы за руками ихъ есть у насъ. А Иоаннъ Нероновъ не невѣсть и твое преблаженство, как в соборной и апостолстѣй церкви клялся предъ всѣмъ собором, о нихъ же клялся» [9, с. 413].

В этой связи интерес представляют высказывания от лица Никона о его идейных противниках в обнаруженном мной анонимном сочинении начала 1690-х гг., инкорпорированном в книгу «Возражение, или Разорение» патриарха Никона на вопросы-ответы Стрешнева-Лигарида¹. Содержание записей позволяет одновременно восполнить пробел в изучении личного отношения патриарха к старообрядческим лидерам и расширить наблюдения Е. К. Ромодановской о тесных литературных связях с Никоном старообрядческих авторов – его будущих идейных противников.

Новонайденное сочинение составлено одновременно от лица анонимного автора и патриарха Никона. В политематическом пространстве текста немало места уделено лидерам старообрядческого движения – «проклятому Аввакуму протопо-

¹ РГБ. Ф. 178 (Музейное собр.). № 9427. Л. 455–485. Далее ссылки на эту рукопись даются в тексте, в круглых скобках указаны листы.

пу и скверному Никите попу» (л. 460). Несмотря на то, что протопоп Аввакум и суздальский поп Никита Константинович Добрынин не имели при жизни личных контактов, старообрядческие источники конца XVII – начала XVIII в. тоже выделяли их вместе, называли первыми борцами за старую веру, «ревностными обличителями» 60-х гг. XVII в. и причисляли к мученикам [10, с. 514–515]. В самом известном староверческом мартирологе «Виноград Российский», составленном основателем Выговского общежития и историком раскола Семеном Денисов в 30-е гг. XVIII в., им посвящены 4 и 16 главы, где подвиг мученичества каждого из страдальцев за веру высоко превознесен [11, с. 1165, 1219].

Повествование о двух старообрядческих лидерах «и прочии с ними вси такоуи» отличается выраженной обличительной направленностью. Осуждая старообрядческих проповедников, автор обращается к Библии и сравнивает их с Именеем и Александром, которые, как извещал апостол Павел в первом послании Тимофею (1: 20), при помощи своего красноречия распространяли ложные учения во времена ранне-апостольской Церкви (л. 461).

Полемический характер повествования усиливается номинациями «раскольники» (л. 460 об., 461 об.), «отступники» (л. 460 об., 461), «бѣснующиися» (л. 462), «безумные» (л. 461), «противницы святыя Церкви» (л. 460 об., 461 об., 463 об., 464) – они «проповѣданию лютѣ сопротивляются и святыя писания злѣ толкуют» (л. 460). Этот ряд именованных сторонников «старых обрядов» напоминает антистарообрядческие издания московского Печатного двора второй половины XVII в., в которых именно так было принято называть противников церковной реформы [12]. Подобным образом старообрядческие лидеры именуется и в «Дѣянїях, или Постановленїях Московскаго Собора объ исправленїи церковнаго благочинїя и о дѣлах, касающихся раскола» [13, с. 439–510], и в опровержении Паисия Лигарида на челобитную Никиты Добрынина о Скрижали [14, т. 9, с. 13–265], и в «Жезле правления» Симеона Полоцкого. Аввакумом подобные обращения к нему лично и его единомышленникам воспринимались как оскорбительные: «Что есть ересь наша или кий раскол внесохом мы во церковь, якоже блядословят о нас никонїяня, нарицают раскольниками и еретиками в лукавом и богомерзком Жезле, а инде и предотечами антихристовыми?» (4, с. 198) – писал протопоп царю Алексею Михайловичу. Ему вторил диакон Федор: «и нарицають своимъ именемъ, раскольниками, и проклинають насъ по страсти своей, а не по правиламъ святыхъ отецъ... Они, никонїяне, раскольниками насъ называютъ точно: зане мы сѣкиры острья о Христѣ Исусѣ, пресѣкаемъ ихъ прелесть и раскалаемъ ю» [14, т. 6, с. 201–203].

Для характеристики полемического поведения защитников «старых обрядов» в анонимном сочинении используются традиционные для средневековой культуры зооморфные образы и сравнения: прием антропо-анималистического параллелизма помогал описывать качества людей, которые своей манерой держаться напоминали тех или иных животных [15, с. 273]. Один из ярких метафорических образов, к которому обращается автор, – хамелеон: «Да не уподобятся сим, иже на новы месяцы бѣснуются, и во всякое время и час измѣняются, и яко хамелеонъ, от цвѣта во цвѣтъ» (л. 460–460 об.). Описание животного заимствовано из книги Дамаскина Студита «Собрание от древних философов о нѣкихъ собствахъ естества животныхъ», переведенной в XVII в. кем-то из окружения инока Чудова монастыря Евфимия [16, с. 154–155]. Примечательно, что в этом произведении, получившем широкое распространение в русской письменности, дано не символично-догматическое толкование, а моралистическое объяснение свойств животных, что скорее всего и вызвало интерес к нему анонимного автора [17, с. 82–91; 18, с. 70–74].

В «бестиарных» сборниках, широко распространенных в древнерусской письменности, не часто можно было прочесть о хамелеоне, однако во второй половине XVII в. отождествление природных качеств этого животного с поведением человека было востребовано барочной культурой [15, с. 274].

Возможно, причиной, обусловившей выбор образа хамелеона для характеристики идейной позиции «раскольников», которая, по мнению анонимного полемиста, не отличается постоянством и последовательностью, послужили конкретные факты биографии некоторых из них. Известно, что на церковном соборе 1666–1667 гг. многие сторонники раскола принесли покаяние [13, с. 447, 452–458; 14, т. 1, с. 109–119, 134, 166, 240–243, 308–320, 344–352, 385–393, 416–419, 440–451, 456–457; т. 2, с. 9, 11–15, 20; т. 7, с. 84–85]. Однако не все осужденные были искренними в признании своей вины: так, Никита Добрынин не скрывал, что покаяние «было принесено имъ притворно, ради избѣжанія казни» [13, с. 449–451; 14, т. 1, с. 375–393]. Григорий Неронов, принеся покаяние собору, «на прежнія своя прелести возвратися», но вскоре снова покался. Бывший диакон Благовещенского собора Федор Иванов – духовный сын протопопа Аввакума, как и поп Никита, покался не сразу, а в ссылке в Николо-Угрешском монастыре [14, т. 1, с. 416–425]. Стойких и последовательных исповедников «старой веры» было немного. Романовский поп Лазарь, подобно Аввакуму, «не содрогнувся», стоя перед патриархами, «не токмо въ покаяніе прииде, или прощенія требова, но весь священный Соборъ укори и неправославными нарече». Не принес покаяние собору и их будущий союзник по Пустозерску Епифаний Соловецкий, а также бывший патриарший подьяк Федор Трофимов [13, с. 448, 451–452, 456–458; 14, т. 1, с. 140–141; т. 2, с. 5–7, 9–11, 16–17, 25–32, 81–82]. Возможно, не случайно анонимный автор назвал имена только двух лидеров старообрядческого движения, непохожих друг на друга в стойкости стояния за веру, но сохранивших преданность своим убеждениям, – непримиримого Аввакума и «притворного» попа Никиты, который после принародного обличения себя на паперти Успенского собора, на Лобном месте и на Красной площади и воссоединения с Церковью в ноябре 1667 г. выступил на стороне защитников «старой веры» во время стрелецкого восстания («хованщины») в 1682 г.

Другие метафоры, к которым прибегает неизвестный автор, связаны с наименованиями домашних животных, среди которых особое место занимают свинья и собака. Их образы служили обозначением отрицательных качеств людей, а в демократической среде лексемы «свинья» и «собака» и производные от них были бранными словами. В анонимном сочинении используются образы бешеных свиньи и собаки: характеристика, связанная с агрессивным поведением животных, помогает полемисту обозначить жестокость и враждебность, упорство и непримиримость противника. Образы бешеных зверей соответствуют разным стилистическим пластам средневековой культуры. Метафора бешеной свиньи восходит к книжной культуре: «Но наипаче они во злобном утверждаются намѣрени и в погибель порѣваются, яко и бѣсныя свинии в море, и злодѣйствовати не престають» (л. 463). Это сравнение своим происхождением обязано Евангелию, где рассказывается, как Иисус загонял бесов, бросившихся в воду внутри свиней на глазах у свинопасов и бесноватого (Мф. 8: 28–34; Мк. 5: 1–13; Лк. 8: 26–33).

Метафора бешеных псов, напротив, близка образности народной культуры. Выражение «бешеная собака» как ругательство употребляется в народной речи и является нарицательным выражением в ряду метафорических номинаций животного: «тожде страждут, ибо вегда отпасти им от Церкви, скрежешут на ню зубами си, яко пси беснии от ярости, яко не могут ей грызением вреда сотворити» (л. 461 об.).

Из всех анималистических образов домашних животных свинья и собака были особенно востребованы протопопом Аваакумом: «Хорошо мне жить с собаками да свиньями в конурах: так же и оне воняют, яко пес мертвой, повержен на улице града» [4, с. 66]. Собаку, учил Аваакум своих духовных чад – «горемык миленьких», можно использовать как отвлекающий прием во время принудительного общения с никонианами [4, с. 259, 260]. Сравнивая себя с собакой, а своих деток с собачками, Аваакум описывал переносимые в ссылке страдания [4, с. 30, 75, 89]; образ злого пса соответствовал жестокому облику его мучителей [4, с. 19, 51]; свиньей и собакой протопоп ругал идейных противников [4, с. 130–131, 131, 146–147, 153, 206, 218, 263, 265, 267]; бранных синонимов собаки не жалел Аваакум для своего главного врага – патриарха Никона: «адов пес», «кобель борзой», «собака Никон-еретик», «Вот собака, яко Никон, блядей сын, солгал!» и др. [4, с. 62, 126, 145, 266].

В отличие от Аваакума, другие писатели раннего периода старообрядческого движения были сдержанными в использовании зооморфных метафор; сравнений «никониан» со свиньями мне не удалось обнаружить в сочинениях Никиты Добрынина, Федора Иванова, Епифания Соловецкого, Авраамия и Лазаря. Обращаясь к образам животных, они отдавали предпочтение собаке (псу) и диким зверям – волкам, лисицам, подчеркивая соответственно жестокость и лукавство идейных врагов – патриарха Никона и его сторонников [14, т. 4, с. 230; т. 6, с. 27, 64, 71, 149, 154, 191, 197, 210, 284, 294, 311, 318, 319; т. 7, с. 34–35, 54, 62–63, 68, 71, 78, 82, 89–90, 294–295].

Характеризуя умственные способности «раскольников», не способных, как считал анонимный автор, постигнуть глубины божественных тайн и мудрость слова Священного Писания, полемист прибегает еще к одному «домашнему» анималистическому образу – мышей: «Огрызают убо они божественная писания, яко мыши, и ничто же сами себѣ и подражателем своим в таком снискании и обрѣтают полезное, но начинают пребожественное страшное и предужасное и предгрозное дѣло, еже есть выше главы своея и ума их» (л. 464). Метафорический образ-символ мыши как раз в схожем контексте, рисуя работу книжных справщиков, использовали сначала диакон Федор, потом и протопоп Аваакум. Характеризуя правку древних книг, Федор писал: «Блудять, государь, што кошки по кринкамъ, такъ нынѣшніе переправщики по книгамъ, и яко мыши огрызають божественная писанія. У свѣте тихій конецъ отгрызли. Было: Сыне Божій животь дай всему міру, егоже ради весь міръ славить тя; а нынѣ: Сыне Божій животь дай, тѣмъ же міръ тя славить» [14, т. 6, с. 32–33]. А вот каламбур Аваакума: «Так-то у еретиков тех всех вымысл: верхи у Писания – тово хватают, что мыши углы у книг тех угрызают, а внутрь лежащего праведне не мало» [19, с. 17].

Для характеристики внешнего поведения защитников «старых обрядов» анонимный автор обращается к образам бесноватых и «лунатиков». В Священном Писании и в сочинениях святых отцов словом «лунатик» именовались душевнобольные люди, самочувствие которых, как считалось, зависело от состояния Луны (например: Мф. 4: 24; 17: 15). Непостоянство позиции «раскольников» сравнивается автором с природным поведением Луны во время затмения; «отступники от Православия» именуется «лунатиками», или «мысленными» «лунатиками-еретиками»: «Сицевыя измѣнники церковникъ безумными нарицаеть и лунѣ измѣняемѣй уподобляет, глаголя: безумен, яко луна измѣняется; луна, егда ю сѣнь земли обьимет, во тму прелагается. Такожде и человекы непостояннии во вѣрѣ» (л. 461).

Проповедники «странных» «научений» уподобляются и одержимым бесом, которые во время приступа теряют сознание, изменяются внешне, лишаются па-

мяти и зрения, корчатся от физической боли. В отличие от «бѣснии же тѣлесно», которые лишь на время теряют связь с реальностью, «раскольники», как показывает анонимный автор, напрочь утрачивают духовную связь с Церковью и святоотеческим учением (л. 461–461 об.), лишаются духовного слуха и духовного зрения (л. 461 об., 462). По мнению анонимного автора, поведением, способами словесного выражения своего учения и его содержанием «раскольники» напоминают одновременно и одержимых, и «лунатиков». Физически и духовно больной человек, которым предстает в произносимом патриархом Никоном поучении «еретик-раскольник», именуется «бѣснующимся лунатиком»: «Тацѣи суть вси прекословцы бѣснующимися духовнѣ и чювствено наричют, их же недугъ зависти и гнѣва и на тѣлеси знаменія свѣтло явствуются, ибо таковѣи чловѣкъ, самонѣннѣи упорствомъ объятѣи, во невѣждествѣ си обучения, то есть ненаучения, по подобству бѣснующихся, главу мечет, зубы скрежетет, во сваре любопрѣннѣи пѣны тешит, весь трясется, власи главы его же стѣют, вси уди трепещуть, множицею въздыхает и стenet, зрѣннѣи его страшно, лице тому или блѣдо вельми или излише кроваво, зѣло разума мало, памяти в нем ничтоже остало. По всему таковѣи самохотнѣи есть бѣснующийся лунатикъ» (л. 462–462 об.).

Сравнение анонимным автором старообрядческого проповедника с «беснующимся лунатиком», возможно, имело реальное основание. Современникам патриарха Никона – как его единомышленникам, так и его противникам, хорошо был известен тот факт, что епископ Павел Колменский, находясь в ссылке в Хутынском монастыре, взял на себя подвиг юродства [20, с. 164]. О юродстве бывшего епископа, тяжелых условиях пребывания в ссылке и расправе с ним патриарха Никона подробно писал диакон Федор: «Павель же той блаженный епископъ началъ уродствовать Христа ради; Никонъ же увѣдавъ, и посла слугъ своихъ тамо... Они же... похвативше его, яко волцы кроткую Христову овцу, и убиша его до смерти» [14, т. 6, с. 196–197]. Лишь старообрядческое предание толкует состояние Павла как «безумие Христа ради»; остальные источники говорят о помешательстве епископа от перенесенных страданий: «прилучися архиерееви тому изумитися и погнубити бѣдному кромѣ вѣсти: отъ звѣрей ли снedenъ, или въ водѣ утопѣ» [21, с. 1096]. Из-за болезненного состояния ссыльного хутынский игумен предоставил ему свободу передвижения по монастырю и его окрестностям, которую проповедник использовал для бесед с паломниками и местными жителями, склоняя их к «древлему православию» [22, с. 29–33]. Возможно, поучения Павла в Хутынском монастыре по содержанию напоминали те, что он произносил ранее в ссылке в Палеостровской обители, где, как свидетельствуют источники, призвал: «Стойте и держите преданіе, имъ же научистесь словомъ или посланіемъ нашимъ. Въ наученіи же странна и различна не прилагаетесь» [23, с. 25–26]. Примечательно, что эти же слова апостола Павла использует в своем сочинении и анонимный полемист, когда обращается к своим слушателям – противникам «старых обрядов»: «“В научения странная и различная не прилагаетесь” [Евр. 13: 9]. И паки: “Сие да не бываемъ ктому младенцы, влаеми и скитаеми всякимъ вѣтромъ учения, во лжи чловѣчестѣи, в коварствѣ козней лщения” [Еф. 4: 14]. И еще же бѣснии пѣны из устъ своихъ точат. Творят же тако и мысленннѣи лунатицы-еретицы и раскольницы, ибо яко пѣну скверную, хулы богомерзския на Церковь святую, на догмата ея, на священннѣи служители и на чины святыя церковныя из блядивыхъ устенъ си испущаютъ» (л. 461 об.).

Обличительный тон анонимного автора обращен и к той части его слушателей, которая проявила сочувствие к несогласным с литургическими нововведениями, желание понять их идеи: «Еже братія и чада прелюбезная, мнить ми ся тако о васъ быти, яко нѣцѣи от насъ возводяще очи си зрѣти и уши свои хотящии приклоняти ко прекословствующимъ и Церкви святой непокоривымъ противникомъ. И разсуж-

дают и глаголют о них в себѣ тако: яко аще бы сии людие не быша Богови были угодни, то не бы попустил имь Богъ толикаго многоразумѣния и глаголанія о вѣрѣ. И того ради злые дѣла их и худыя тѣх совѣты любезно хотят подражати, но премного прельщаются о сем. Сидевии нимало искуснии в письмолубительномъ разсужденіи, невѣжди, но токмо внимають малоумным их и Церкви святой во всемъ противным и любопрепирательнымъ писменнымъ снискательствамъ» (л. 464). По мнению автора, его современники демонстрировали нетвердость в вере, а потому, чтобы развеять их сомнения, проповедник обличает поведение старообрядческих учителей как недостойное православного христианина, используя образно-метафорические сравнения с животными (диковинными и домашними) и больными людьми.

Убеждая своих слушателей держаться в стороне от учений, далеких от догматов православной веры, автор в то же время дает противникам литургической реформы шанс на исправление путем покаяния и признания ими своих заблуждений, отдавая предпочтение церковному суду: «Но что с сидевыми есть употребительно, сии рѣч содѣятельно? Ко Христу Богу таковыя приводити достоинъ путемъ познания праваго покаяния святаго и ко пребожественнымъ и святыимъ Тайнамъ причащения пречистаго и животворящаго Тѣла и Крови Сына Божия с поучениемъ и умолениемъ общаго нашего спасения» (л. 462 об.). Однако понимая, что не все последователи «старыхъ обрядовъ» придут к покаянію, он требует для них помимо церковного наказания еще и уголовного, что соответствовало решению Собора 1667 г. [24, с. 81, 82]: «Аще ли же не обратятся, таже потомъ и казненіемъ церковныя духовныя вазательныя и рѣшительныя власти с проклятіемъ и градския казни наказаніемъ врачевствовати нужно» (л. 462 об.).

Следующий церковный собор, начавший работу в 1681 г., постановил усилить репрессивные действия против «раскольниковъ», находящихся на свободе. Церковь соборно просила царя Федора Алексеевича о приведении нераскаившихся еретиков к гражданскому суду: «...которые развратники и отступники, по многому церковному ученію и наказанію и по нашемъ архіерейскомъ прошенію къ ихъ обращенію истиннаго покаянія, явятся противны, святой церкви непокорны, и такихъ противниковъ указаль бы Великій Государь Царь... отсылать ко градскому же суду и по своему Государеву разсмотрѣнію, кто чего достоинъ, указъ чинить» [25, с. 111–112]. Строгость к «раскольникамъ» к концу 80-х гг. XVII в. усилилась. Согласно закону от 7 апреля 1685 г. («Двенадцать статей» царевны Софьи) к «расколщикамъ» и их пособникамъ применялась смертная казнь в виде сожжения живыми в срубе (кто не отказывался от своихъ убеждений), жестокие пытки, битье батогами, ссылка в монастыри, лишение имущества [26, с. 419–422].

Следует заметить, что эти примеры союза церковного собора и светского правителя для преодоления кризисныхъ явленийъ духовной жизни России в 60–80-е гг. XVII в. и государственной политики покровительства Церкви можно поставить в один ряд с мероприятиями московскихъ властей, направленными «на исправление церковныхъ нравовъ какъ главнаго условия благоденствия страны», – внутренняя политика патриарха Филарета, деятельность кружка «ревнителейъ благочестія» при молодомъ царе Алексее Михайловиче, литургическая реформа патриарха Никона, неосуществленная церковная реформа периода царствования Федора Алексеевича [27, с. 451]. Очевидно, в анонимномъ сочиненіи отражена жесткая позиция Церкви, санкционированная соборами 1666–1667 и 1681–1682 гг., и правительства регентства (1685 г.) по отношению ко всемъ темъ, кто вносил смуту в церковную жизнь, проявлял малейшее сочувствіе к находящимся в оппозиции к Русской Православной Церкви и способствовал разрушенію благоденствия страны.

Подводя итоги, заметим, что автор новонайденного сочинения был не просто знаком с полемическими трудами первых расколоучителей, но использовал в обличительном повествовании о них наиболее востребованные этими же писателями образы и сравнения, заимствуя их как на лексическом, так и на фразовом уровне. Несомненно, этот стилистический прием преследовал важную цель – расправиться с идейными оппонентами их же методами. Примечательно, что повествование о бывших единомышленниках патриарха Никона часто ведется от его лица, и из уст Никона звучат те же сравнения и метафоры, которые употребляли в своих сочинениях старообрядческие писатели в его адрес: «И азъ о сем, Никон, Божию милостию патриархъ, тако да возглаголю к вам: есть убо и в них, противобогоборниках злых, ревность, воеже бы вѣдети имъ тайны Божиа, но не суть тако та по разуму их!.. Но не прельщайтесь, братие, малопривременнымъ и легкомысленнымъ их мудрованием, невѣждественнымъ и богоборнымъ. Вскорѣ убо погибель их и исчезновение настоитъ отвсюду» (л. 464).

Метафоры-символы и сравнения, используемые анонимным автором для характеристики «раскольников», сближают его повествование одновременно с традициями книжной и народной словесной культуры. Прекрасно ориентируясь в Священном Писании и сочинениях святых отцов, будучи начитан в трудах идейных противников патриарха Никона – первых расколоучителей, неизвестный автор старался совместить в повествовании разные стилистические слои: выдерживая книжный характер изложения, он включал в речь (в том числе и патриарха Никона) народное слово, делая доступным и доходчивым изложение сложных и не всегда понятных широкой массе слушателей богословских тем, обрядовых и вероучительных истин. В борьбе за единство Церкви и чистоту православного вероучения непримиримые идейные противники – бывшие единомышленники – первые расколоучители и патриарх Никон, применяли одни и те же полемические приемы, что подтверждает высказанный в свое время Е. К. Ромодановской тезис о том, что старообрядческих писателей и патриарха Никона сближали «единство художественной системы» и «общность правил творчества».

Список литературы

1. *Поньрко Н. В.* Обновление Макариева Желтоводского монастыря и новые люди XVII в. – ревнители благочестия // ТОДРЛ. Л.: Наука, 1990. Т. 43. С. 58–69.
2. *Морохин А. В.* Нижегородский Вознесенский Печерский монастырь и начальная деятельность «ревнителей древнего благочестия» // Очерки феодальной России. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2012. С. 300–309.
3. *Ромодановская Е. К.* Литературное творчество патриарха Никона и старообрядческие писатели // Традиционная духовная и материальная культура русских старообрядческих поселений в странах Европы, Азии и Америки. Новосибирск, 1990. С. 58–64.
4. Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения. СПб.: Азбука-классика, 2010. 384 с.
5. *Каптерев Н. Ф.* Патриарх Никон и царь Алексей Михайлович. Сергиев посад, 1909. Т. 1. 533 с.
6. *Румянцева В. С.* Патриарх Никон и духовная культура в России XVII века. М.: Институт российской истории РАН, 2010. 256 с.
7. *Морохин А. В.* К истории нижегородского круга знакомств патриарха Никона // Человек верующий в культуре Древней Руси: Материалы междунар. науч. конф. / Отв. ред. Т. В. Чумакова. СПб.: Лемма, 2005. С. 83–87.
8. Скрижаль. М.: Печ. дв., 1655–1656.

9. *Севастьянова С. К.* Эпистолярное наследие патриарха Никона. Переписка с современниками: исследование и тексты / Под ред. Е. К. Ромодановской. М.: Индрик, 2007. 776 с.

10. *Агеева Е. А., Юхименко Е. М.* Добрынин // Православная энциклопедия. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2007. Т. 15: Димитрий – Дополнения к «Актам историческим». С. 514–516.

11. Виноград Российский, или Описание пострадавших в России за древлецерковное благочестие, написанный Симеоном Дионисиевичем (князь Мышецкий). М., 1906. 285 с.

12. *Белянкин Ю. С.* Церковь и государство в полемике со старообрядцами во второй половине XVII в. (на примере деятельности Московского Печатного двора): Автореф. дисс. ... канд. ист. наук / Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. М., 2012. 30 с.

13. Дополнения к Актам историческим. СПб., 1853. Т. 5. Прибавления. № 102: 1666–1667. 535 с.

14. Материалы для истории раскола за первое время его существования. М., 1875. Т. 1. 500 с.; М., 1876. Т. 2. 446 с.; М., 1878. Т. 4. 354 с.; М., 1881. Т. 6, ч. 3. 364 с.; М., 1885. Т. 7. 466 с.; М., 1895. Т. 9. 308 с.

15. *Киселева М. С.* Интеллектуальный выбор России второй половины XVII – начала XVIII века: от древнерусской книжности к европейской учености. М.: Прогресс – Традиция, 2011. 472 с.

16. *Буланин Д. М.* «Физиолог» и «Сокровище» Дамаскина Студита // Словарь книжников и книжности Древней Руси. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. Вып. 3 (XVII в.), ч. 4: Т–Я. Дополнения. С. 154–156.

17. *Белова О. В.* Малоизученный памятник «Собрание о неких собствах естества животных» Дамаскина Студита в славянской рукописной традиции: к проблеме рецепции греческого текста в книжности восточных и южных славян // Славянские литературы. Культура и фольклор славянских народов: XII Международный съезд славистов (Краков, 1998). Доклады российской делегации. М., 1998. С. 82–91.

18. *Буланин Д. М.* Античные традиции в древнерусской литературе XI–XVI вв. Мюнхен, 1991. 465 с.

19. *Титова Л. В.* Дьякон Федор и народная культура // Гуманитарные науки в Сибири. Новосибирск, 2009. № 3. С. 14–19.

20. *Федотов Г. П.* Собр. соч.: В 12 т. М.: Мартис, 2000. Т. 8: Святыне Древней Руси / Сост., примеч. С. С. Бычков. 268 с.

21. Историческое исследование дела патриарха Никона / Сост. по офиц. документам Н. Гиббенет. СПб., 1884. Ч. 2. 1153 с.

22. *Урушев Д. А.* К биографии епископа Павла Коломенского // Старообрядчество в России (XVII–XX вв.): Сб. науч. тр. / Отв. ред. и сост. Е. М. Юхименко. М.: Языки славянской культуры, 2004. Вып. 3. С. 29–33.

23. *Белокуров С. А.* Сказания о Павле, епископе Коломенском. М.: Имп. ОИДР, 1905. Вып. 1. 38 с.

24. Деяния московских соборов 1666 и 1667 годов. М.: Братство св. Петра митрополита, 1893. 364 с.

25. Акты исторические. СПб., 1842. Т. 5: 1676–1700. № 75. 568 с.

26. Акты, собранные в библиотеках и архивах Российской империи Археологической экспедицией Императорской АН. СПб., 1836. Т. 4: 1645–1700. № 284. 658 с.

27. *Седов П. В.* Закат Московского царства: Царский двор конца XVII века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2006. 604 с.

S. K. Sevastianova

Novosibirsk, Russian Federation

**ANCIENT PIETY ZEALOTS THEME
IN THE NEWLY DISCOVERED WRITINGS
ON PATRIARCH NIKON**

Summary: The article analyzes the polemical techniques by writers of the Old Believers early period such as archpriest Avvakum, priest Nikita Dobrynin and other members of the ancient piety zealots «circle». At the end of the XVII century the anonymous author of the newly discovered writings on Patriarch Nikon uses these techniques to decorate a polemical speech of Nikon to the Old Believer leaders and their supporters. Zoomorphic images (pig, dog, mice) and comparing opponents with demoniac and «lunatics», which were characteristic to the creativity of writers the Old Believers early period, not only beautify polemical speech of Patriarch Nikon, but also showed the unity of writers' art system. In the accusatory narrative about the first teachers the author used the most popular images and comparisons by these writers, borrowing them at the lexical and phrasal levels. This stylistic method had the important purpose to defeat ideological opponents by their methods.

Keywords: newly discovered writings on Patriarch Nikon, Patriarch Nikon, ancient piety zealots, archpriest Avvakum, priest Nikita Dobrynin, the unity of the art system, zoomorphic images and comparisons.

Sevastianova Svetlana K. – PhD, Associate Professor, Leading Researcher of Literary Studies Section of Institute of Philology of the Siberian Branch of Russian Academy of Sciences (8 Nikolayeva Str., Novosibirsk 630090, Russian Federation, sevask@mail.ru)

Л. А. Курышева

Новосибирск, Россия

**ОВИДИЕВСКАЯ ЛЮБОВЬ-БОЛЕЗНЬ
И СЮЖЕТ О ГАЛАНТНОМ ЗАВОЕВАНИИ
ВОЗЛЮБЛЕННОЙ В РУССКОЙ РУКОПИСНОЙ
БЕЛЛЕТРИСТИКЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА ***

В рукописной беллетристике первой половины XVIII в. нашел отражение новый идеал светского поведения, воплощенный в понятии «политичный кавалер». В частности, ритуал галантного ухаживания зафиксирован в ней в форме сюжета о завоевании возлюбленной, начальная и конечная точка которого – влюбленность кавалера, симптомы которой похожи на болезнь, и взаимность, которой он добивается через испытание дамой его чувств. Этот сюжет вырос из овидиевской концепции любви как болезни. Постепенно образ чувствительного кавалера, впадающего в болезнь от неразделенной любви, получает прописку в русской беллетристике. Знаком освоения русской культурой новых кодов является использование в мемуаристике при описании любовного чувства либо одного элемента – метафоры любви-болезни, либо развернутого комплекса мотивов любви-болезни и исцеления.

Ключевые слова: русская литература XVIII века, Овидий, беллетристика, рукописная повесть, семиотика бытового поведения.

В статье, посвященной вопросу формирования в России XVIII в. культуры любовного политеза, Л. И. Сазонова дает следующую характеристику цивилизаторской роли переводного романа:

Открывая русскому читателю тонкости куртуазного мировоззрения, воспитывая новое отношение к любви как к духовному наслаждению и плодотворному пережи-

* Работа выполнена в рамках совместного с УрО РАН интеграционного проекта СО РАН № 53 «Литература и история: сферы взаимодействия и типы повествования» (2012–2014 гг.).

Курышева Любовь Александровна – кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник сектора литературоведения Института филологии СО РАН (ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090, Россия, kurysh@mail.ru)

ванию, западноевропейский роман в русской культуре XVIII века... выступал в функции своеобразной практической риторики, где читатель мог найти готовые образцы любовных объяснений, диалогов, писем, описание разнообразных любовных ситуаций и т. д. По роману учились галантному поведению и чувствам [1, с. 131]¹.

Исследователи неоднократно отмечали историко-культурную ценность появления в русской печати выполненного В. К. Третьяковским переводом французского прециозного романа Поля Тальмана «Езда в остров Любви» (1730)². Однако, на наш взгляд, роль рукописной беллетристики в становлении новой светской культуры остается по-прежнему сильно недооцененной. Между тем на начальном этапе переводы западноевропейских романов получили распространение именно в рукописном виде. В них и созданных на их основе русских обработках и оригинальных сочинениях мы находим образцы галантной практической риторики и примеры галантного поведения.

Новый поведенческий идеал западноевропейской культуры XVI–XVII вв. и русской культуры начала XVIII в. воплотился в понятии *honnête homme*, *galant homme*, «политичного кавалера». Его система ценностей представляет собой одну из разновидностей рыцарского этоса, с одной лишь разницей – «сражаются здесь не оружием, но прежде всего на словесных турнирах» [5, с. 116]. Говоря шире, успешность на жизненном поприще в Новое время основывается на искусстве нравиться, искусстве общаться. Решающую роль в формировании новых форм поведения сыграли централизация королевской власти, возрастание роли двора и салона в жизни аристократии³. В художественной литературе, разумеется, нашли отражение новые модели бытового поведения. Так, мы определенно можем наблюдать развитие сюжета о завоевании благосклонности возлюбленной, при этом не в ходе рыцарского искания и военных подвигов, а в ситуации совместного досуга – на ассамблее, на балу, в опере, на званом вечере и т. п. В настоящей статье мы намерены дать описание ритуалу кавалерского ухаживания в том виде, в каком он зафиксирован в русской рукописной беллетристике первой половины XVIII в., а именно в форме сюжета о галантном завоевании возлюбленной.

Забегая вперед, отметим, что отраженный в этом сюжете ритуал галантного ухаживания в целом совпадает с изображением развития любовного чувства и описаниями любовных уловок, которые содержатся в сочинениях Овидия и «учебниках» любви его средневековых последователей, обосновавших куртуазные отношения между мужчиной и женщиной⁴. Разумеется, анонимные авторы русских переделок и оригинальных произведений лишь опосредованно были знакомы с овидиевскими сочинениями и средневековыми трактатами⁵, а именно через образцы европейского романа конца XVI – XVII в., в котором куртуазная традиция была ревитализована [12, с. 409]. По сути, рассматриваемый нами сюжет о галантном завоевании возлюбленной вырастает из овидиевской метафоры-идеи любви как болезни.

¹ Исследовательница анализирует влияние европейских романов и нормативных сочинений на русскую риторику любовного поведения и любовную лексику [1].

² См. об этом: [1, с. 129–130; 2–4].

³ Анализ новых моделей поведения в европейской культуре XVI–XVII вв. и русской культуры переходной эпохи представлен в работах: [5–8].

⁴ О средневековых последователях Овидия: [9, с. 571–573; 5, с. 93–95].

⁵ По этой причине параллельные места из Овидия и средневековых латинских сочинений «Овидиева цикла» (трактат «О любви» Андрея Каппелана, любовный письмовник Бонкомпаньо Болонского «Колесо Венерино») даются в «подвале» статьи по современному переводу М. Л. Гаспарова. О русской овидиане см.: [10; 11].

Начальный и конечный пункты сюжета – это влюбленность кавалера и взаимность, которой он добивается. Несмотря на большое количество рукописных произведений этого периода ⁶, детально разработанный сюжет о галантном завоевании возлюбленной представлен только в двух известных на сегодняшний день произведениях – «Повести о российском кавалере Александре» (далее – *КА*) и «Повести о Евграфе и Александре» (далее – *ЕА*) ⁷.

Звенья сюжета следующие: любовная болезнь кавалера, испытание кавалера, принесение взаимных обетов верности. Рассмотрим теперь сюжет подробнее.

Первое звено: *любовная болезнь кавалера*. Началом к поиску взаимности служит красота девицы или слух о ее красоте: случайная (она же роковая) встреча и короткий разговор Александра с Элеонорой (*КА*), слух о красоте и неприступности благородной девицы Тиры (*КА*), увиденный Евграфом портрет Вирсовии (*ЕА*) побуждает искать знакомства ⁸. Чтобы беспрепятственно лицезреть красавицу, герои обеих повестей переодеваются в женское платье: один гуляет по королевскому саду и высматривает Тиру (*КА*), другой является в дом Вирсовии в сопровождении учительницы музыки (*ЕА*). Красота героини оказывает мгновенное действие и пробуждает в герое сильное чувство:

И счастием ево случилось, что реченная Тира идет в сад, а Александр идет из саду, и тут ея высмотрел, как ему надобно было. И *распалился сердечную любовью к ней безмерно*. Того ради велел себе зделать женской убор и многия дни во оном уборе в саду по ночам гулял и Тиру высматривал [13, с. 248] ⁹.

...Королевна спрашивала о имени и умеет ли играть и тонцовать. Евграф же о себе объявил, что имя ему Магрета, а играть и тонцовать умеет... *И дивовался*

⁶ Любовная линия в русских рукописных повестях первой половины XVIII в. большей частью представляет собой наслонения из сказочного по происхождению сюжета о свадебной поездке и топосов рыцарского и любовно-авантюрного романов; из романых разновидностей Нового времени очевидно влияние барочного галантно-героического романа и маньеристических «трагических историй». В опубликованных рукописных памятниках зачастую имеются только элементы галантного поведения, но не сам интересующий нас сюжет.

⁷ Кратко напомним историю происхождения и бытования этих памятников. «Повесть о российском кавалере Александре», возникнув в первые десятилетия XVIII в., пользовалась популярностью на протяжении всего столетия; исследование и публикация на основе 23 списков были осуществлены Г. Н. Моисеевой: [13]. «Повесть о Евграфе и Александре» известна только по двум поздним спискам, в литературном окружении 20–40 гг. XVIII в., хотя исследователь и публикатор повести Ю. К. Бегунов не исключает, что архетип этих списков может быть старше 50-х гг.: [14].

⁸ В отличие от Овидия, который предлагал сознательно подойти к выбору объекта для любви («Первое дело твое, новобранец Венериной рати, / Встретить желанный предмет, выбрать, кого полюбить. / Дело второе – добиться любви у той, кого выбрал» [15, с. 146]), о любви как внезапном стихийном чувстве писал в своем трактате Андрей Капеллан: «Ибо когда некий видит некую, а она пригожа для любви и видом по душе ему, то он тотчас возымевае к ней вождление в сердце своем и затем сколь много помышляет о ней, столь сильнее возгорается любовью, доколе весь не поглотится в том помышлении» [16, с. 384]. А Бонкомпаньо предлагал своеобразную типологию возникновения любви: «...иные начинают любить тех, с кем еще не единожды в разговор не вступали; иные ищут любви после собеседования и малого знакомства; иные же домогаются любви от тех, кого не видели никогда» [17, с. 402].

⁹ Далее ссылки на это издание и страницы даны в круглых скобках с обозначением «КА».

доброте лица Вирсовина, и едва он мог усидеть за столом, когда кушали [14, с. 218]¹⁰.

При посредничестве слуг, о необходимости прибегать к которому писали еще Овидий и Андрей Капеллан¹¹, влюбленный кавалер посылает письма и обращается с ариями, умоляя возлюбленную ответить взаимностью. В этих посланиях возлюбленная названа и причиной болезни и возможным врачом. Приведем выдержки из писем кавалера Александра, в которых герой обращается к возлюбленным с просьбой об исцелении:

Дражайшая Елеонора, государыня моя! ... дивлюсь, как возмогла такое великое пламя горячности с высоты во утробу мою вложить, которое меня столко палить, что уже горячность моего сердца терпеть не может. Того ради покорно прошу: *буди врач болезни* моей, ибо никоим доктором отъята быть не может (КА, с. 217).

Любезнейшая Тира, милостивая государыня моя! Лютые стрелы красота ваша в сердце мое вонзила и приятные взоры очей ваших желание во мне ко исканию высокородной любви вашей возбудили... Хотя и не без опасности остаю, однако ж, по моему мнению, *равная мне пагуба* тайно или явно себя сокрушати. Первое: *любити и не объявлять* – болезнь несносная. Второе: сия моя дерзость великое ж несчастие нанести может (КА, с. 248–249).

В изображении охватившего героя любовного чувства анонимные авторы повестей следуют широко распространенной, ведущей начало от Овидия, традиции описывать любовь через метафору болезни¹². Испытывая муки любви кавалер наконец впадает в настоящую болезнь и при этом находится на грани жизни и смерти:

Александр... егда несклонность Елеонорину уразумел, претворил себя, якобы изумленный случился... отчего наконец и в сущую жалость пришел <...> в великой той печали многия дни по граду ходил... и... *прииде на него жестокая горячка*. И в том *великом жару* неведомо каким способом вшел в пасторские полаты. И пришед пред лице Елеонорино, и рече: «Ныне знай, что со мною чинити». И паде на землю, ибо *не мог более в болезни стояти*. Тогда Елеонора, прииде в великой ужас, и рече в себе: «Ах, как я, проклятая, *такого изрядного и чести достойного кавалера несклонностию своею в конечную погибель привела*» (КА, с. 218–220).

В той же день вечера *пришел в великую горячку... Погибаю ныне ради красоты Вирсовиной...* вчерашнего числа во образе юныя девицы был со мною <говорит служанка Вирсовии. – Л. К.> Гишпански король, которой, *видя доброту лица ваше-*

¹⁰ Далее ссылки на это издание и страницы даны в круглых скобках с обозначением «ЕА».

¹¹ Ср. с Овидием: «Но позаботься сперва заручиться подмогой служанки, / Чтоб до хозяйки достичь более легким путем <...> Пусть порасскажет потом о тебе с убеждающим жаром, / И поклянется, что ты гибнешь от страстной любви» [15, с. 155–156]. В своем трактате Андрей Капеллан также говорит о поиске посредников, которые помогут добиться милости возлюбленной [16, с. 384].

¹² Ср. высказывание А. Д. Михайлова о влиянии овидиевской идеи любви-болезни на французскую средневековую литературу: «...Наивное изображение любовных мук... через... внешние проявления – слезы, стоны, обмороки и т. п. ... Такое натуралистическое изображение проявлений любви... стало общим местом и обрело “этикетность”, т. е. прочно заняло место в системе изобразительных средств куртуазной литературы» [18, с. 56–57]. Одно из первых изображений любви-болезни в русской литературе – рассказ об Александре и Лодвике в составе «Повести о семи мудрецах».

го, ныне лежит в болезни, токмо приказал вас просить, дабы не допущен был к концу ево жизни (ЕА, с. 218–219).

Второе звено: *испытание чувств кавалера*. Благородная девица отказывает «просителю», более того – изливает гнев, угрожая наказать за дерзость. Например, в ответном письме Тиры Александр получает отповедь:

Щастие твое, Александр, велико, что природная наша скрытность, гнев мой победила, понеже не токмо из града выгнать, но и *смерти* за такую твою вину и продерзность *достойн еси*. Ныне с тобою милость покажу, а *впред отнюд не дерзай ни о чем докучати, за что смертную рану на теле своем понесеш (КА, с. 249).*

По размышлении герой решает попытаться счастья еще одним письмом. В известных «учебниках» любви отказ трактовался как этикетное «ломанье», как сигнал к тому, чтобы продолжить ухаживание¹³. Также рассуждает и Александр: «Ежели бы ей со мною немилость зделать, то б ныне учинила. Того ради еще к ней письмо пошлю, и что зделается, да будет со мною». В письме он просит либо смилостивиться – ответить на любовь, либо прийти сотворить благодеяние – освободить его от тяготы жизни:

Ежели б вы жизнь мою пресекли, за великое щастие себе приписал бы. Сие ж посылаю в такой силе, либо сотвори высокую свою со мной милость, или дай рану смертную... Аще ж раба своего не умилостивиши, прошу первее и последнее со мной благодеяние сотворити: пришли и предай мя сама смерти, что мне в порадование будет (КА, с. 249)¹⁴.

Хотя героини наших повестей втайне уже любят, они сначала демонстрируют суровость, желая подвергнуть кавалеров испытанию:

Тогда Елеонора, услыша оное <о болезни Александра. – Л. К.> хотя и сожалела, но объявить ему запретила, ибо *желание ее было, чтоб познать кавалерское сердце, сколь противу женскаго крепко (КА, с. 218).*

Тиры... дивилась желанию ево. *И умыслила над ним смех учинити (КА, с. 249).*

¹³ Ср. у Овидия: «...Быть может, она поначалу ответит сурово, / Веско тебе запретит письмами ей докучать? / Знай: боится она послушанья и ждет ослушанья, – / Будь же настойчив и тверд – цель от тебя не уйдет» [15, с. 160]. Аналогичный совет дает Бонкомпаньо: «...следует знать, что всякая женщина всякого положения и состояния прежде отказывает и в том, чего сама свыше желает; посему, если она каковым-либо образом пославшему отпишет, разумей в этом, что она уже уступить хочет, хотя бы и на словах отрицалась» [17, с. 403].

¹⁴ Ср. с советами Бонкомпаньо о том, как вести переписку, чтобы добиться взаимности. В частности, он предлагает образец письма, в котором последним пристанищем безнадежно влюбленного названа смерть: «Стало быть, отпишет женщина пославшему привет... “чаяние твое праздно, и сеешь ты на песке. Служением твоим я гнушаюсь и желаю, дабы впредь ты мне подобное не писывал”. Из такового послания может любовник уразуметь, что она желание его беспримерно исполнит. Посему напишет он ей повторно следующим образом... “И пусть гласят слова Ваши, что перо я потрудил вотще, – верю, все же, что удостоили Вы меня взглядом; а если не угодна Вам жизнь моя, то повелите умереть, и в смерти я возрадуюсь радостями рая”» [17, с. 403]. Этот «шантаж» смертью отличает средневекового автора от здравомыслящего Овидия, который рекомендовал в своем красноречии прибегать к похвалам и не чуждаться грубой лести, и в то же время советовал сохранять достоинство: «Воску льстивые вверх слова и влюбленные речи – / Что есть сил, умоляй, делу мольбы не вредят... Будь, однако, не прост, храни про себя свою силу, / Не допускай на письме велеречивых словес» [15, с. 158].

В *КА* герой относительно быстро добивается любви пасторской дочери Элеоноры, настоящее испытание на прочность чувства он проходит с «благородной девицей» Тирой. Ситуация испытания заключается в том, что героини обеих повестей – Тира (*КА*) и Вирсовия (*ЕА*) – приезжают в дом кавалера, с грозным видом входят в спальню с оружием в руках, якобы исполнить просьбу – предать его смерти. Готовность к смерти убеждает обеих героинь в искренности чувств кавалера:

...Александр с великою радостью бросился к ней, и надеялся ползу получить. Но Тира, не допустя его до себе, говорила: «Не радуйся, Александре! По прошению твоему смерти ты предати приехала»... Александр... пад пред нею на колени, рече: «*Ты имаши власть помилovati и погубити мя*». Тогда... дала ему Тира *три раны лехкия мечем своим*. Александр в то время с великим гневом рече к ней: «Делай со мной, что хочеш и не медли!» Но Тира, егда увидела ис трех ран истешую кровь, рече: «*Ныне вижу, Александре, верность твою*» (*КА*, с. 249–250).

И пошла в спальню к Евграфу, и как вошла, увидела, что лежит Евграф в тяжкой болезни, сожалея и говарила: «Того ли-де желал себе *доктора со обнаженным мечем?*» На что ответствовал Евграф: «Милостивая моя государыня, высочайшая королева! Хотя сего моменту, прошу пожалуй, *от своей руки учини вечнаго спяща* и при тебе упокоюсь». На что королева ответствовала: «Того ради к тебе пришла, дабы чрез *ползование мое* таковым вас видеть», и *дала одну рану лехкую по левой руки*, и при том же сказала: «Но ино *сим медикоментом* приемли удовольствоваться будет должен, *в вечное здравие* приидешь». *Потом заплакала* и, ничего не говоря, пошла обратно (*ЕА*, с. 219–220).

В последнем отрывке использованы поэтические возможности раскрытия обеих тем – любви и смерти – через метафоры болезни, доктора и лекарства. Обе темы одновременно реализуются в двух антиномичных рядах, сходящихся в одном образе возлюбленной (в духе базирующейся на приеме кончетто барочной поэтики¹⁵: желая испытать возлюбленного, героиня приходит в образе отнимающей жизнь смерти, с обнаженным мечом и с обещанием вечного здравия, т. е. иносказательно – вечной жизни, но по внутреннему содержанию эпизода, суть которого открывается после завершения испытания, она приходит как врач даровать жизнь, т. е. здравие в прямом смысле, а иносказательно – даровать любовь.

Третье звено: *принесение взаимных обетов верности, обмен подарками и письменными клятвами*. Окончательное объяснение происходит посредством арий или писем и завершается дарением символа любовных уз (кольца, завязанных узлом золотых шнуров) и письменными клятвами верности; если это благородная девица, кавалер дает слово хранить девство нареченной до свадьбы.

В *КА* объяснение Александра с «пасторской дочерью» Элеонорой происходит во время званого обеда. Герои сидят за отдельным маленьким столом, забавляются игрой в карты и обмениваются ариями. Элеонора приглашает прийти к ней ночью за «рецептом», который окончательно излечит болезнь, и описывает, каких действий она ждет от возлюбленного:

Когда ко мне приидеши, *дам ти правило поступок* и возму у тебе *столп верности* противу обещания. Того ради изволь заблаговременно *верность свою с клятвою приписати* и вручи персонално мне для того, что без крепкаго фундаменту здание бывает колебимо (*КА*, с. 224).

¹⁵ Об особенностях поэтики барокко см.: [19; 20].

Ночью герой приходит к возлюбленной в спальню и после любовных признаний (по одному из списков – после услаждения «люблением») вручает письменную клятву в верности и кольцо как подтверждение единения двух любящих сердец:

...вы сие колцо примите... ибо я вас с собою ни в чем не разделяю... вижу, что две персоны – одно действо и едина мысль, и равное желание имеем... вам очень пристойно сердца моего половину во охранении иметь! (КА, с. 224–225).

Другая возлюбленная Александра – дочь гофмаршала Тира – посылает герою узел из золотых шнуров, со средневековья известный как символ нерасторжимости любовных уз [21, с. 257]: «...зде положенной *знак любве – златые шнуры, узел зовомы, едина смерть мя развяжет*, прими... остаюсь верная ваша до гроба Тира» (КА, с. 250). Благородная любовь Тиры и Александра скреплена клятвой, написанной кровью:

Александр:

Знак верности моей любовь ваша прежде сего ис трех ран, данных твоею десницею, имела. Ныне же возревновал к тебе... любовию обязати и *четвертую рану на телесе моем сотворил, ис которые истекшею кровию сие начертал*... даю вам создателя моего порукою, что до времени законнаго браку вас с моей стороны содержать в сестрической любви.

Тира:

Того ради и я не умолчу *знак верности моя вам и сие кровию моею ис персей моих начертати не обленилась*. А ради крепчайшаго обязательства кленуся тебе живым богом, что до смерти моей другаго, кроме вас, к любви моей допускати не буду (КА, с. 251).

В другой рукописной повести, *ЕА*, после испытания кавалера и посылки ему «лекарства от горячки», Вирсовия получает в ответ кольцо и письмо, начинающееся шутливым обращением «Дражайший доктор!». Приехав в дом кавалера, она в знак своей склонности ломает шпагу, которой нанесла ему раны, и своими руками накладывает пластырь, после чего «Евграф же, встав скоро с кровати, и с Вирсовиею любезно поцеловался... и *презентовал ее другим перстнем. И она его своим презентовала, и обещались друг друга любить*» (*ЕА*, с. 221)¹⁶.

¹⁶ В отношении подарков наблюдается интересная закономерность. В рассматриваемых нами повестях они исчерпываются символами любовных уз (кольцом, узлом). Функция подарка у Овидия позволяет отнести его в число маленьких услуг: «Не предлагаю тебе дарить драгоценных подарков. / Но небольшие дая, к стати и к месту дари. / В пору, когда урожай гнет ветви и хлебные стебли, / Ты поднеси госпоже сельских корзину плодов... Гроздья дари и орехи... Можешь послать ей дрозда, а можешь цветочные цепи, / Лишний раз подтвердив верность своей госпоже» [15, с. 177]. Андрей Капеллан дает примерный перечень возможных подарков: это гребень, зеркало, рукомоийник, кольцо, т. е. «всякое невеликое подношение, уместное для ухода за собой, для наружной благовидности или для напоминания о солюбовнике» [16, с. 395]. В «Повести о Александре и Лодвике», известной в русской литературе с начала XVII в. в составе «Повести о семи мудрецах», Александр последовательно подносит от имени своего друга Лодвика золотые, усыпанные драгоценными камнями рукомоийник, зеркало и ларец. По-видимому, в русской литературе середины XVIII в. подарки такого рода стали связываться исключительно с продажной любовью, иначе трудно объяснить, почему анонимному автору *ЕА* в части, повторяющей сюжет Повести о Александре и Лодвике, понадобилось обосновывать принятие подарков (драгоценных веера, футляра и «воява») и следующее за ними согласие Велерианы ответить на любовь Александра – страхом за жизнь Евграфа. Подробнее об этом см.: *Курьшева Л. А. Европейский роман в русских рукописях XVIII в.: формирование сюжетного фонда массо-*

Рассматриваемый нами сюжет о галантном завоевании возлюбленной касался до настоящего момента, так сказать, «высокой» любви. Вычленив общие приемы галантного ухаживания легко на примере сниженного изображения любви. В *ЕА* мы имеем дело только с благородной любовью, в *КА* представлен весь спектр возможных любовных отношений. Трагические увлечения Александра оттенены комическими, в новеллистическом духе, «аммурами» Владимира, которым движет в ухаживаниях только плотское влечение – «волокичество». Именно такую сниженную трактовку ритуала кавалерского ухаживания дает разговор трех немецких дворян. По мнению оппонентов защитника женщин Сильберста, баронов Старка и Форьяра, танцы, арии, письма, подарки – это средство, цель которого очевидна для обеих сторон:

Вы виноваты! Почто всегда пред ними унижаетесь якобы добра желаете и хранителями чести их называетесь, а потом понырством приводите в позор (*КА*, с. 281).

Письма, песни и презенты яко сети... мы не виноваты (*КА*, с. 279–280).

Уже всякая девка давно знает, чего ради мы ниско им кланяемся и всегда ко услугам готовы (*КА*, с. 281).

...Мы все любим для одного веселия (*КА*, с. 285)¹⁷.

Подтверждением тому служат приключения Владимира. В качестве примера коротко остановимся на одном из них – его волокичестве в Амстердаме за «секретарской дочкой» Марией-Елизабет. При встрече герой «строит мины», затем шлет письмо, в котором просит разрешения быть причисленным к кругу друзей и обещает хранить девичью честь. Все знаки внимания Мария-Елизабет оставляет без ответа. Тогда через своего товарища Владимир становится вхожим в дом. В новом письме он теперь «испрашивает» «ближайшей дружбы» и просит исцеления сердечным ранам¹⁸ (*КА*, с. 242–243). Героиня рвет письмо и в ответном гневно пишет, что удивляется его «безумию». Несмотря на отказ, Владимир продолжает ухаживания. Исполненная при удобном случае ария открывает ему доступ в покои: герой весело проводит ночь, однако утром родители возлюбленной застают их вместе и бьют незадачливого любовника. Новеллистические по генезису приключения Владимира дают нам пример «усвоенной» куртуазии.

Все герои рассмотренных нами повестей пользуются одной стратегией галантного ухаживания. Ее можно описать следующим образом. Увидев красивую девицу у окна или встретив ее в парке («королевском саду»), в опере или театре, герой подает знаки, пытаясь обратить на себя внимание. Затем заручившись поддержкой слуг, шлет записки, стремится стать вхожим в дом или встретиться в более приватной обстановке – на званом обеде или вечере. Сближению способствуют светская беседа и салонные развлечения – совместное музицирование, танцы, иг-

вой литературы и принципы его функционирования // Генезис зарубежной массовой литературы и его судьба в России: Коллективная монография. М.: ИМЛИ РАН (в печати). В дальнейшем, в русских бытовых повестях и плутовском романе, любовь в которых является предметом торга, сделку завершает одаривание табакеркой (об этом см.: [22]).

¹⁷ Ср.: «Будь в обещаньях не скуп – обещанья пленяют красавиц... Лишь за одно наказания нет: обманывать женщин» [15, с. 164].

¹⁸ Ср.: «Именем дружбы назвав, сделаешь ближе любовь. / Сам я видал, как смягчались от этого строгие девы / И позволяли потом другу любовником стать» [15, с. 167].

ра в карты, трапеза, во время которых он улучшает момент для объяснения, зачастую при помощи арии. Таким образом герой добивается взаимности¹⁹.

Образ чувствительного кавалера, впадающего в болезнь от неразделенной любви, получает постепенную прописку в русской рукописной беллетристике первой половины XVIII в., хотя в целом разработка комплекса мотивов любви-болезни и исцеления присутствует в ней с разной степенью разработанности. Между тем еще в «Истории о российском матросе Василии Кориоцком» чувствительность и беспомощность героя другой известной повести – об Александре и Лодвике – имплицитно была подвергнута осмеянию через противопоставление характеров: «И как увиде Василий, паде от ея лепоты на землю, яко Лодвик... токмо не так, как Лодвик... в любовь впаде» [24, с. 196].

Подводя итоги, мы не можем не затронуть вопроса о воздействии литературных образцов на модели бытового поведения. Казалось бы, он может быть решен при сопоставлении с документальными текстами эпохи. Однако в целом русские дневники и мемуары первой половины XVIII в. не содержат описаний частной жизни²⁰.

Исключение, хотя и относительное, представляют собой мемуары князя Б. И. Куракина. В его «Описании жизни» мы находим два коротких, сухих упоминания о сватовстве и женитьбе и ставший хрестоматийным пассаж о метресе-венерианке. Сватовство и женитьба не имеют романтического ореола, и это вполне объяснимо: для представителя аристократического рода брак – это всегда политический и экономический союз, не имеющий ничего общего с жизнью сердца. Настоящее чувство посещает князя Куракина в Венеции (запись 1707–1708 гг.):

И в ту свою бытность *был инаморат* в славную хорошею одною читадинку, называлася *signora Francescha Rota*, которую имел за медресу во всю свою бытность. И так был *inamorato*, что *не мог ни часу без нея быть*, которая коштвала мне в те два месяца 1 000 червонных. И *разстался с великою плачью и печалью*, аж *до сих пор из средца моего тот атор не может выйти* и, чаю, не выдет. И взял на меморию ея персону, и обещал к ней опять возвратиться, и в намерении всякими мерами искать того случая, чтоб в Венецию, на несколькокое время возвратиться жить [27, с. 278]²¹.

Широко распространенная в европейской культуре овидиевская идея любви-болезни, по-видимому, незнакома автору записок. Наиболее интимные чувствительные переживания, зафиксированные в его жизнеописании, связаны с неприятностями по службе. С ними он связывает свои болезни – ипохондрию и меланхолию, рецидивы кожного заболевания, описанного им с физиологическими подробностями.

Другой пример находится хронологически уже за пределами рассматриваемой нами эпохи. В 20-е гг. XIX в. М. А. Дмитриев описывает благотворное влияние на течение «жестокой и мучительной» болезни посещений его будущей жены. Автор мемуаров сталкивает принятые поэтические штампы (исцеление любовью) и жизненную реальность:

¹⁹ Эта стратегия не слишком отличается от той, которую предлагает Овидий, разница лишь в том, что решающим качеством выступает у него настойчивость и красноречие, а в Новое время оно воплощается в понятии остроумия. Раннему этапу освоения русской культурой барочного риторического понятия «остроумие» посвящена статья С. И. Николаева: [23].

²⁰ Об особенностях мемуаристики этого периода см.: [25; 26].

²¹ Цитата дана в упрощенной орфографии.

Когда я начал оправляться и мог говорить, хотя еще не оставлял постели, меня навещала иногда Наташа. Она являлась ко мне, *как ангел исцеления*: я забывал болезнь и был счастлив. Это описано мною в том же послании:

С какую сладостной надеждою я ждал
Минуты, что она пришла к моей постели!

<...>

Любовь, любовь меня спасла,
Мольбой невинности закрылась мне могила;
Любовь мне в сердце жизнь влила
И самой дружбе возвратила!

Но в самом деле, без метафор, меня вылечил штаб-лекарь Рудольф и его лекарства [28, с. 150].

Хотя в документальных текстах эпохи мы не найдем описания событий, подобных течению авантюрного литературного сюжета о галантном завоевании возлюбленной, воспроизведение только одного его элемента – метафоры любви-болезни или развернутого комплекса мотивов любви-болезни и исцеления являются важным знаком освоения русской культурой новых кодов. В русской мемуаристике на примере двух приведенных текстов мы наблюдаем в записках Куракина незнание этого культурного кода и в мемуарах Дмитриева – ироничное его обыгрывание через столкновение поэтической «правды» и прозы жизни.

Список литературы

1. Сазонова Л. И. Переводной роман в России XVIII века как *ars amandi* // XVIII век. Сб. 21: Памяти Павла Наумовича Беркова (1896–1969). СПб., 1999. С. 127–139.
2. Топоров В. Н. У истоков русского поэтического перевода («Езда в остров Любви» Третьяковского и «Le voyage de l'île d'Amour» Талемана) // Из истории русской культуры. М., 1996. Т. 4: XVIII – начало XIX в. С. 589–636.
3. Лотман Ю. М. «Езда в остров Любви» Третьяковского и функция переводной литературы в русской культуре первой половины XVIII в. // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллин, 1992. Т. 2. С. 22–28.
4. Разумовская М. В. Тальман // Русско-европейские литературные связи. Энциклопедический словарь. Статьи. СПб., 2008. С. 219–220.
5. Оссовская М. Рыцарь и буржуа: исследования по истории морали. М., 1987. 528 с.
6. Элиас Н. Придворное общество: исследования по социологии короля и придворной аристократии, с Введением: Социология и история. М., 2002. 368 с.
7. Неклюдова М. С. Искусство частной жизни: век Людовика XIV. М., 2008. 440 с.
8. Черная Л. А. Русская культура переходного периода от Средневековья к Новому времени. М., 1999. С. 173–244.
9. Гаспаров М. Л. Любовный учебник и любовный письмовник (Андрей Капеллан и Бонкомпаньо) // Жизнеописания трубадуров. М., 1993. С. 571–573.
10. Николаев С. И. Овидий в русской литературе XVII века // Русская литература. 1985. № 1. С. 205–211.
11. Берков П. Н. Овидий в русской литературе XVII–XVIII вв. // Вестн. ЛГУ. 1973. № 14. С. 88–92.

12. Пахсарьян Н. Т. Западноевропейский роман барокко // История зарубежной литературы XVII века: Учеб. пособие / Под ред. Н. Т. Пахсарьян. М., 2005. С. 395–416.
13. Повесть о российском кавалере Александре // Русские повести первой трети XVIII века / Исслед. и подгот. текстов Г. Н. Моисеевой. М.; Л., 1965. С. 57–126, 211–294.
14. Бегунов Ю. К. Неизвестная рукописная повесть первой половины XVIII в. об Евграфе и Александре // XVIII век. Л., 1983. Сб. 14. С. 207–231.
15. Овидий. Наука любви / Пер. и примеч. М. Л. Гаспарова. Новосибирск, 1990. 444 с.
16. Андрей Капеллан. О любви / Пер. М. Л. Гаспарова // Жизнеописания трубадуров. М., 1993. С. 383–401.
17. Бонкомпаньо. Колесо Венерино / Пер. М. Л. Гаспарова // Жизнеописания трубадуров. М., 1993. С. 401–405.
18. Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. М., 2006. 352 с.
19. Голенищев-Кутузов И. Н. Барокко и его теоретики // XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969. С. 102–153.
20. Лахманн Р. Демонтаж красноречия. Риторическая традиция и понятие поэтического. СПб., 2001. 368 с.
21. Мейлах М. Б. К вопросу о структуре «куртуазного универсума» трубадуров // Труды по знаковым системам. 6. Сборник научных статей в честь М. М. Бахтина (к 75-летию со дня рождения). Тарту, 1973. С. 244–264. (Учен. зап. ТГУ, вып. 308).
22. Малэк Э. О бытовой и литературной «карьере» табакерки (по материалам документальных и литературных текстов XVIII в.) // Малэк Э. Разыскания по русской литературе XVII–XVIII вв.: забытые и малоизученные произведения. СПб., 2008. С. 310–317.
23. Николаев С. И. Польское *węzlowaty* и его русские соответствия в XVII–XVIII вв. // Acta Universitatis Lodzianensis. Folia litteraria rossica. Zeszyt specjalny: Tradycja i inwencja w literaturach słowiańskich. Традиция и инвенция в славянских литературах. Łódź, 2015. С. 165–169.
24. Повесть о российском матросе Василии // Русские повести первой трети XVIII века / Исслед. и подгот. текстов Г. Н. Моисеевой. М.; Л., 1965. С. 191–210.
25. Тартаковский А. Г. Русская беллетристика XVIII – первой половины XIX в. М., 1991. 288 с.
26. Билинкис М. Я. Русская проза XVIII века. Документальные жанры. Повесть. Роман. СПб., 1995. 102 с.
27. Дневник и путевые заметки князя Б. И. Куракина, 1705–1708 // Архив князя Ф. А. Куракина. СПб., 1890. Кн. 1. С. 101–240.
28. Дмитриев М. А. Главы из воспоминаний моей жизни / Подгот. текста и примеч. К. Г. Боленко, Е. Э. Ляминой, Т. Ф. Нешумовой. М., 1998. 752 с.

L. A. Kurysheva

Novosibirsk, Russian Federation

**OVID'S CONCEPT OF LOVE
AS A DISEASE AND THE PLOT OF CONQUEST OF A BELOVED
IN THE RUSSIAN HANDWRITTEN FICTION**

The Russian handwritten fiction of the first half of the XVIII century, reflected a new ideal of daily behavior, embodied in the concept of «galant homme». In particular, the gallant courtship

ritual recorded in it in the form of the plot of the conquest of a beloved, the start and end point of which – love beau, whose symptoms are similar to the disease, and a reciprocity, which he achieves through the lady's test of his feelings. This plot grew out of the Ovid's concept of love as a disease. Gradually, the image of a sensitive gentleman, which falls into the disease from unrequited love, gets a residence in the Russian fiction. The sign that the Russian culture was using the new codes is their use in memoirs, when describing the feelings of love, either as one element – a metaphor of love-disease, or the deployed motif's complex of love-disease and healing.

Keywords: Russian literature of XVIII century, Ovid, handwritten fiction, manuscript books, novel, semiotics of a quotidian behavior

Kuryshova Lyubov A. – Candidate of Philology, Leading Researcher of Literary Studies Section of Institute of Philology of the Siberian Branch of Russian Academy of Sciences (8 Nikolaev Str., Novosibirsk, 630090, Russian Federation, kurysh@mail.ru)

А. А. Пономарева

Новосибирск, Россия

**«СЛАБЫЙ ГЕРОЙ – СИЛЬНАЯ ГЕРОИНЯ»
В БЕЛЛЕТРИСТИКЕ 1850-Х ГОДОВ:
СЮЖЕТОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

В настоящей статье речь идет о сюжете, где основными действующими лицами являются *слабый герой* и *сильная героиня*. Сюжет, распространенный в русской литературе середины XIX в., имеет западноевропейское происхождение. Рассматриваются процесс транспонирования западноевропейского сюжета в русскую литературу, закономерности его ассимиляции, определяются типологические свойства, а также обозначаются варианты. В итоге делается вывод о том, что изучаемый сюжет образуется в результате заимствования характерологической оппозиции *слабый мужчина – сильная женщина*, наиболее ярко представленной в романе Жорж Санд «Жак». Данные характерологические типы в процессе транспонирования соединяются с такими типами, как Татьяна Ларина и Евгений Онегин. В результате сюжетная схема, в которой раскрывается слабость героя и, напротив, сила героини в источнике, соединяется с сюжетным кодом «Евгения Онегина». Контаминация сюжетных клише приводит к образованию оригинального сюжета и обновлению сюжетного репертуара русской литературы.

Ключевые слова: сюжет, сюжетная ситуация, беллетристика, русская повесть 1850-х годов, характерологическая оппозиция, сюжетный код.

Сюжет, где основными действующими лицами являются *слабый герой – сильная героиня*¹, имеет западноевропейское происхождение. Его источником является проза Жорж Санд. Задачи настоящего исследования состоят в выявлении зако-

¹ Материалом для настоящей статьи послужили следующие повести: А. Я. Марченко «Тени прошлого» (1850), «Вокруг да около» (1855), «Горы» (1856), «Саламандра» (1859), Е. Тур «Две сестры» (1851), С. В. Энгельгардт «Деревня» (1853), «Суженого конем не объедешь» (1854).

Пономарева Анастасия Александровна – аспирантка Новосибирского государственного педагогического университета (ул. Виллюйская, 28, Новосибирск, 630124, Россия, anastasiya.ponomareva.92@inbox.ru)

номерностей ассимиляции заимствованного сюжета в русской литературе, определении его типологических свойств и обозначении вариантов.

Анализ беллетристики позволяет сделать вывод о том, что исследуемый сюжет входит в сюжетный репертуар русской литературы в 1850 г.² Он образуется в процессе заимствования характерологической оппозиции *слабый мужчина – сильная женщина*, наиболее ярко представленной в романе Жорж Санд «Жак», популярном в России³. В процессе ассимиляции эти типы продуцируют особый сюжетный рисунок.

Заимствованные характерологические типы в процессе транспонирования в новую литературную систему сближаются с типами, сформировавшимися внутри этой системы и координирующими с ними по некоторым основаниям. Сильная женщина, воплощением которой представлена Сильвия, в процессе переноса сближается с Татьяной Лариной. В результате этого ироничная оценка жоржсандовского типа, сформировавшаяся в русской культуре 1830–1840-х гг.⁴, нивелируется. Так, например, героиня повести Е. Тур «Две сестры» типологически близка Сильвии: она, как и жоржсандовская героиня, незамужняя девушка, уединенно живущая в собственном доме. Свободное от домашних занятий время она посвящает чтению полезной литературы. Создавая образ просвещенной, независимой женщины, Е. Тур подчеркивает отличие героини от ее литературных предшественниц. Первичная характеристика девушки принадлежит ее другу, соседу по даче. Описывая жизнь героини, он подчеркивает ее просвещенность, независимость. Однако вторая характеристика, ответ на представленное описание в духе Ж. Санд, включает иронию, выраженную цитатой из «Евгения Онегина»: «Не дай мне бог сойтись на бале / Иль при разъезде на крыльце / С семинаристом в желтой шале / Иль с академиком в чепце» [3, с. 59]. Нивелирование иронического подтекста происходит в результате введения в характеристику героини свойств Татьяны Лариной. Наряду с такими свойствами, как просвещенность, независимость, появляются и такие, как молчаливость, задумчивость, одиночество.

² По нашим наблюдениям, в 1850-м году публикуется одна из первых повестей, в которой появляется герой, обладающий слабым характером, и героиня, представляющая собой его противоположность, – повесть А. Я. Марченко «Тени прошлого».

³ Собранные О. Б. Кафановой и М. В. Соколовой отзывы критики о творчестве Ж. Санд в России позволяют сделать заключение о том, что в 1850-е гг. наиболее популярными являются романы «Жак» и «Лукреция Флориани». В отзывах, в которых речь идет о характерологической оппозиции *слабый мужчина – сильная женщина*, упоминание о романе «Жак» отсутствует. В памяти культуры герои жоржсандовского типа – «сильная» женщина и «сильный» мужчина. Так, типологическими свойствами героя, как отмечает О. Б. Кафанова и М. В. Соколова, являются демократизм, гуманное отношение к окружающим, альтруизм, эстетическое развитие, уважение прав женщин, типологическими свойствами героини – гордость, врожденное чувство собственного достоинства и независимость от общепринятых норм поведения [1, с. 18–19]. Однако именно в этом романе, популярном в России в 1850-е гг., ярко представляется оппозиция *слабый мужчина – сильная женщина* (Октав – Сильвия).

⁴ Ироничная оценка творчества Ж. Санд выражена в критике и беллетристике 1830–1840-х гг. Например, в этот период появляется такой роман, как «Земной ангел, или Своенравие: Род романа» Александры С*** (Библиотека для чтения, 1836), повесть «Женщина-писательница» Н. Вережкина (Библиотека для чтения, 1837), повесть «Герои нашего времени» С. Бурачка (Маяк, 1845), повесть «Милочка» С. П. Победоносцева (Отечественные записки, 1845), комедия М. А. Корсини «Женщина-писательница» (Очерки современной жизни, 1849). В указанных произведениях героиня жоржсандовского типа представляется в иронической модальности. Рецензия творчества Ж. Санд в России данного периода рассматривается О. Б. Кафановой [2].

Контаминация типа жоржсандовской героини с Татьяной Лариной обуславливает сближение слабого героя Ж. Санд с Онегиным. В связи с тем что данные герои обладают «противоположными» свойствами характера, контаминация не происходит, между типами выстраивается сложная система координации. Заимствованный мужской тип в процессе транспонирования встраивается в русскую характерологическую парадигму, основанную на изображении *героя времени*⁵. Тип слабого мужчины, заимствованный из французского романа и перенесенный в русскую парадигму, становится его новым вариантом. В связи с этим в беллетристике он приобретает свойства, присущие данному метатипу⁶.

В процессе транспонирования в русский контекст характерологической оппозиции *слабый мужчина – сильная женщина* происходит изменение сюжетных кодов, связанных с ней. В пре-тексте жоржсандовский сюжетный код представляется так: сильная героиня, перестав любить слабого героя, покидает его (героиня – любовница молодого человека), не сообщая о том, куда она уезжает; молодой человек, потеряв героиню, начинает искать ее. Сюжетная схема, в которой раскрывается сила героини и слабость героя в источнике, сложным образом соединяется с сюжетным кодом, связанным с теми типами, с которыми координируют заимствованные характеры в процессе ассимиляции. В новом контексте сюжетный код, связанный с оппозицией *слабый мужчина – сильная женщина*, соединяется с сюжетным кодом «Евгения Онегина».

В связи с тем что код пушкинского романа в стихах выступает продуцирующей основой при генерировании нового сюжета, связанного с заимствованной оппозицией, необходимо обозначить его ядерные элементы.

Анализ беллетристики показывает, что одним из ядерных элементов кода «Евгения Онегина» являются сюжетные ситуации *отвергнутое признание*⁷ (признание героини в любви герою) и *встреча после отвергнутого признания*. Сюжетная ситуация *отвергнутое признание* включает в себя такие события, как приезд героя в усадьбу; знакомство с героиней (соседкой); признание героини герою в любви (свидание в саду); решительное объяснение героев; отъезд героя из усадьбы. Сюжетная ситуация *встреча после отвергнутого признания* содержит следующие события: встреча героя с отвергнутой им героиней (спустя несколько

⁵ А. И. Журавлева, изучая Печорина и печоринство в литературе и жизни 1840–1850-х гг., отмечает, что центральной задачей русской литературы XIX в. является создание облика нового русского человека. Так, первыми вариантами становятся герои «Евгения Онегина» и «Героя нашего времени». Формула, введенная М. Ю. Лермонтовым, «входит в культурное сознание как идиома» [4, с. 213; 5].

⁶ *Герой времени* становится в русской литературе художественным метатипом. Он характеризуется «1) обобщенностью, доведенной до уровня формализации и переводящей первообраз из системы речи (текста) в систему языка; 2) соотносительностью с социально-психологическими и культурными типологическими рядами; 3) устойчивостью, поддерживаемой памятью культуры и бытованием в сфере “коллективного сознательного”» (свойства метатипа выделены Н. Е. Меднис и Т. И. Печерской [6, с. 11]). Основу данного метатипа составляют свойства Евгения Онегина и Печорина. Так, В. Г. Белинский одним из первых отмечает, что герои А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова составляют один тип. Аналогичное размышление встречается в развернутом предисловии к роману М. В. Авдеева «Тамарин». Возведение типов *лишнего человека, слабого человека, обломовца* к Евгению Онегину и Печорину, данное в критике 1850–1880-х гг. (см., например, статьи Н. Г. Чернышевского «Русский человек на rendez-vous», 1858; П. В. Анненкова «Литературный тип слабого человека. По поводу тургеневской “Аси”», 1858; Н. А. Добролюбова «Что такое обломовщина?», 1859), подтверждает мысль о том, что *герой времени* может быть назван метатипом.

⁷ Такое название сюжетной ситуации приводится Т. И. Печерской и Е. К. Никаноровой в «Указателе фабульных схем и мотивов русской классической литературы» [7, с. 118].

лет); ухаживания героя за героиней; объяснение героев. Основным механизмом транспонирования данного элемента онегинского кода в беллетристике связан с переносом и упрощением его структуры: «фабульный каркас» сюжетных ситуаций «кристаллизуется», сочетание их компонентов отвердевает.

В беллетристике названные элементы кода функционируют по-разному. Выявлено два основных варианта.

1. Сюжетная ситуация *отвергнутое признание* становится «автономной» и сюжетообразующей. В результате этого она приобретает центростремительный характер: вектор ее развития устремляется к объяснению героев, прочие события (приезд героя в усадьбу, знакомство с помещичьим обществом и, в частности, семьей / знакомыми героини) лишь подготавливают его появление. Развитие этой сюжетной ситуации связывается с пространством усадьбы. Объяснение героев неизменно происходит вечером в саду / парке. Взаимосвязь сюжетной ситуации *отвергнутое признание* с локусом усадьбы приводит, в частности, к тому, что эта сюжетная ситуация становится ядром сюжетного репертуара «усадебной литературы»⁸.

2. Сюжетная ситуация *встреча после отвергнутого признания* функционирует в сочетании с сюжетной ситуацией *отвергнутое признание*. В сюжете данные сюжетные ситуации развиваются последовательно. В зависимости от задачи повести акцент делается на первой или второй сюжетной части. Как правило, сюжетная ситуация *отвергнутое признание* выступает необходимым, но второстепенным по отношению к развивающемуся сюжету элементом, чаще всего составляет его экспозицию; акцент делается на сюжетной ситуации *встреча после отвергнутого признания*.

В основе сюжета *слабый герой – сильная героиня* лежат элементы сюжетной ситуации *отвергнутое признание*, при этом элементы жоржсандовского кода опускаются. Введение заимствованной характерологической оппозиции в онегинскую сюжетную ситуацию обуславливает изменение ее семантики. В результате в отдельных контекстах сюжетная ситуация *отвергнутое признание* становится синонимичной западноевропейскому сюжету.

Начальную границу анализируемого сюжета составляет приезд светского молодого человека в поместье / на дачу. Дальнейшее развитие событий традиционно для онегинской сюжетной ситуации: герой знакомится с девушкой, живущей в усадьбе. Как и Татьяна Ларина, героиня одинока. Ее одиночество приобретает в сюжете социальные мотивировки: как правило, девушка – сирота / дочь обедневшего дворянина / бедная гостья в состоятельной семье. Героиня влюбляется в светского молодого человека. Это «онегинское» положение в сюжете *слабый герой – сильная героиня* получает новое развитие. В отличие от Онегина герой ухаживает за героиней и в результате добивается ее любовного признания.

Ядерный элемент рассматриваемого сюжета – объяснение героев в любви. Чаще всего свидание происходит летним вечером в саду / парке. Как и Татьяна Ларина, девушка рассказывает молодому человеку о своих чувствах. Дальнейшее развитие вариативно: герой, отвергнув любовное признание героини, покидает ее / герой, признавшись в любви, начинает ухаживать за другой / герой по воле героини женится на другой. Во всех случаях «онегинское» положение наделяется новой семантикой, обусловленной контаминацией с западноевропейским кодом: в нем раскрывается сила героини и, напротив, слабость героя. Изменение семантики ядерного элемента «онегинской» сюжетной ситуации влечет за собой изме-

⁸ См. подробнее работу В. Г. Щукина об «усадебной» беллетристике, в основе которой лежит пушкинско-тургеневский сюжет [8].

нение ее сложившейся структуры, происходит актуализация *возможных сюжетов* пушкинского романа в стихах. Сюжетным потенциалом обладают те, которые связаны с любовной коллизией, намеченной в «Евгении Онегине».

Так, в повести С. В. Энгельгардт «Деревня» актуализуется возможный поворот, намеченный в четвертой главе «Евгения Онегина»⁹. Герой повести, в отличие от Онегина, отвечает взаимностью на признание девушки, несмотря на то что не испытывает к ней чувств. В результате *онегинский сюжет* перестраивается в сюжет соблазнения. Признание героини происходит ночью в саду. Светский молодой человек, в характеристике которого подчеркнута его искушенность в любви, вынуждает девушку, начитавшуюся любовных романов, объясниться с ним. Однако намеченный сюжет соблазнения не получает развития, поскольку слабый герой не соответствует роли соблазнителя. Финал любовной коллизии мелодраматичен: молодой человек, сожалея о сделанном признании, начинает ухаживать за другой девушкой.

Начальную границу сюжета повести Е. Тур «Две сестры», как и повести «Деревня», составляет приезд героя в усадьбу, знакомство с героиней. Традиционное «онегинское» положение развивается по-новому. Герой, наделенный слабым характером, влюбляется в сильную девушку и делает предложение. Как и в повести С. В. Энгельгардт, в повести Е. Тур актуализуется возможный сюжет «Евгения Онегина». В рассматриваемом случае – *соперничество сестер в любви*¹⁰. Этот сюжет развивается по модели, сформировавшейся в беллетристике 1850-х гг.¹¹: младшая сестра, не зная о чувствах старшей, влюбляется в молодого человека, возлюбленного сестры. В отличие от тех вариантов сюжета, которые сформировались в беллетристике, в рассматриваемом контексте в данном положении раскрывается сила героини и, напротив, слабость героя. Молодой человек, зная о чувствах девушки, не сбегает от нее, но, подчинившись ее сильному характеру, женится против собственного желания на другой. Разрешение сюжетной коллизии драматично, оно будто служит иллюстрацией к словам Татьяны, княгини N, в восьмой главе. Сильная героиня, подобно пушкинской Татьяне, отказывается от личного счастья, близкого и возможного, из чувства долга: она устраивает свадьбу сестры с возлюбленным и уезжает в Крым.

Наравне с обозначенными выше вариантами в беллетристике встречаются и такие, в которых представлено традиционное разрешение любовной коллизии: герой отвергает признание героини и уезжает из усадьбы. Однако в данном случае наблюдается изменение семантики компонентов: в «русском» варианте отъезд становится проявлением не силы героини, как в сюжете пре-текста, но слабости героя. Например, в повести А. Я. Марченко «Тени прошлого» одну из частей сю-

⁹ Здесь мы имеем в виду возможный поворот, намеченный в следующем фрагменте «Евгения Онегина»: «И вспомнил он Татьяны милой / И бледный цвет и вид унылой; / И в сладостный, безгрешный сон / Душою погрузился он. / Быть может, чувствий пыл старинный / Им на минуту овладел; / Но обмануть он не хотел / Доверчивость души невинной» [3, с. 68].

¹⁰ Сюжетная ситуация *соперничество сестер в любви* входит в основной вариант романа в стихах в качестве возможного сюжета: «Его нежданным появленьем, / Мгновенной нежностью очей / И странным с Ольгой поведеньем / До глубины души своей / Она проникнута; не может / Никак понять его; тревожит / Ее ревнивая тоска, / Как будто хладная рука / Ей сердце жмет, как будто бездна / Под ней чернеет и шумит...» [3, с. 120].

¹¹ Сюжетная ситуация *соперничество сестер в любви* частотна в беллетристике 1850-х гг. Приведем некоторые повести, содержащие ее: П. Сумароков «Лицо и изнанка», В. А. Вонлярярский «Две сестры», Е. Тур «Две сестры» и «Заколдованный круг», Лейла «Кандидатки на звание старых дев». Данная сюжетная ситуация содержится также в романах Е. Тур «Племянница» и Лейлы «Мачеха».

жета составляет сюжетная ситуация *отвергнутое признание*. Начальная граница традиционна: герой, совершив путешествие в Одессу, приезжает в деревню и знакомится с дочкой управляющего. Вскоре между ними завязывается роман. Подробное развитие получает ядерное «онегинское» положение – свидание влюбленных, на котором героиня признается герою в любви и рассказывает ему о том, что ее отец догадался об их чувствах. Последующее расставание получает в повести определенную мотивировку: молодой человек пугается сильных чувств героини и уезжает из усадьбы. Девушка, поставленная в положение Татьяны Лариной, когда для нее «все были жребии равны», соглашается выйти замуж за знакомого отца. Она не отказывается от своего слова даже после того, как понимает, что будущий муж – жалкий, недостойный человек. Эпилог составляет сюжетная ситуация *встреча после отвергнутого признания*: заехав в деревню по пути в Одессу, герой встречает умирающую героиню, несчастную в семейной жизни; он не решается подойти к ней и сбегает. Введение данной сюжетной ситуации обусловлено не фабульной необходимостью. Герой поставлен в это положение затем, чтобы мог полнее раскрыться его слабый характер.

Итак, анализ процесса ассимиляции заимствованного сюжета в русской литературе дает возможность сделать некоторые выводы о закономерностях «работы» беллетристики с «чужим» материалом. Вторичная литературная природа проявляется в очевидной ориентации на произведение популярной в России французской писательницы, тиражировании ее «находок». При этом не менее популярный онегинский сюжет не только не уходит из поля зрения беллетристов, но сохраняет свои сюжетогенные свойства, становится основой для «усвоения» и дальнейшей трансформации сюжетов Жорж Санд. Использование «чужого» материала (сюжетных и характерологических клише) сопряжено с процессами его творческого преобразования. В результате этого открывается способность беллетристики к генерированию нового и обновлению литературы.

Список литературы

1. Кафанова О. Б., Соколова М. В. Жорж Санд в России. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке (1832–1900). М.: ИМЛИ РАН, 2005.
2. Кафанова О. Б. Жорж Санд и русская литература XIX века (мифы и реальность). 1830–1860 гг. Томск: Изд-во ТГПУ, 1998.
3. Пушкин А. С. Евгений Онегин // Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М.: Правда, 1981. Т. 4.
4. Журавлева А. И. Печорин и печоринство в 1840–1850 годы // Журавлева А. И. Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М.: Прогресс-Традиция, 2002. С. 213–226.
5. Журавлева А. И. Создание романного героя: «герой времени» // Журавлева А. И. Кое-что из былого и дум. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2013. С. 62–81.
6. Меднис Н. Е., Печерская Т. И. Метатип в системе памяти культуры // Критика и семиотика. 2010. № 14. С. 8–16.
7. Печерская Т. И., Никанорова Е. К. Указатель фабульных схем и мотивов русской классической литературы // Печерская Т. И., Никанорова Е. К. Сюжеты и мотивы русской классической литературы. Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2010. С. 80–141.
8. Щукин В. Г. Усадебный текст русской литературы // Щукин В. Г. Российский гений просвещения. Исследования в области мифопоэтики и истории идей. М.: РОССПЭН, 2007. С. 316–365.

A. A. Ponomareva

Novosibirsk, Russian Federation

**«THE LOOSE HERO – THE INTENSE HEROINE»
IN FICTION OF THE 1850TH: THE PLOT ASPECT**

The article contains a detailed analysis of the plot *the loose man – the intense woman*, which has the West European origin. The article features the process of the transposition of the West European plot in the Russian Literature, regularities of the assimilation, defines typological features as well as denotes variants. The article draws a conclusion that this plot is made as a result of the adoption of the characterological opposition *the loose man – the intense woman* presented at novel «Zhak» by Zh. Sand. This characterological types unite with such types as T. Larina and E. Onegin. As a result the plot situation connected with the characterological opposition *the loose man – the intense woman* contaminates with the plot code of «Eugenie Onegin». The contamination of the plot cliché determines the formation of the original plot and of the renovation of the plot system of the Russian literature.

Keywords: plot, plot situation, Russian Literature of the 1850th, characterological opposition, plot code, narrative story.

Ponomareva Anastasia A. – Aspirant of Novosibirsk State Pedagogical University (28 Vilyujskaya Str., Novosibirsk, 630124, Russian Federation, anastasiya.ponomareva.92@inbox.ru)

И. Е. Лошилов

Новосибирск, Россия

**ГОВОРЯЩИЙ КОРНЕПЛОД:
К ИНТЕРПРЕТАЦИИ СТИХОТВОРЕНИЯ Д. И. ХАРМСА
«ОТ ЗНАКОВ МИГ» (1931)**

Статья посвящена анализу стихотворения Даниила Хармса «От знаков миг» (1931). Экзотический сюжет стихотворения восходит к сказке Эрнста Теодора Амадея Гофмана «Королевская невеста» (1821), героем которой, как и в стихотворении Хармса, является волшебным образом ожившая морковь. Хармс переносит действие в Советскую Россию и поэтически трансформирует сюжет немецкой сказки на основании принципов редукции, инверсии и диффузии.

Ключевые слова: Гофман, гофманиана, поэзия, сказка, сюжет, Хармс.

...Ты спрашиваешь: что такое жизнь? Это все равно что спросить: что такое морковь? Морковка есть морковка и больше ничего неизвестно.

*Из письма А. П. Чехова к О. Л. Книппер-Чеховой
20 апреля 1904 г.*

Стихотворение Даниила Хармса «От знаков миг», написанное 8–10 мая 1931 г., вряд ли можно отнести к самым совершенным творениям поэта. Не будет, однако, натяжкой считать его одним из самых загадочных, даже на фоне характерной для Хармса экстравагантности.

Стихотворение начинается пространным монологом *вылетающей из земли...* Моркови. В беседу с говорящим корнеплодом вступает персонаж, называемый Всех Сын. Текст стихотворения-диалога состоит из одиннадцати реплик этих

Лошилов Игорь Евгеньевич – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник сектора литературоведения Института филологии СО РАН; доцент кафедры русской и зарубежной литературы и методики обучения литературы Новосибирского государственного педагогического университета (ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090, Россия; ул. Виллюйская, 28, Новосибирск, 630124, Россия; loshch@yandex.ru)

причудливых «собеседников» (шесть принадлежат Моркови, пять – Всех Сыну) разного объема, стиховой природы¹ и эмоциональной окраски. Двум последним монологам предшествуют краткие реплики, произнесенные пятью чувствами: Осязанием, Вкусом, Обонянием, Зрением и Слухом; последние два – более «возвышенные» чувства – выступают дуэтом.

Стихотворение печатается в двух незначительно различающихся транскрипциях [1, с. 202–206; 2, с. 202–206]. Оба публикатора указывают на существование черновых вариантов и белого автографа, хранящихся в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки (Санкт-Петербург) [1, т. 1, с. 387; 2, с. 554].

При всей уникальности сюжетной предпосылки, согласно которой морковка может покинуть грядку, а также обрести дар речи и отчасти антропоморфный облик, – она не вовсе беспрецедентна в европейской литературе Нового времени и отсылает к другому тексту.

Это сказка Э. Т. А. Гофмана «Королевская невеста» («Die Königsbraut», 1821), входящая в состав 8-го раздела четвертого тома романа «Серапионовы братья». История, изложенная в шести главах и снабженная подзаголовком «Сказка, основанная на действительном событии» («Ein nach der Natur entworfenes Märchen»), приписана Гофманом перу брата Винцента. Нет сомнений, что Хармсу, получившему в детстве элитное немецкое образование, сказки Гофмана были знакомы с ранних лет. На рубеже 1920-х – 1930-х гг. роман, название которого и без того было на слуху в литературном мире, мог актуализироваться благодаря выходу собрания сочинений немецкого писателя, в третьем томе которого был напечатан русский перевод «Королевской невесты» [3, с. 305–352].

Героиня сказки, юная фрейлейн Аннхен, дочь астролога и каббалиста Дапсуля фон Цабельтау, становится жертвой злых чар «моркового гнома» – барона Порфирио фон Океродастеса, по прозвищу Кордуаншпиц. Подобно крошке Цахесу из более популярной сказки, это – оборотень, наделенный чертами кобольда из народных поверий, и альрауна, ожившего человекообразного корешка. Потерянное фрейлейн Аннхен на грядке в детские годы золотое колечко оказалось залогом ее грядущего брачного союза с уродливым бароном, который называет себя королем всех овощей Даукусом Каротой Первым [4, с. 133] (в издании 1929 г. – Даукус Морковь Первый [3, с. 333])². Магия Дапсуля фон Цабельтау оказывается бессильной, однако победу над злонамеренным оборотнем одерживает жених фрейлейн Аннхен, студент и поэт Амандус фон Небельштерн, попросту уморивший короля овощей заунывной декламацией своих донельзя банальных стихов, в результате которой «Даукус Карота, громко взвизгнув, скатился, обратясь в крохотную морковку, с колен фрейлейн Аннхен, юркнул прямо в землю и в тот же миг исчез без следа» [4, с. 149].

Благодаря тотальной романтической иронии автора каббалист Дапсуль признает первенство поэта Амандуса в борьбе со злыми силами: «О мой дражайший, наидостойнейший, милейший господин Амандус фон Небельштерн! Вы сразили всю мою кабалистическую мудрость вашими могущественными стихотворными заклинаниями. То, с чем не совладали ни глубочайшее искусство магии, ни отважное мужество отчаявшегося философа, совершили ваши стихи, которые, слов-

¹ Как раз вслед за характеристикой этого стихотворения М. Б. Мейлах отмечает во вступительной статье: «В этот период стих Хармса заметно раскрепощается – на смену более ранним любимым обэриутами хорейским размерам приходят более свободные формы и даже верлибр» [2, с. 32].

² Гофман производит имя и титул от латинского названия дикой моркови по классификации Карла Линнея: *Daucus carota* [4, с. 212].

но крепчайший яд, впитались в тело предательского Даукуса Кароты, и он, невзирая на свою гномическую природу, погиб бы самым жалким образом от резки в животе, когда б не поспешил уйти в свое царство» [Там же]³.

В статье А. А. Морозова, сопровождающей академическое издание сказки, отмечено, что сведения о таинственных браках людей со «стихийными духами» Гофман и другие немецкие романтики черпали в приписываемом Парацельсу трактате «О нимфах, сильфах, гномах и саламандрах» и в анонимно изданной книге «Граф Габалис, или Разговоры о тайных науках» (1670), написанной богословом и авантюристом Вилларом де Монфоконом («Граф Габалис – вымышленное имя, образованное путем замены начальных букв названия книги “Кабала”» [4, с. 164]).

Читатель, знакомый с творчеством Хармса, без труда отметит пересечения его интересов с сюжетом гофмановского каприччио: это и «оккультные науки», и понимание поэзии как своего рода магии, способной содействовать в разрешенных жизненных коллизиях. Подтекст «любовного треугольника», где победителем выходит *поэт*, позволяет ввести «От знаков миг» в круг сочинений не столько эстетического, сколько жизнетворческого характера: с помощью творений такого рода Хармс стремился магическим образом воздействовать на свои драматические отношения с первой женой, Эстер Русаковой.

В финале первой из глав сказки Амандус посылает своей возлюбленной сочиненный им сонет, увенчанный пышной метафорой: «Вскипает сердце и исходит кровью, / А сердца кровь – сладчайший корень в мире» [4, с. 114]. Далекая от искусства поэзии, зато сведущая в вопросах огородничества и кухни фрейлейн Аннхен, прочитав письмо, прижимает его к губам и говорит: «– Ах, как мило, как красиво! И прелестные стишки, все так в рифму. Ах, если б я была такой умной, чтобы понять все хорошенько, но, наверное, это могут только студенты. А что тут, собственно, означает “сладчайший корень»? Ах, должно быть, он говорит о длинной красной английской моркови или даже о рапунтике, – какой милый!» [Там же, с. 115].

Могла отозваться и память Хармса об участии в экспериментальном театре «Радикс» (1926)⁴.

М. Б. Мейлах отмечал: «В стихотворении “От знаков миг” своеобразный мистицизм Хармса <...> сочетается с причудливо преломленными сквозь призму обэриутской поэтики социальной темой и постоянными для этого периода мотивами “науки – мудрости княгини” и ее принципиальной недостаточности в иерархии форм познания» [2, с. 32].

Социальная тема представлена в первую очередь обсуждением значения пятиконечной звезды, а гносеология – диалогом о взаимной недостаточности перцептивного (органы чувств) и ментального (постижения «тайного значения» знаков) «опыта» как человека, так и корнеплода. Глубинная интенция автора, кажется, находит выражение в последних словах *В с е х С ы н а*: «А я спасусь от пяти чувств / И от нашествия геометрических знаков» [1, т. 1, с. 205].

³ Здесь и далее в цитатах сохраняются орфографические и пунктуационные особенности цитируемых источников.

⁴ Ж.-Ф. Жаккар пишет о происхождении названия «Радикса»: «Наиболее подходящим, без сомнения, является объяснение, которое относит это слово к латинскому “radix”, означающему “корень”; это, с одной стороны, приводит нас к истокам театральной традиции, с другой же – к первоначальному характеру всякого художественного творчества, которое обязано быть тем нулем, с которого начинается жизнь» [5, с. 208]. В сказке Гофмана морковный барон дерется на шпагах с большеголовым герцогом-редиской [4, с. 139–140] (русское слово *редис*, как и немецкое *Radiese* [*Rettich*, *Radieschen*] восходит к латинскому *radix*).

Создание стихотворения представляется, таким образом, своего рода актом охранительной магии, направленным на защиту от последствий как семейной драмы, так и принципиального несовпадения с политикой и идеологией государства. Обе линии в первой половине 1931 г. находятся в стадии кризиса и вскоре зайдут в тупик: впереди окончательный разрыв отношений с Эстер и арест в декабре того же года.

Ряд признаков роднит «От знаков миг» с написанным в 1930 г. произведением «Лапа», значительно большего объема [1, т. 1, с. 128–145]. В работе, подводящей итог исследованиям «Лапы», говорится, что с некоторой точки зрения сюжет этого достаточно хаотического сочинения мог бы быть сведен к «атомарному»: «Земляк слетал <на> небо за звездой и вернулся» [6, с. 309]. «От знаков миг» реализует сходный сюжет на ином пространственном ярусе: «М р к о в ь покидает грядку, совершает полет вместе с В с е х С ы н о м и возвращается обратно в почву». По мере приближения к репликам органов чувств концентрируется «лексическая память» о «Лапе»: *лебеди, дерево, ландыш, земляк. Морковь*, в свою очередь, присутствует и в тексте «Лапы» (во втором из случаев слово подвергается фонетической мутации)⁵: «В гробу лежит человек, от смерти зеленой. Чтобы казаться живым, он все время говорит. “Чтобы сварить суп, надо затопить плитку и поставить на нее кастрюлю с водой. Когда вода вскипит, надо в воду бросить морковь и... нет стрелу и фо... нет надо в воду положить карету. Хотя это уже не то”. Судя по тому что говорил человек, он был явно покойник» [1, т. 1, с. 132]; «П о к о й н и к . Ы л ы ф з у б ф о л о ж и т ь м р о к о в ь . Ы л ы с п р ж у . Ы л ы б у к в а р ь . Ы л ы д р ы д н о у т » [Там же, с. 134].

Во время чтения А. И. Введенским в 1929 г. его несохранившегося романа «Убийцы вы дураки» Хармс сделал запись: «Жили были два врага. М. Гофман... Традиция прошлого века. Да да Съезжинская. С одной стороны невольно связывает сюжет и персонажи, а с другой стороны слишком много отступлений и трудно понять» [7, кн. 1, с. 306]⁶. Она свидетельствует о том, что творческой полемике с Гофманом предшествовала теоретическая рефлексия. Видимо, в восприятии Хармса усложненная композиция фантазмагорий Гофмана не отвечала ситуации XX столетия, и, кроме прочих факторов, в отталкивании от этого опыта писатель позже вырабатывал элегантно-минималистический стиль своей, не менее фантазмагорической, прозы. Может быть, почти незримым образом гофмановский подтекст присутствует уже в «Лапе»: точечное упоминание о *моркови* в контексте разбираемого стихотворения указывает на возможность прочесть «Лапу» как некую «новую гофманиану», где сюжет и персонажи связываются на принципиально иных, чем у Гофмана, основаниях. Можно предположить, что задача «переписать Гофмана» («переиродить Ирода») являлась для Хармса аргументом в споре не столько с немецким классиком прошлого столетия, сколько с Введенским –

⁵ Еще одна причудливая мутация слова *морковь* содержится в незавершенном драматургическом опыте Хармса «В е л я . – Меня зовут веля» (<1930–1931>), на связь которого с «От знаков миг» указывает комментатор [1, т. 4 (доп.), с. 222]. Фрагмент представляет собой диалог героини, называемой Веля, и персонажа, именуемого М р к о в : «М р к о в . – <...> Ты знаешь ведь, что я редька. В е л я . – Редька Мркоков. Вот это странно» [Там же. С. 221].

⁶ Нет сомнений, что речь идет об Э. Т. А. Гофмане, а не о каком-либо из его русских однофамильцев: буква *М.* здесь не инициал, но первая буква сокращенного слова (*Маэстро, Мастер, Мейстер* или *Мэтр*). Представление о «гофманиане», видимо, связывалось в восприятии Хармса с атмосферой в семье Введенского, который жил в доме на углу Съезжинской и Кронверкского проспекта (Ленинград, ул. Съезжинская, д. 37, кв. 14).

в неизвестной нам ипостаси прозаика. Однако говорить об этом можно было бы лишь предположительно.

Попробуем, оставляя по возможности за скобками вопросы биографии Хармса и его оккультных интересов, сосредоточить внимание на вопросе о процедурах, которые он проделывает с сюжетом сказки Э. Т. А. Гофмана.

1. *Русификация*. В первой же реплике *Моркови* перечислены варианты выбора пространства для экспансии: «Дайте мне возможность посчитать блага народов. / Что-то силен турков ропот, / Немцев с ангелами прерывания. / Слышу я французов опыт / Земледельческих расчетов, / Англичан возмущение за травлю быка. <...> / Тут русских дела чище, / К ним я кинусь учить азбуки» [1, т. 1, с. 203]. (Ср. соседство *моркови* и *букваря* в «Лапе».)

Контекст гофмановского источника выделяет в этом ряду, где, может быть, зашифрованы и намеки на газетную злобу дня⁷, стих «Немцев с богом прерывания», содержащий эффектный неологизм – контаминацию *пререкания* и звериного *рыка*. Вне этого контекста он вызывал бы в первую очередь ассоциации с Ницше («Бог умер»), а благодаря ближайшему окружению в творчестве Хармса – с Гете. В стихотворении «Месь» (20–24 августа 1930 г.), построенном на преобразованиях мотивов и сюжета «Фауста», зооморфными чертами обладают *ангелы*: «между звезд и между трав / ходят ангелы над нами морды сонные задрав» [1, т. 1, с. 152]. На этом фоне совместный полет *Всех Сына* и *Моркови* напоминает о полетах Фауста с Мефистофелем.

На этот раз *Морковь* избирает не поместье на берегу Майна, а Россию, вставшую после революции 1917 г. под знак пентаграммы: «Совершенно не случайно / Значки вырабатываются правительствами. / Пятиконечную звезду никто не станет вешать вверх ногами» [1, т. 1, с. 203]. Оккультное значение советской эмблемы занимало Хармса и прежде⁸. Согласно распространенным в знакомых Хармсу книгах по оккультизму (Папюс [G. Encausse], П. Пиобб, С. Тухолка) толкованиям, пятерка окончаний звезды означает пять чувств человека⁹, а также единство головы с четырьмя конечностями, Единицы с Четверицей (Кватернером), божественной Триады с Двоицей, означающей материю. Таким образом, «спасение» от советской символики тождественно выходу за пределы человеческого опыта, ограниченного числом *пять* во всем многообразии его толкований. *Морковь*, причастная «древнему знанию» («ведению <...> праотцев» [1, т. 1, с. 203]), говорит человеку-профану – *Всех Сыну*: «Хорошо говорить о правилах, / Пробыв на поверхности земли с рождения. / Тебе голубок сравнивать-то не с чем» [Там же, с. 204]. *Всех Сын* отвечает: «Смотри морковь, наш спор затянется. / Ты сама ведь знаешь только одну сторону дела» [Там же]. Последствия переворачивания пятиконечной звезды (««пылающей звезды» франкмасонов») «вверх ногами» Хармс мог наблюдать воочию, читая «Практическую магию» доктора Папюса («Талисманы для хороших и дурных операций»): вписанная в пентаграмму фигура первочеловека (Адама) превращается в маску козлоподобного демона.

⁷ Так, например, в конце февраля 1931 г. в советских газетах немало писалось об «аграрной конференции» в Париже («...французов опыт / Земледельческих расчетов?»).

⁸ Ср. в записной книжке 1928 г.: «Гермес – Тот (Тотем). Озирис. О-Sir-ls / Гермес-Трисмегист. / 1. Откуда взялась пятилучевая Звезда Советов? / 2. Какой силой строились «Пирамиды?»» [7, кн. 1, с. 240].

⁹ В примечаниях к «От знаков миг» М. Б. Мейлаха в качестве параллели или источника предложена пьеса В. Хлебникова «Госпожа Ленин» (1909), «где пять чувств, как и здесь, являются действующими лицами» [2, с. 554]. Хлебников появляется в качестве персонажа в «Лапе»; в то же самое время рассуждения о пяти чувствах, присущих человеку, – общее место в популярной литературе по оккультизму, знакомой как Хлебникову, так и Хармсу.

2. *Редукция*. Как отмечает Л. Г. Панова, обэриуты «в своей работе с сюжетом шли по проторенному футуристами пути. Если их более радикальные предшественники в своих программах декларировали ломку сюжета и – более того – отказ от него, то обэриуты ограничивались редукцией полноценных сюжетов до атомарных» [6, с. 308]. Из достаточно сложно организованного сюжета сказки, включающей развернутые описания ландшафта и бытовых деталей, психологические портреты персонажей, обращения к читателю, диалоги, стихотворные и эпистолярные вставки, Хармс оставляет лишь диалог, одним из участников которого является ожившая *морковь*, и мотив *окультизма* («древней науки», «тайного знания»). Такая редукция фактически зашифровывает, или, по крайней мере, тщательно камуфлирует неназванный источник стихотворения (и связанные с ним сюжетно-мотивные сцепления), сохраняя, тем не менее возможность его опознания. Сюжетное допущение, согласно которому рождение существа, подобного мистическому альрауну, связывается не с таинственным корешком мандрагоры, а с *морковью* – уникально, ибо морковь отягощена бытовыми ассоциациями, будь она овощ на грядке или ингредиент для приготовления супа¹⁰. Это допущение, вместе с тем, более естественно в жанре волшебного-сатирической сказки, к которому принадлежит «Королевская невеста», чем в стихотворном диалоге.

3. *Инверсия* (с элементами *диффузии*). Принцип *инверсии* (переворачивания «вверх ногами») явлен в работе Хармса с текстом-источником на разных уровнях.

Прежде всего, инвертируется пол: если в сказке Гофмана *морковь* становится мужским персонажем, Хармс возвращает ей соответствие грамматическому роду: как по-русски, так и по-немецки, и на латыни слова со значением ‘морковь’ – *женского рода*. *Морковь* у Хармса *жила, была, глядела*; она – *ленивая дочь гряд, монахиня, земножительница ума, кума*. Впрочем, – на основании принципа *диффузии*, – единожды она именуется в мужском роде: *пасынок подземных жрецов*.

В с е х С ы н – персонаж, который, возможно, и рожден как реализованный (персонифицированный) принцип инверсии. О героине Гофмана, составляющей пару «морковному гному», читатель может сказать со всей определенностью: это фрейлейн Аннхен фон Цабельтау, дочь Дапсуля фон Цабельтау. В противоположность *дочери* Хармсу нужен *сын*, а конкретность родства заменяется абсурдирующей всеохватностью: сыном *всех* – а не матери и отца – в буквальном смысле быть невозможно. Инвертирован и самый порядок слов: вместо более естественного *Сына всех* – *В с е х С ы н*.

Всеохватность, как можно предположить, в свою очередь, «диффузно» берет корень в пассаже о пределах власти Короля Овощей, который говорит невесте: «Узнайте, прекрасное дитя, что я один из могущественнейших королей и владею страной, границы которой скрыты ото всех, ибо их забыли означить на карте. Король овощей Даукус Карота Первый предлагает вам, о сладчайшая Анна, свою

¹⁰ «Дойдя до гряд с морковью, она решила, что настало время подумать о городских лакомках и копать на продажу первую морковь. <...> Но когда она потащила, раздался странный звук. Не следует думать, что это походило на тот ужасный визг и вой, какой слышится, когда выдергивают из земли корень альрауна, отчего разрывается человеческое сердце. Нет, звуки, доносившиеся из земли, походили на тонкий, радостный смех. <...> Тут фрейлейн Аннхен сняла с моркови перстень, и – странно! – морковь выскользнула у нее из рук и пропала в земле, но служанка и фрейлейн Аннхен почти совсем не обратили на это внимания, – они были погружены в созерцание великолепного перстня, который фрейлейн Аннхен, не задумываясь, надела на мизинец правой руки» [4, с. 117–118].

руку и корону. Все князья овощей – мои вассалы, и только единственный день в году, следуя древнему обычаю, правит король бобов» [4, с. 133]. При инверсии и частичном взаимопроникновении идей *власти* и *кровного родства* (*отцовство* предполагает известную *власть*) и рождается *В с е х С ы н*, во всей невозможности его существования за пределами мира стихотворения¹¹.

Еще одна инверсия связана с *воссоединением персонажей*. Если в «Королевской невесте» это *брачный союз* (состоявшийся или нет – в нашем случае несущественно), то у Хармса в последней из реплик *В с е х С ы н а* вместо предложения руки и сердца возникает намерение (возможно, осуществленное?) использовать *М о р к о в ь* как *еду*: «Не вы ли, чудная морковь, / Спешите в нашу кровь / Увеселить биенье жил?» [1, т. 1, с. 205]. Но в сказке Гофмана ожившие овощи под предводительством Моркови чуть не приготовили лакомое блюдо из несчастного каббалиста: «И тут из всех кастрюль и со всех сковородок словно посыпалась дикая орда, и сотни маленьких уродцев, величиною с палец, кинулись со всех сторон на господина Дапсуля фон Цабельтау, повалили его навзничь в большое блюдо, заправили его, облив наваром из всех посуды и посыпав рублеными яйцами, мускатным цветом и тертыми сухарями, после чего Даукус Карота выпрыгнул в окно, и его подданные последовали за ним. Фрейлейн Аннхен в ужасе упала возле блюда, на котором распластался ее бедный приправленный папаша: она сочла его мертвым, ибо он не подавал никаких признаков жизни» [4, с. 146]. Текст Хармса не позволяет читателю с определенностью решить, каким образом *М о р к о в ь* возвращается в родную почву: «юркнув прямо в землю» (как в сказке Гофмана) или пройдя через реторты пищеварительной «алхимии» *В с е х С ы н а*¹²?

Возвращение *М о р к о в и* в землю отмечено еще одним неологизмом: «Удаляюсь в край нетах» [1, т. 1, с. 205]. В составе слова *нетах* слух читателя различает подобие субстантивированной отрицательной частицы *нет*, но этому противоречит падежное окончание (ср. название новеллы С. Д. Кржижановского «Страна нетов» [1922]). Выскажем предположение, что другой составляющей двойственного эффекта Хармсова неологизма снова является каббала: седьмая из десяти сефирот, образующих Древо Жизни, носит имя *Нецах*, что переводится как ‘вечность’ или ‘победа’ (первое из значений составляет антонимическую пару ‘мигу’ в названии стихотворения и в его предпоследнем стихе: «Повторяю каждый миг. / Не сводите с неба книг. / Всё» [Там же, с. 206]). В 1927 г. Хармс перерисовывает в записную книжку каббалистическое Древо Жизни, и подписывает в соответствующем месте (правая нижняя сефира): *Нецах / Победа* [7, кн. 1, с. 139]. Если это предположение верно, «край нетах» (*Нецах*) перекликается со стихом «Голос дружит с иеговой» из реплики *В к у с а* («Добегу до глотки рьяно...»); в таком случае морковь съедается не только ради *увеселения крови*, но и для *укрепления поэтического голоса*.

¹¹ Мотив *спасения* в стихотворении («А я спасусь от пяти чувств / И от нашествия геометрических знаков») обретает и религиозные (мессианские) оттенки: благодаря ряду намеков и прямых указаний на новозаветную символику: «И плотник сам не ведает больших дел своего труда. / <...> спешу туда, / Где свет вгоняет гвозди в лоб»; «Христос однажды спас язычество / От нападения воздушных раков». В этом контексте *В с е х С ы н* может ассоциироваться с определением Христа как Сына Человеческого (в исходном, берущем начало в Ветхом Завете, смысле *сын человеческий* – *некто*, или *один из, любой*).

¹² Если верно высказанное В. Н. Сажиным в примечаниях предположение об аллюзии к Гофману в стихотворении 1936 г. «СОН двух черномазых ДАМ» [7, кн. 2, с. 338], то заслуживает быть отмеченным параллелизм двух финалов и профанация источника: «Золотой горшок» Гофмана оборачивается *ночным сосудом* («И вся литература русская в ночном горшке» [1, т. 1, с. 283]).

В коротком рассказе Хармса «Пассакалия № 1» (1937) персонаж по имени Лигудим¹³, у которого рассказчик надеется узнать «формулу построения несуществующих предметов», говорит: «Это не имеет формулы. Такими вещами можно пугать детей, но для нас это неинтересно. Мы не собиратели фантастических сюжетов. Нашему сердцу милы только бессмысленные поступки. Народное творчество и Гофман противны нам¹⁴. Частокол стоит между нами и подобными загадочными случаями» [1, т. 2, с. 126].

Хотя отношения Хармса с миром сказок Гофмана и носят характер отталкивания, а степень зашифрованности сближает их с предназначенной лишь для себя личной «тайнописью» [9], рассмотрение стихотворения «От знаков миг» в контексте сказки о невесте Короля Овощей не только частично проясняет темноты его семантики и его магическую прагматику, но и вносит, как представляется автору этой статьи, специфически-обэриутский штрих в картину русской литературной гофманианы (см.: [10]).

Список литературы

1. Хармс Д. И. Полн. собр. соч.: В 4 (1–3; 4, доп.) т. / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. В. Н. Сажина. СПб.: Академический проект, 1997–2001.
2. Хармс Д. И. Дней катыбр: Избранные стихотворения. Поэмы. Драматические сочинения / Сост., вступ. ст. и примеч. М. Б. Мейлаха; подгот. текста М. Б. Мейлаха, В. И. Эрля. М.: Кайенна, Гилея, 1999.
3. Гофман Э. Т. А. Собр. соч.: В 9 т. / Под общ. ред. и с предисл. П. С. Когана. Т. 3: Серапионовы братья: Роман [6–8 отделения] / Пер. с нем. под ред. З. А. Вершининой. М.: Недра, 1929.
4. Немецкие волшебные-сатирические сказки / Подгот. изд. А. А. Морозова. Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1972 (Сер. «Литературные памятники»).
5. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда / Пер. с фр. Ф. А. Перовской. СПб.: Академический проект, 1995 (Сер. «Современная западная русистика»).
6. Панова Л. Г. «Лапа» Даниила Хармса, или абсурд в квадрате. Статья 1. Общий дизайн пьесы // Die Welt der Slaven: Internationale Halbjahresschrift für Slavistik. 2008. Jahrgang LIII. Heft 2. München: Verlag Otto Sagner. S. 301–316.
7. Хармс Д. И. Полн. собр. соч.: Записные книжки. Дневник: В 2 кн. СПб.: Академический проект, 2002.
8. Ямпольский М. Б. Беспамятство как исток (Читая Хармса). М.: Новое литературное обозрение, 1998.

¹³ О происхождении и значении имени Лигудима, а также о заключенной в нем семантике негации см.: [8, с. 29–32].

¹⁴ В академическом комментарии к строчкам о «речевом дебюте» моркови в сказке Гофмана («Меж тем, когда фрейлейн Аннхен убежала с огорода, ей вслед раздался довольно внятный смех, и если бы Аннхен была чуть повнимательнее, то непременно услышала бы тоненький голосок, который пищал: – Вытащи меня, вытащи меня, я созрел, созрел, созрел! Но, как уже сказано, она не обратила на это внимания» [4, с. 115]) говорится о его фольклорных истоках: «“Вытащи меня, вытащи меня...” – сказочный мотив, по-видимому, заимствованный из сборника братьев Grimm. В сказке “Госпожа Холле” из печи в пекарне слышится голос: “Ах, вытащи меня, ах, вытащи меня”; яблоня просит: “Ах, потряси меня, потряси меня, мы – яблоки – все уже созрели!”» [Там же, с. 209].

9. *Никитаев А. Т.* Тайнопись Даниила Хармса. Опыт дешифровки // Рисунок Хармса / Сост. Ю. С. Александров. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. С. 237–247.

10. Русский круг Гофмана: Антология / Сост. Н. И. Лопатиной; при участии Д. В. Фомина. М.: Центр книги ВГБИЛ им. М. И. Рудомино, 2009 .

I. E. Loshchilov

Novosibirsk, Russian Federation

**TALKING ROOT:
ATTEMPT OF INTERPRETATION OF THE D. I. KHARMS'S POEM
«AN INSTANT FROM SIGNS» (1931)**

This article analyzes the poem of Daniil Kharms «An Instant from Signs» («От знаков миг», 1931). The exotic plot of the poem associated with the tale of Ernst Theodor Amadeus Hoffmann «The Royal Bride» (1821), the hero of which, as in the poem by Kharms, is the magically animated carrots. Kharms takes the action to Soviet Russia and poetically transforms the plot of the German tale, based on the principles of reduction, inversion and diffusion.

Keywords: Hoffman, hoffmanniana, poetry, tale, plot, Kharms.

Loshchilov Igor E. – Candidate of Philology, PhD, researcher of Literary Studies Section of the Institute of Philology of Siberian Branch of Russian Academy of Sciences (8 Nikolaev Str., Novosibirsk, 630090, Russian Federation); Associate Professor of the Department of Russian Literature and Literary Theory of Novosibirsk State Pedagogical University (28 Vilyujskaya Str., Novosibirsk, 630126, Russian Federation), loshch@yandex.ru

УДК 821.161.1

В. В. Мароши

Новосибирск, Россия

СМЕРТЬ СЛОНА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

Анализируются три авторских варианта смерти слона в русской литературе XX в. В рассказе Куприна «Слоновья прогулка» (1912) в центре сюжета – конфликт героя-слона и людей, противопоставление свободы и несвободы, природы и цивилизации, животного и человека. Но и здесь герой метафорически уподоблен царю. В произведениях на историческую тему смерть слона локализована в средневековье и связана с авторитаризмом или его кризисом, поэтому слоны здесь спутники императоров и царей. В исторической повести А. Сегеня «Абуль-Аббас – любимый слон Карла Великого» (1998) внезапно умирает слон, подаренный Карлу Великому Гарун аль-Рашидом. Безутешный император останавливает войну и устраивает своему любимцу пышные похороны. В рассказе Ю. Буйды «Смерть эфанта» (2014) казнь слона, подаренного Ивану Грозному, обрастает другими значимыми смертельными событиями – смертью черного слона-двойника героя, самозванца Лжедмитрия, его жены, его малолетнего сына, палача. Буйда переписывает историю, творя новую легенду о слоне как изгое, мученике, скитальце. Его смерть изображена гиперболично и экспрессивно. Современные отечественные авторы очевидным образом предпочитают исторически отстоявшийся нарратив, который сложился вокруг легендарных исторических персонажей. Однако сюжет со слоном – это и часть политического дискурса о роли авторитарной личности, оправданности насилия, принципиальных различиях государственного устройства России и Запада. Судьба подаренных властителям слонов в России времен Ивана Грозного и в средневековой Европе это подтверждает.

Ключевые слова: слон, Средние века, смерть, казнь, сюжет, царь.

В лирико-автобиографической поэме Вяч. Иванова «Младенчество» (1918) лирический герой видит слона на прогулке в сопровождении персов – то ли во сне, то ли наяву:

Но первый сон, душе любезный,
В окне привидевшийся сон –
Был на холме зеленом слон.

Мароши Валерий Владимирович – доцент, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы, теории литературы и методики обучения литературе Новосибирского государственного педагогического университета (ул. Виллюйская, 28, Новосибирск, 630124, Россия, maroshi@mail.ru)

ISSN 2410-7883 Сюжетология и сюжетография. 2015. № 2. С. 176–184.

© В. В. Мароши, 2015

С ним Персы, в парчевых халатах,
Гуляли важно... Сад **зверей**
Предстал **обителью царей**,
Плененных в сказочных палатах [1, с. 15].

Иванов, как известно, придавал особое значение многослойности символа, смыслы которого для него были связаны прежде всего с разными религиозно-культурными контекстами. Персонажу Вяч. Иванова дано здесь созерцание изначального архетипа библейского Эдема – огороженного зверинца персидских владык, название которого (*pairidaêza*) было усвоено сначала античной, а затем и христианской культурой как имя потерянного человечеством Рая («ὁ παράδεισος – *paradeisos*»). Мальчик то ли действительно видит гуляющего слона (но слонов в пору его «младенчества» в только что основанном Московском зоосаде не было), то ли, скорее всего, грезит наяву символическими архетипами человечества. Пространственно-биографическая близость героя к Московскому зоосаду пересмыслиется как способность чистого душой ребенка, растущего в религиозной семье, воспринимать зоосад в духе «анаменезиса» библейского Эдема («мой детский, первобытный Рай» [1, с. 14]). Обратим внимание, что все звери зоосада для него – «пленные цари». Смысловая связь слона и царя в приведенном фрагменте не акцентирована, важнее метаморфоза «зверь в саду зверей как сокрытый царь».

Однако не менее важен и исторический смысл символа, сознательно вложенный поэтом-эрудитом. Именно персы (шах Тамасп) первыми подарили в 1575 г. слона русскому государю – Ивану Грозному. Он же стал и первым слонем, которого вообще увидели в России. Расположения Ивана Грозного тогда добивались государи как Запада, так и Востока: английская королева подарила русскому царю пару львов, а шах отправил в Россию слона. Так в Москве образовался первый государственный «зоопарк», утверждавший силу и влияние государя. Слоны и львы играли в нем самые важные роли как сильнейшие и опаснейшие из земных зверей, подвластные русскому царю.

В средневековой Европе еще в начале IX в. белый слон Абу-ль-Аббас был подарен королю франков Карлу Великому аббасидским халифом Гарун-аль-Рашидом. В отличие от Грозного, Карл Великий постоянно брал слона с собой в походы, явно стремясь подражать в этом отношении Ганнибалу. Во время одного из этих походов слон и умер. Судьба же первого слона в России сложилась более драматично: по сведениям иностранцев (немца-опричника Г. Штадена и пастора Пауля Одеборна), слон якобы сначала впал в немилость у царя, не научившись вставать перед ним на колени, а затем – у московского плебса, спойввшего его погонщика-араба. Это, в конечном счете, и стало главной причиной его смерти: «Великому князю был подарен слон вместе с арабом, который за этим слонем ухаживал. Араб получал в Москве большое жалованье. Это подметили русские бражники (*Brasneck*), т. е. беспутные люди, пропойцы, которые в корчмах пьют и [зернью] играют (*dorpein und spielen*). Из-за денег они тайно убили жену араба. – Вот этот-то араб был оклеветан и оговорен русскими вместе со своим слонем, что будто бы чума, о которой в Москве и не думали, произошла от него и его слона. Тогда араба и его слона сослали в опале в посад Городецкой. Араб умер там, и великий князь послал дворянина (*einen Voïagen*) с наказом умертвить слона при помощи [крестьян]... и посадских (*Burger*). Слон стоял [обычно] в сарае, а кругом сарая был тын. Неподалеку от него схоронили араба. Тогда слон проломил тын и улегся на могиле. Там его и добились; выбили у него клыки и доставили великому князю в доказательство того, что слон действительно околел» [2]. Судьба слона, таким образом, по крайней мере в комментарии западного на-

блюдателя, оказывается исторически типична для представителя русской власти: огульные обвинения, опала, ссылка, казнь.

В XVIII в. число подаренных русским императорам и императрицам слонов вырастет в несколько раз, это станет традицией (последний слон российского императора был расстрелян в 1917 г. матросами то ли в Петергофе, то ли в Царском Селе), однако ни с одним из них не связано какой-либо народной легенды или литературно обработанного нарратива. Дело, по-видимому, в том, что в историческом нарративе смерть слона Ивана Грозного, о котором рассказывают только недостоверные иностранные источники, во-первых, абсолютно прецедентна, во-вторых, это казнь по распоряжению самого «грозного» царя, в-третьих, она связана с множеством сопутствующих или предшествующих смертей: жены зрителя-араба, самого араба, массовой гибели от чумы московских жителей. Исторический контекст появления слона у Ивана Грозного и записок иностранцев о нем подробно рассмотрен в статье М. Моисеева [3].

Возможно, именно эта историческая концентрация смерти вокруг диковинного в России слона позволила известному современному отечественному прозаику Юрию Буйде в рассказе «Смерть эфеланта» из цикла «Осорьинские хроники» вписать смерть слона в череду «хроникально» зафиксированных казней сына самозванца, палача, следующих друг за другом в одну из недель октября 1614 г., в начале царствования Михаила Романова: «Ребенка повесили в понедельник, палача – в четверг, а слона казнили в субботу» [4, с. 149]. Более того, на эти соположенные смерти наслаиваются и убийство Самозванца, и смерть Марии Мнишек, и смерть еще одного слона, черного, как бы негативного двойника героя. В статье Т. Г. Прохоровой [5] уже были рассмотрены различные аспекты «постмодернистского» обращения Буйды с историческими сюжетами русской Смуты, мы же сосредоточимся на символике и метафорике смерти «слона как царя». В изображении поведения слона у Буйды очевидны теоморфная и авторитарная символика: «...а эфелант **величественно** шествовал, положив хобот на плечо араба... и всем хотелось, чтобы он встал на задние ноги, поднял хобот к небесам и вострубил, вострубил, и стало бы страшно и сладко... Но слон не обращал внимания на москвичей, на их крики и ужимки. <...> Ржали лошади, ревели верблюды, скоморохи били в бубны, цирюльники люто щелкали ножницами, ветер трепал цветные тряпки, прикрывавшие срам у каменных фигур на Фроловской башне, у Свибловой же вороны наперебой клевали трупы разбойников, а слон **величественно шествовал** дальше, **невозмутимый, белоснежный, несравненный, как бог или царь...**» [4, с. 157]. Разумеется, слон, подаренный Грозному, не был белым: эта окраска животного крайне редка и на Востоке, и редкий хроникер прошел бы мимо этого необычного факта. Такой слон-альбинос был наиболее почитаем в восточной культуре как «живой Бог» или эмблема правящей династии.

Именно сходство слона с царем и Богом позволяет Буйде существенно продлить век слона, пережившего Смуту и смену нескольких российских правителей, от Грозного до Михаила Романова. Особую роль в повествовании играет эпизод приветствия слоном Дмитрия Самозванца и Марии Мнишек, как бы легитимизирующий их неполную сакральность: «Внезапно ударила пушка, другая, закричали рожки, прорезалась флейта, зарокотали турецкие барабаны... и тут вдруг слон пустился в пляс... он вскидывал хобот, сворачивал его кольцом и фырчал... он вставал на задние ноги и трубил... он переминался с ноги на ногу и широко разевал свою поросячью пасть, словно улыбаясь... снова поднимался на задние ноги и кружился, кружился... люди очнулись, перевели дух, зашевелились, загомонили...

– Слава! – снова крикнул Дмитрий.

– Слава! – откликнулся кто-то из стрельцов.

– Слава! – радостно закричала толпа. – Слава!

И снова запылала небесная синь, и снова залились малиновым звоном колокола, и снова Марина была **первой красавицей на свете**, румяной и пышной, как само счастье, а **Дмитрий – великаном, красавцем, могучим государем, рыцарем, владыкой и повелителем языков и сердец...**» [4, с. 158].

Художественно оправдана и заданная нарратором в самых сильных позициях повествовании, начале и конце рассказа, временная близость казни ребенка, сына самозванца от Марии Мнишек и слона. В самом слоне повествователь обнаруживает черты ребенка: «...а элефант величественно шествовал, положив хобот на плечо араба и помаргивая **детскими глазами**»; «...растерянная и злая, Марина с ужасом смотрела на белоснежного зверя, стоявшего на коленях и взиравшего на нее **детскими глазами**» [4, с. 159].

Вопреки историческому нарративу Буйда вводит в сочиненную «историю» еще одного слона и его жестокую казнь. Правда, смерть еще одного слона, черного, как бы антипода белого эфанта, изображена предельно скупо. Палачом черного слона в повествовании становится сам автор первичного исторического нарратива о слоне Ивана Грозного, немец-опричник Генрих Штаден: «Слонов было два, черный и белый. Их подарил Ивану Грозному персидский шах Тахмасп. Но черный слон отказался преклонять колени перед московским государем и был за это изрублен в лохмотья мясницким топором – это сделал немец-опричник Штаден. Белый же оказался послушнее и остался в живых» [4, с. 153]. Более того, вопреки недостоверному, но художественно убедительному свидетельству пастора Пауля Одеборна, именно белый слон у Буйды спасается и даже становится знаменит, склонив свои колени перед Иваном Грозным и самозванцем. Однако эпизод его смерти занимает, в полном соответствии с заголовком, центральное место в повествовании. Герой подготовлен к ней всей фантастической историей своих скитаний по охваченной войной России, участием в войне в качестве тягловой силы и боевого слона, болезнями и истощением, жестокой русской зимой, которая наступает уже в октябре (метель, снег): «Восемь лет лишений и страданий превратили **белоснежного красавца в тощего горбатого урода**, побирающегося у церквей и богатых домов. Араб был счастлив, когда удавалось раздобыть немного репы или брюквы для эфанта. Зимой они воровали солому с крыш, а летом питались лесными орехами. Несколько месяцев слону пришлось таскать осадные пушки, а однажды он принял участие в кавалерийской атаке. Шведские пули, польская шрапнель, русские копыта и казацкие сабли оставили следы на его шкуре. Несколько раз его пытались съесть. Он потерял бивень и оброс серым грубым волосом. Его мучила одышка, а зимой донимал кашель.

Наверное, он так и умер бы где-нибудь под забором... снег, черные будылья бурьяна, вороны... и весной кто-нибудь обнаружил бы кучу огромных костей, череп со сломанным бивнем, обрывки грязной шкуры... все к тому и шло... но он дотянул до лета 1614 года, и судьба его неожиданно оказалась вновь связана с большой политикой...» [4, с. 152]; «Теперь он был стар, болен и тощ, и смерть была бы для него милосердным избавлением от страданий»; «Когда слон приблизился, стало видно, что спина и уши его облеплены снегом, в складках под глазами замерзли слезы, а левый бивень сломан» [4, с. 152].

Нарратор комментирует казнь слона как «поэтическое событие»: «Казнь эфанта была событием скорее **поэтическим, нежели политическим**, скорее необходимым, чем неизбежным, но без таких событий, которые часто кажутся бессмысленными, книга истории была бы если и не лживой, то неполной» [4, с. 154]. Изображена она на пределе экспрессии, мучений животного и гиперболичности описания (из слона вытекает неправдоподобно большое количество

крови): «Стрельцы били слона копиями и алебардами, пытаясь достать до сердца. Слон вздрагивал при каждом ударе так, что сотрясались бревенчатые стены загона. В темном тесном закутке, под снегом, продрогший и обессиленный от болезней, покрытый язвами и струпами, полуслепший и полуглухой, он был легкой добычей, но прошло не меньше двух часов, пока наконец одному из стрельцов удалось пробить слоновье измученное сердце. Слон упал на колени, уткнулся бивнем в землю и обмяк.

Снег вокруг загона стал быстро темнеть, и иностранцы бросились к Серпуховским воротам, за которыми их ждали кучера с санями и возками, а кровь шла за ними по пятам, стремительно черня снег, пока не добралась до городской стены...» [4, с. 153]. Добавим, что в рассказе Буйды слон убит публично, при большом стечении народа и разделан на мясо.

Нельзя не обратить внимание на двойственность номинации героя в повествовании («слон» и «элефант» в тексте рассказа), тем более, что иностранное обозначение вынесено в заголовок. Персонаж рассказа не только первый русский «слон», вызывавший всеобщее удивление, но и «элефант» для иностранцев, ставших свидетелями публичной казни как ребенка, так и слона («элефант, – пробормотал кто-то из голландских купцов» [4, с. 153]). Так автор «европеизирует» сюжет, демонстрируя в то же время его русскую историческую специфичность.

К схожей ситуации «царь и его слон» и смерти слона, завершающей сюжет произведения, современная отечественная проза обратилась еще в начале 1990-х гг. в поисках занимательной исторической фабулы. Сначала читателям ее представил профессиональный историк А. Левандовский [6], а несколькими годами позже – автор исторической беллетристики А. Сегень [7]. Появление слона у Карла Великого в 801 г. и его внезапная смерть в 810 г. удостоились упоминаний в летописи франков и биографии императора, написанной К. Эйнхардом [8]. В исторической повести Сегеня Карла и слона связывают отношения дружбы и даже совместного пьянства: «И к вечеру оба порой так нализывались, что Карл несколько раз сваливался, пытаясь залезть на слона, а слон однажды повалился на бок, едва не угробив чудом улизнувшего Дварфлинга, и долго не мог встать, тяжело и шумно дыша» [7, с. 318].

Смерть слона становится личной трагедией императора: «...Карл потерял не просто слона, а, быть может, главное свое достоинство» [7, с. 415]. В некоем подобии покаяния он даже выдвигает «христианскую» версию внезапной смерти животного: « – Нет, он умирает, – повторил император. – И я знаю почему.

– Почему же?

– Потому что он христианин.

– Мы – не настоящие христиане, – сказал Карл. – А он – настоящий. Он не хочет идти на войну. Он не хочет видеть, как люди будут убивать людей. Он страшится этих зрелищ. И потому умирает, дабы не видеть их. Вот каков мой слон, Алкуин!

Просто Абуль-Аббас – не языческий слон, как те, что ходили в бой с Александром, с Пором, с Ганнибалом и спокойно взирали на убийство. Абуль-Аббас родился после Христова пришествия, он знает о Свете Разума, воссиявшем над миром, и не хочет лицезреть убийство» [7, с. 413]. Подобный христианский сентиментализм в повести отдаляет героя от императоров и полководцев Античности, а слона – от знаменитых боевых слонов. Расчувствовавшись, император останавливает поход и даже называет себя именем слона: «А Карл тем временем уже обращался не к тени покойного аббата, а к пока еще живому слону:

– О нет, ты не умрешь, мой родной брат Абуль-Аббас! Я не дам умереть тебе. Дикуил отведет тебя обратно в Ахен, где тебе так хорошо живется, где тебя все любят и где люди не убивают людей. Я один, как и прежде, отправлюсь усмирять

язычников и вернусь с победой к тебе и Химильтруде. Не плачь о ней, брат мой, ведь ты элевант, тебе не положено лить слезы!

– Что с нашим Соломоном? – спросил наконец Эйнгард.

– Не называй его так, – ответил Карл. – Он не Соломон. Он Карл. А я Абуль-Аббас. Я отправлюсь бить вильцев, а вы дождетесь его выздоровления и вместе с ним тихонечко отправитесь назад, в Ахен» [7, с. 413].

После смерти слону оказывают пышные, поистине королевские почести: «Все так называемое “элевантово приданое” – диптих Ирины, слоник Фастреды и многое другое, что напоминало бы об Абуль-Аббасе, было погребено вместе с любимым слонем Карла Великого. Здесь же Карл приказал построить крепость и назвать ее по-латыни *Tumba Elephanti*, или же попросту, по-франкски, Элевантенграб – Могила Слона; и поначалу ее и впрямь стали строить, хотя она вовсе была не нужна, ибо Липпегам находился на самом выгодном месте» [7, с. 417]. Таким образом, сентиментальность Карла в повести Сегеня только усиливает эффект «королевской смерти» слона, искреннего горя императора и его окружения, которое оказалось столь сильным, что было зафиксировано во франкской летописи наравне со смертью родного сына Карла, Пипина. Как и в историческом нарративе, смерть слона Карла Великого стала естественной, хотя и была связана отчасти с его войнами. Поэтому в повествовании сама смерть не изображается, о ней сообщает Карлу гонец. Сегень принимает недостоверную версию части историков о том, что слон императора был белым, как и слон Ивана Грозного у Буйды. Отметим, что название его романа не вполне соответствует его поэтике: главные герои повести – Карл Великий и доставившие слона еврей-посредники.

Истинно «поэтическая смерть» слона, далекая от какой-либо политики, была развернута в рассказе А. И. Куприна «Слоновья прогулка» (1912). Однако само повествование не свободно от «легендарности», которая обычно сопутствует слону в литературе. Так, слон Зембо отличается необычным, гиперболизированным долголетием, которое будет прервано его коварным отравлением: «Слону Зембо было **около двухсот девяноста лет**, может быть, немного больше, может быть, немного меньше. Во всяком случае, он лишь изредка в дремоте по утрам вспоминал, как его ловили в Индии, как его перевозили на пароходе, по железным дорогам и в громадных железных клетках на колесах; как приучали к тому, чтобы кончиком хобота брать хлеб из рук человека, подымать с земли мелкие монеты и сажать осторожно к себе на спину сторожа, и как, наконец, опять морем и сухопутьем привезли его сюда, на окраину просторной, холодной Москвы, и поместили в сарае за железную решетку, напротив слонихи, шагах в двадцати от ее решетки. Самка Нелли, которая была моложе его лет на пятьдесят – семьдесят пять, была вывезена из Замбези, но она сдохла от тяжелого климата, а может быть, и от невнимательного ухода. Прожила она в заключении около пятидесяти лет» [9, с. 329].

Строя сюжет рассказа, Куприн сконтаминировал две реальные, по-видимому, известные ему фавулы – о смерти старого и больного слона Зембо в 1909 г. в Московском зоологическом саду, которого пришлось отравить (об этом сообщало 9 мая 1909 г. «Русское слово» [10]) и о мучительной смерти слона Самсона в зверинце Одессы (о ней рассказано в книге В. Л. Дурова «Мои звери»), которого просто расстреляли: «И когда-то в Одессе громадный слон Самсон рассвирепел и начал разносить зверинец. Служители ничего не смогли с ним поделать. Ни угрозы, ни побои, ни угощения не помогали. Слон ломал все, что попадалось ему на пути. Пришлось его окопать и держать несколько дней в яме. В Одессе только и было разговоров, что о Самсоне: – Слыхали, Самсон сбежал?

– Но ведь это очень опасно! Что, если он побежит по улицам?

– Надо его убить!

– Убить такое редкое животное?!

Но Самсон никак не хотел возвращаться в зверинец. Тогда решили его отравить. Наполнили большой апельсин сильным ядом и преподнесли Самсону. Но Самсон не стал есть и даже не подпустил к себе отравителей. Тогда предложили убить Самсона из ружья. Нашлись любители, которые даже заплатили за “стрельбу в цель”. Так и прикончили великана» [11, с. 65]. Смерть одесского слона отчасти напоминает ситуацию его соименника – библейского великана Самсона (необыкновенная сила, пленение «филистимлянами», содержание в темнице и последний отчаянный бунт).

Слон Куприна любит детей, кроток, обостренно переживает чужую смерть: «Зато были у него и настоящие друзья, особенно из детей. Их он принимал радостно, трубил им навстречу, разевал широко свой смешной треугольный мохнатый рот и дул им в лицо из ноздрей своим теплым, сильным, приятным сенным дыханием.

Он был бесконечно кроток и вежлив ко всему маленькому: к насекомым, к зверькам. Кто-то однажды догадался пустить к нему в клетку кроликов, которые не замедлили расплодиться в несметном количестве. Эти маленькие грызуны крали у него траву, зерно, хлеб и сено, грязнили его питьевую воду и часто, взбывая своими цепкими лапками на его ноги, щекотали громадного Зембо до судорог. Однажды они до такой степени расщекотали его самое чувствительное место под коленом правой ноги, что он сделал ею нечаянное неловкое движение и наступил на кролика. Вместо белого зверька осталось на земле круглое красное пятно. И слон двое суток волновался, беспокойно трубил и фыркал, пока служащий не замыл пятно из пожарной трубы» [10, с. 330].

Слон Куприна – типичный герой русской романтической и реалистической парадигм. Это животное наделено разумом и сильными чувствами, но находится в конфликте с людьми вполне определенного типа, шалопаями и чиновниками: «Надо сказать, что людей, особенно после смерти Нелли, Зембо не любил. Нередко в булках, которые ему давали, попадались булавки, гвозди, шпильки и осколки стекла; праздные шалопаи пугали его внезапно раскрытыми зонтиками, дули ему нюхательным табаком в глаза. Очень часто жалкий чиновник, вода в праздник свою жену, детей, свояченицу и племянницу по зоологическому саду, отличался пред ними храбростью: щёлкал бедного Зембо ногтем по концу хобота или совал ему в ноздри зажжённую сигару, но благополучно и поспешно отступал, когда Зембо высовывал из загородки свой хобот, которым он мог бы убить не только человека, но и льва. Как часто без нужды и смысла бывает человек жесток к животным!

Однако исполинская, великодушная слоновья натура Зембо не выходила из равновесия. Он лишь напоминал со свойственной слонам остротой памяти своих мучителей, прекращал с ними всякое знакомство и никогда в присутствии их не тянулся хоботом за решётку» [10, с. 330].

Сама природа (буйство весны) приводит героя к попытке «смены статуса», когда он становится «лидером протеста» всех обитателей зоосада: «Но вот как-то ему пришло в голову прогуляться. В Москве наступила весна. Расцвели в зоологическом саду на лужайках жёлтые одуванчики, золотые лютики, синяя вероника. В это время во всём зоологическом саду был беспорядок. Хорьки, львы, орлы, барсуки, дикобразы, куницы, пумы – все жаждали свободы и страстно метались в своих клетках. Запахло землёй, берёзовым листом и травами» [10, с. 332]; «Он обошёл вокруг весь зоологический сад победной, торжествующей походкой. И всё время высоко поднятый хобот Зембо трубил радостную песню, понятную каждому животному: “Празднуйте, веселитесь, играйте друг с другом, славьте песнями и плясками весну!” И в ответ ему взволнованно рычали львы, клектали

орлы, гоготали и свистели в гнёздах птицы, мычали буйволы и грациозные, нежные лани, дрожа, провожали его влажными глазами» [10, с. 332].

В эпизоде побега снова акцентирована особая кротость слона: «**Медленно, вежливо** вышло это огромное животное из зверинца и прошло в открытые двери, стараясь никого не раздавить. В это время цвела сирень, её нежный, сладкий запах делал людей и животных как пьяными. Но мудрого Зембо не покидала привычная **кроткая осторожность**. Он деликатно перешагнул через целую компанию красных в чёрных крапинках букашек, связавшихся цепью по дорожке, не тронув из них ни одной...» [10, с. 332].

Водворение обратно («Сотни людей и десятки лошадей заставили его подняться, и, весь скованный, обессиленный, он покорно вернулся в свою тюрьму» [10, с. 333]) приводит к полной трансформации героя: «С этого дня кротость, великодушие, вежливость совсем покинули слона, и в нём жили только гнев и мщение. Теперь он поистине стал страшен. Его маленькие кровавые глаза горели бешеным. Днём и ночью, почти не переставая, он ревел, и к этим **крикам негодующего царя** в молчании и с ужасом прислушивался весь зверинец» [10, с. 333]. Метафора «царя», использованная в повествовании возвращает нас к архетипике сюжета, в котором слон явным или скрытым образом связан с харизматичной и авторитарной властью». Ярость бунта героя усиливается: «С каждым днём его ярость росла. Ничто не помогало: ни холодные души, ни мешки со льдом на затылок, ни бром, примешиваемый к питью. Однажды, в жаркий полдень, слону удалось, наконец, расшатать и вырвать из стены огромное кольцо, прикреплявшее цепью его заднюю ногу. <...> Слон, обвившись хоботом вокруг железных брусьев и передав своё исполинское тело на левый бок, делал невероятные усилия, чтобы вырвать из стены второе кольцо, удерживавшее его правую ногу». Публичное зрелище смерти слона на этот раз разыгрывается не в отдалённом историческом прошлом, а в начале XX в. и сопровождается «видеофиксациями»: «...через несколько минут перед решёткой собралась густая толпа народу»; «Слон не сразу взял булку. Он долго недоверчиво обнюхивал, но всё-таки взял. Кругом защёлкали кодаки и затрещал кинематограф. Минуты с четыре Зембо стоял неподвижно, точно изумляясь чему-то, потом вдруг издал резкий крик отчаяния, боли и смерти» [10, с. 334].

В России визуальный образ слона не используется в неофициальном политическом дискурсе так, как в США, где он обозначает с конца XIX в. Республиканскую партию. Зато смерть слона – естественная или насильственная – стала в современной отечественной исторической прозе частью художественных нарративов **Власти и Насилия** в широком смысле слова. В них слон продолжает оставаться символом власти, значимым антропоморфным и теоморфным персонажем. Современные отечественные авторы очевидным образом предпочитают исторически отстоявшийся нарратив, который сложился вокруг легендарных исторических персонажей. Однако сюжет со слоном – это и часть политического дискурса о роли авторитарной личности, оправданности насилия, принципиальных различиях государственного устройства России и Запада. Судьба подаренных властителям слонов в России времен Ивана Грозного и в средневековой Европе это подтверждает. Для Куприна, автора начала XX в., более значимыми были ценностные противопоставления свободы и несвободы, природы и цивилизации, замкнутого и разомкнутого пространства, животного и человека.

Список литературы

1. *Иванов Вяч.* Стихотворения. Поэмы. Трагедия. СПб.: Академический проект, 1995. Кн. 2. 432 с.

2. *Штаден Генрих*. Записки о Московии. URL: <http://www.vostlit.info/Texts/rus6/Staden/framepred.htm> (дата обращения 10.07.2015).
3. *Моисеев М. В.* Слон Ивана Грозного // *Studia Historia Europae Orientalis = Исследования по истории Восточной Европы: Науч. сб.* Минск: РИВШ, 2010. Вып. 3. С. 209–220.
4. *Буйда Ю. В.* Смерть эфанта // Буйда Ю. В. *Яд и мед: Повесть и рассказы*. М.: Эксмо, 2013. С. 149–161.
5. *Прохорова Т. Г.* Особенности художественной интерпретации темы Смуты в малой прозе Юрия Буйды (на материале рассказа «Смерть эфанта») // *Филология и культура. Philology and Culture*. 2015. № 2 (40). С. 231–234.
6. *Левандовский А.* Белый слон Карла Великого. Невыдуманные истории. М., 1993. 320 с.
7. *Сегень А.* Абуль-Аббас – любимый слон Карла Великого // *Карл Великий*. М., 1998. С. 149–419.
8. *Эйнхард К.* Жизнь Карла Великого, с прологом Валафрида Страба / Пер. М. С. Петровой // *Историки эпохи каролингов*. М.: РОССПЭН, 1999.
9. *Куприн А. И.* Слоновья прогулка // *Куприн А. И. Собр. соч.: В 9 т.* М.: Правда, 1964. Т. 5. С. 328–334.
10. Смертный приговор слону // *Русское слово* 1909. № 22 (09). URL: <http://starosti.ru/article.php?id=19249> (дата обращения 10.07.2015).
11. *Дуров В. Л.* Мои звери. М.: Астрель-АСТ-Ермак, 2004. 157 с.

V. V. Maroshi

Novosibirsk, Russian Federation

THE DEATH OF AN ELEPHANT IN RUSSIAN LITERATURE OF TWENTIETH CENTURY

In the article author analyses three options for the death of an elephant in the Russian literature of the twentieth century. In A. Kuprin's story «Elephant walk» (1912) in the center of the plot is a conflict between the elephant and the people, the juxtaposition of freedom and lack of freedom, nature and civilization, animal and man. But the hero metaphorically likened to the king. In the literal works on a historical theme, the death of the elephant localized in the middle ages and is associated with authoritarianism or it's crisis, so the elephants here the companions of emperors and kings. In a historical tale of A. Segen «Abul-Abbas – favorite elephant of Charlemagne» (1998) elephant, presented to Charlemagne by Harun al-Rashid, dies suddenly. Inconsolable Emperor stopped the war and made a big funeral. In the story of Yury Buida «Elephant' Death» (2014) the execution of an elephant, donated to Ivan the Terrible, acquires significant other mortal events – the death of the black elephant? double of the hero, the murder of False Dmitry, his wife, his infant son, the executioner. Buida rewrites history, creating a new legend about the elephant as the outcast, the martyr, the wanderer. His death is depicted hyperbolic and expressive. Modern Russian authors obviously prefer the narrative settled in history wich developed around the legendary historical characters. However, the story with the elephant is part of a political discourse about the role of the authoritarian personality, the justification of violence, the fundamental differences of government of Russia and the West. Fate of elephants in Russia during the Trouble and in medieval Europe confirms this difference.

Keywords: elefant, the middle ages, the death penalty, the story, the king.

Maroshi Valerij V. – Associate Professor, Doctor of Philology, Professor of the Chair of Russian Literature, Theory of Literature and Methods of Teaching Literature of Novosibirsk State Pedagogical University (28 Vilyujskaya Str., Novosibirsk, 630124, Russian Federation, maroshi@mail.ru)

Н. В. Константинова

Новосибирск, Россия

**«ЖЕЛЕЗНОДОРОЖНЫЕ СЮЖЕТЫ»
В СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЕ
(НА МАТЕРИАЛЕ СБОРНИКА «КРАСНАЯ СТРЕЛА») ***

Рассматривается специфика «железнодорожных сюжетов» в современной прозе на материале сборника «Красная стрела», специально созданного к 175-летию железных дорог России, целиком состоящего из эссе, рассказов и путевых дневников, в которых путешествие героя по железной дороге является главным сюжетобразующим элементом. «Сюжетный репертуар» современных произведений о железной дороге соотносится с «железнодорожным каноном», сформированным в произведениях XIX в. Предпринятые в исследовании параллели позволяют сделать выводы о специфике трансформации устойчивых сюжетных схем «железнодорожного текста», влиянии жанра, нарративных стратегий автора-путешественника, изменении образной системы, мотивной структуры и хронотопа.

Ключевые слова: железнодорожный сюжет, путешествие, сюжетный репертуар, нарративные стратегии.

Появление в России в 1837 г. первой железной дороги предопределило уже тогда развитие особого «железного пути русской литературы». В 1840 г. М. И. Глинкой был сочинен романс на стихи Нестора Васильевича Кукольника под названием «Попутная песня». Это стихотворение и стало в русской литературе точкой отсчета для последующих художественных произведений, в которых описывалось путешествие по железной дороге как сюжетобразующее событие.

В литературоведении неоднократно отмечалось, что произведения о путешествии по железной дороге отличаются устойчивыми, повторяющимися темами и мотивами. Кроме того, считается, что в русской литературе существует три основных текста, на которых базируется и формируется отечественный «железнодорожный канон»: «Железная дорога» Н. А. Некрасова, «Анна Каренина»

* Статья выполнена при поддержке гранта РГНФ, проект № 15-04-00508 «Аннотированный указатель «Русский травелог XVIII–XX веков».

Константинова Наталья Владимировна – кандидат филологических наук, заведующая кафедрой русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики обучения литературе Новосибирского государственного педагогического университета (ул. Вилюйская, 28, Новосибирск, 630126, Россия, scribe2@yandex.ru)

Л. Н. Толстого и «На железной дороге» А. А. Блока. Именно данные тексты и определяют спектр железнодорожных сюжетов и их составляющие элементы в литературе XX–XXI вв.

Так, например, сюжеты произведений о железной дороге в качестве устойчивого элемента обязательно включают описание разговора пассажиров в вагоне. Железнодорожное путешествие оказалось всегда неотделимо от разговора, разговора философского, как диалога, так и монолога-думы. Такая «разговорность» «железнодорожного» текста во многом определяется спецификой пространства поезда: поезд – пространство замкнутое, в котором негде развернуть активное, несловесное действие, вследствие чего основной единицей текста на железнодорожную тематику будет диалог или монолог. На эту особенность очевидно указывает повествователь в рассказе Л. Н. Андреева «В поезде»: «Не знаю отчего, но все люди в дороге становятся философами: оторванные от обычного, они точно просыпаются и с удивлением смотрят назад и вперед, и вспоминают очень далекое, и грезят о таком же далеком грядущем. Если бы человеческая мысль могла стать образом, то каждый стремительно бегущий поезд окутался бы роем теней, и не слышно бы стало его грохота за тысячами их протяжных и глухих голосов. Для людей в вагоне нет настоящего, проклятого настоящего, что в тисках держит мысль и в движении руки – быть может, оттого люди в вагоне и становятся философами»¹.

Характеризуя «железнодорожный путь русской литературы», В. Березин также отмечает следующую закономерность: «Русская литература навек обречена с путешествием. Она связана с дорогой так же, как связана история России с ее географической протяженностью. Одно определяет другое, и это другое, в свою очередь, начинает определять первое. Путь вечен, движение неостановимо»². Но путешествие по железной дороге – это особый путь, который неотделим от диалога, особой сюжетной ситуации, которая и характеризует это центральное событие: «Кстати, длина железнодорожного пути между Санкт-Петербургом и Царским Селом, о котором пишет Кукольник, составляет 26,7 километра. Но дорог все больше и больше, они ветвятся, как крона гигантского дерева. Вот и садятся пассажиры – один напротив другого, едут сутки, вторые.

– Позвольте рассказать вам историю... Я вот жену убил, а у вас что нового?

Качается вагон, проводник зажигает свечи. Пульмановские вагоны придумают еще нескоро. Пока пассажиры приговорены к бессоннице и взгляду в упор, приговорены к ночному разговору»³. Данный пример актуализирует внимание и на устойчивом «сюжетном репертуаре» произведений о путешествии по железной дороге. Повторяется не только сюжетная ситуация ночного разговора в поезде, но и события, о котором говорят герои. Вновь мы наблюдаем аллюзии к произведению Л. Н. Толстого, в этом случае к «Крейцеровой сонате».

А. Секацкий в своем философском эссе «Слово о паровозе» выделяет эйдос паровоза, указывает на то, что в нашем сознании всегда возникает ассоциативная цепочка: «...вслед за лопатами угля, забрасываемого в паровозную топку, возникают стаканы в серебряных подстаканниках и потускневшие чайные ложечки. Проводник разносит чай и кусочки рафинада. Стучат колеса, вагон покачивается, звенят ложечки и стаканы, разворачивается горизонт возможностей между нижней и откидной верхней полкой. Визуальный сущностный ряд допускает развитие

¹ Андреев Л. Н. В поезде // Библиотека Максима Мошкова. 1994–2013. URL: http://az.lib.ru/a/andreew_1_n/text_0132.shtml (дата обращения 11.08.2014).

² Березин В. С. «Железнодорожный путь» русской литературы // Журнальный зал. URL: <http://magazines.russ.ru/october/2001/8/b1.html> (дата обращения 10.09.2014).

³ Там же.

во все стороны – проводник, вокзал, гудок и далее, покуда железнодорожник не пропадет в степи глухой» [1, с. 314].

Еще один мотив, связанный с движением поезда, мотив несколько устаревший, но ощутимый во многих текстах, – мотив прогресса, устремленности в будущее, часто вызывающее столкновение человека и машины – олицетворения века, который «шествует путем своим железным». Исследуя образ железной дороги в русской литературе, С. Комагина отмечает: «Решая вопрос, что сильнее – человеческое или техническое, в искусстве и медиакультуре последнее часто трактуют как “нечеловеческое”, неодолимо сильное, враждебное, механическое, металлическое, бездушное, безжалостное, уничтожающее, имеющее интеллект, но не имеющее души» [2, с. 41].

Такое восприятие, безусловно, предопределяет и неизбежное отрицательное отношение к феномену железной дороги. Негативные коннотации представлены не только в первых произведениях о путешествии по железной дороге, но и в более широком культурном контексте: «Железная дорога вызывала в сознании человека XIX века негативные ассоциации и связывалась с хтоническим пространством потому, что многие строители нашли при ее возведении смерть, получили увечья из-за жестоких жизненных условий: эта дорога для многих буквально оказалась дорогой смерти, да и само возникновение нового вида транспорта повлекло за собой коренные перемены в жизни всего общества» [2, с. 41]. Следует указать, что во многих современных произведениях русской литературы также сохраняется негативное восприятие железной дороги. К ним можно отнести рассказы О. Славниковой: «Любовь в седьмом вагоне», в котором упоминается железная дорога, положенная на человеческих костях (прямая ассоциация со стихотворением Н. А. Некрасова), «Русская пуля», в котором современный поезд-пуля сбивает что-то живое на своем пути, размазывая кровь по окнам. Подобные коннотации встречаются и в известном сборнике Д. Быкова «ЖД-рассказы», например, в одном из рассказов герои едут в экспрессе «Лев Николаевич», стилизованном явно под тот самый поезд, который оборвал страдания Анны Карениной. В пьесе «Анна Каренина II» О. Шишкин в предисловии указывает на тот факт, что в его сюжете о поезде «смертоносность» технологического феномена связана не с реальным поездом, а с поездом, появляющемся на экране.

М. Ямпольский, в частности, отмечал: «Первые путешествия по железной дороге породили определенный канон их описания в категориях баллистики. Этот же канон предполагал метафорическое превращение пассажира в механизм, вещь, лишенное чувств физическое тело» [3, с. 244]. Однако, несмотря на множественность подобных характеристик, путешествия по железной дороге становятся устойчивым и все более привлекательным объектом описания и в произведениях XX в. Популярный в русской литературе XIX в. сюжет смерти от поезда, мотив «безжалостного прогресса», постепенно заменяется новыми мотивами и сюжетами, герои осознают глобальное значение поезда и железной дороги. Так, например, буквально признается в любви к поезду герой рассказа Л. Андреева «На станции»: «Я никого не ждал, и некому было приехать ко мне; но я люблю этих железных гигантов, когда они проносятся мимо, покачивая плечами и переваливаясь на рельсах от колоссальной тяжести и силы, и уносят куда-то незнакомых мне, но близких людей. Они кажутся мне живыми и необыкновенными; в их быстроте я чувствую огромность земли и силу человека, и, когда они кричат повелительно и свободно, я думаю, так кричат они и в Америке, и в Азии, и в огненной Африке»⁴.

⁴ Андреев Л. Н. На станции // Библиотека Максима Мошкова. 1994–2013. URL: http://az.lib.ru/a/andreew_l_n/text_0284.shtml (дата обращения 11.08.2014).

Наиболее подробный анализ мотивов, связанных с образом железной дороги, представлен в работе Н. А. Непомнящих «Железная дорога как комплекс мотивов в русской лирике и эпике». Исследователь отмечает: «Основные символические значения железной дороги связаны с ее негативным восприятием большинством авторов XIX века: “дорога на костях”; “неизбежность гибели / катастрофы на железной дороге”; “разрушение природы и патриархального уклада жизни”; “обобщенное олицетворение зла технического прогресса” <...> К началу XX века появляются новые значения: “железная дорога – Россия”; “железная дорога – революционный путь к новой жизни”. Зачастую все они выступают в комплексе, и отделить одно от другого можно только условно» [4, с. 92–93].

Несмотря на некоторый спад популярности железных дорог как вида транспорта в XXI в., произведений на железнодорожную тематику появляется немало («Желтая стрела» В. О. Пелевина, «ЖД-рассказы» Д. Быкова, сборник «Красная стрела»), и художественный код этих произведений сохраняет черты, присущие ему и в XIX, и в XX в.

В рамках данной статьи особое внимание будет уделено специфике «железнодорожных сюжетов» в современной прозе на примере рассказов и эссе, вошедших в сборник «Красная стрела», созданный специально к 175-летию железных дорог России при поддержке издательства АСТ. Главной особенностью этого сборника является принцип отбора произведений: в него вошли эссе, рассказы и путевые дневники, в которых тема путешествия является главным сюжетообразующим элементом. Один из составителей сборника Сергей Николаевич в предисловии поясняет: «Да и само название, взятое напрокат у знаменитого экспресса, мгновенно вызывает ассоциацию с железнодорожной атрибутикой. Правда, атрибутикой уже слегка устаревшей, неактуальной. Вытесненной из продвинутого сознания стерильным комфортом и сверхскоростью неумолимого “Сапсана”. И все-таки “Красная стрела”! Почему? Потому что стрела, потому что летит, потому что в ночь, потому что красная, как кровь, которая стучит в висках при мысли о захлопнутой двери в купе СВ, в этом последнем прибежище для бездомных влюбленных 70–90-х годов. Всем, кто был счастлив и хотя бы однажды любил в “Красной стреле”, посвящается...» [5, с. 6–7].

Следует отметить, что данный сборник (его структура, нарративная природа, тематика, сюжетный репертуар, иллюстрации и т. д.), в свою очередь, является своеобразным «исследованием» «железнодорожного» текста и имеет свой «железнодорожный сюжет». С самого начала повествования читателю определена роль путешественника по железной дороге, а сама книга (сборник «Красная стрела») уподобляется поезду: «Итак, просьба ко всем провожающим освободить вагоны. Наш поезд отправляется...» [5, с. 7]. Кроме того, после такого символического «отправления» читатель знакомится с иллюстрациями-фотографиями, на которых все авторы произведений, вошедших в сборник, изображены пассажирами поезда, внутри пространства поезда или во вне, на перроне. Финальная же часть сборника демонстрирует фоторепортаж А. Ланге «Россия из окна поезда», который является своеобразным путевым дневником 2006–2009 гг. Показательно, что на многих фотографиях в качестве путешественника выступает поезд как субъект обозначенного сюжета о путешествии по железной дороге. Таким образом, выбранный для анализа сборник произведений современной прозы о железной дороге демонстрирует совмещение разных точек зрения на центральное сюжетное событие путешествия.

В первую очередь следует отметить, что в рассказах и эссе современных авторов о железной дороге выделяются и характеризуются, номинируются даже как особый жанр – разговоры пассажиров в поезде. При этом в качестве основной

причины выделяется желание, даже потребность человека в общении с собеседником, которого больше никогда не увидишь.

Позиция путешественника «внутри поезда» во многих произведениях меняется на точку зрения более универсальную, «извне», со стороны наблюдателя. При этом акцентируется внимание на описании путешествия как ментального события. Показательно, что позиция «внешнего наблюдателя» за перемещением поезда, человека по железной дороге раскрывается в контексте национальной самоидентификации. Это своеобразная попытка ответить на вопрос: что есть путешествие на поезде в России? Т. Толстая в рассказе «За проезд!» дает свою версию ответа: «Русский наш мир, Федор Иванович, выглядит так: большая тьма, в ней две светящиеся точки: Москва и Петербург. Сбоку где-то, конечно, Европа, но она почти уже не считается. Это в ваше время она была Европой, а сейчас черт-те что, и спасения нет. И дальше во все стороны тоже тьма, и она растет и пухнет. А русская жизнь – это путешествие из Петербурга в Москву, или из Москвы в Петербург, смотря с какой стороны смотреть. Два худо-бедно озаренных блюдечка, два пятнышка света, две платформы, где можно вынырнуть из темноты – отдышаться до следующего погружения» [5, с. 80].

На национальный характер путешествия из Петербурга в Москву указывает также автор репортажа о «Красной стреле» А. Кабаков («Ночь пути»): «Путешествие из Петербурга в Москву и наоборот всегда было, есть и будет государственным актом. Екатерина первая вполне осознала это и объяснила Радищеву. Здесь, во всеобщих пьянках, в свиданиях незаконных пар, в обсуждениях до самого прибытия судеб России, в откровенных рассказах незнакомцев и незнакомок вершилась настоящая жизнь имперской столицы. Какой же русский не любит именно этой быстрой езды, летящих за окнами вровень с поездом ночных облаков, теплого уюта самого комфортабельного места в стране!» [5, с. 220–221].

Безусловно, и само название сборника, и устойчивость повторения географических номинаций в произведениях сборника акцентируют внимание читателя не только на самом (отвлеченном, условном) событии путешествия по железной дороге, но именно на путешествии из Петербурга в Москву, что в большей степени и определяет разнообразие сюжетного репертуара, вариативность сюжетных ситуаций внутри центрального события, путешествия по России. Таким образом меняется масштаб ключевого события в сюжете произведений о железной дороге: от частных поездок из Петербурга в Москву и обратно (или наоборот), до путешествия по России на поезде, или путешествия самого поезда по России («Россия из окна поезда»), до путешествия как ментального события, как жизненного пути.

Если исследовать специфику вариативности сюжетных ситуаций в основном «железнодорожном сюжете» сборника, нужно выделить следующие примеры.

1. В первом рассказе сборника «Сверчок на печи» Людмилы Петрушевской описывается следующая сюжетная ситуация: представительница плеяды «запрещенных советских писателей» после премьеры своего спектакля в Петербурге отправляется домой в Москву на поезде «Красная стрела» и оказывается в купе СВ вместе с пьяным полковником. При этом сама героиня определяет специфику сложившейся ситуации через соотношение с сюжетным репертуаром русской классической литературы: «Вообще-то это был, конечно, гоголевский сюжет. Ревизор. Дядя приезжал с инспекцией из Москвы и теперь, после ужина в ресторане, был доставлен в СВ. Почему я подумала, что это ревизор, приехавший из Москвы, – если бы он ехал с ревизией в Москву, он бы не пил. Да и кто из Питера мог ревизовать московских! Мои печальные провожатые поставили чемодан на койку и повели меня к бригадиру поезда ругаться. Но другого места не нашлось. Даже

у проводников. Меня вернули в купе, попрощались и вышли. Поезд тронулся» [5, с. 53]. Далее в сюжете рассказа последовательно воспроизводятся основные атрибуты гоголевского сюжета (только в обратной перспективе): немая сцена, несостоявшаяся попытка завести любовный роман, разоблачение истинной сущности ревизора, сцена суда, восстановление социальной справедливости. Так, частное путешествие из Петербурга в Москву обнажает типичные социальные, философские, нравственные коллизии в судьбе героев уже XX в.

2. В рассказе А. Демидовой «Ну, как жизнь, звезда?» путешествие на поезде «Красная стрела» – это особая форма жизни актрисы, которая снимается на «Ленфильме» и играет в театре на Таганке, это встречи и беседы в купе со своими коллегами, ночные репетиции спектаклей: «Ехали втроем в купе и всю ночь болтали. Сначала мы в два голоса с Ваней пересказывали все репетиции в “Вишневом саде” (Дыховичный – Епиходов, Высоцкий – Лопухин, я – Раневская)... Потом перешли на “Гамлета” (Высоцкий – Гамлет, Дыховичный – Розенкранц, я – Гертруда). И опять бессонная ночь» [5, с. 115]. Путешествие на поезде – особый способ существования, символизирующий не только смену пространства, но и возможность сосуществовать одновременно в разных мирах, ролях, сознаниях, литературных сюжетах и т. д.

Особым предметом описания в современной прозе становится сам образ железной дороги, который не только мифологизируется, как в предшествующей литературной традиции, но и наделяется устойчивыми положительными характеристиками в сознании путешественника: гармоничное сосуществование с природным миром, неотделимость от человеческого пространства, субъектность существования, особая автономность: «Как устроена железная дорога? Железная дорога устроена таким образом, что весь ее сложный и точный механизм вплетается в теплые ландшафты, как водоросли вплетаются в тела затонувших кораблей. Железная дорога прокладывается так, чтобы ее невозможно было вычленивать из пространства, сквозь которое она пролегает... Обычно железнодорожные маршруты совпадают с маршрутами птичьих стай... В большинстве случаев железнодорожные насыпи расположены так, чтобы лунный свет падал в окна вагонов, вырывая пассажиров из их расшатанных сновидений, наполняя воздух вокруг них тенями и затемнениями, ослепляя их со сна и позволяя им видеть то, из чего на самом деле состоит всякая железная дорога, – темноту, тишину и смерть...» [5, с. 310].

Характеристика железной дороги в художественном произведении, безусловно, определяется точкой зрения либо героя, либо повествователя. Современные авторы пытаются проанализировать причины изменения рефлексивной позиции человека по отношению к одному и тому же объекту реальности: «Наши отношения с железной дорогой носят характер поверхностный, утилитарный... А стоит застрять где-нибудь посреди ночных платформ... И нас накрывает эта метафизика железной дороги, ощущение бесконечности, нависающей над каждым вокзалом, над каждой пристанционной будкой, над каждым переездом, о существовании которых мы даже не догадываемся. Главный секрет железной дороги в том, что она совершенно не нуждается в нашем присутствии, она как река, и течет по той простой причине, что не может остановиться. Железная дорога притягивает нас, чтобы лишить воли и сопротивления, дезориентировать и затащить в свою западню... Железная дорога – место загадочное и не до конца нам понятное, она существует по своим законам, и мы бы охотно их придерживались, если бы кто-нибудь их нам объяснил» [5, с. 314–315].

По-прежнему в литературных произведениях ключевым материалом для рефлексии персонажа остается событие путешествия, его основные атрибуты и общая семантика. Однако в текстах современной прозы наблюдается очевидная зависи-

мость в восприятии человеком путешествия по железной дороге от длительности его пребывания в поезде. Временной фактор определяет практически все параметры восприятия, отношения человека к событию путешествия на поезде. В качестве примера сравним описание двух типов путешествия: из Петербурга в Москву и из Москвы во Владивосток. Как правило, в описании проезда на поезде «Красная стрела» не встречается временных характеристик, лишь в некоторых случаях указание на длительность пути носит метафорический или ментальный характер (путешествие на поезде как часть жизненного пути): «...состав наш – основной и переменный – раз от раза варьировался; неизменным оставалось само путешествие. Это не были разрозненные поездки, а именно путешествие, длящееся если не в пространстве, то во времени. Кто-то усаживался играть в домино или в карты, а кто читать, подкрепляться или выпивать. Поезд жил своей передвижной жизнью, но я не знаю, слышали ли аудитории наших почтенных институтов такие “лекции”, столь пристрастные обсуждения и дискуссии о кино, какие мы вели под грохот электрички или обеденный перерыв, за “трапезой” (другим словом не могу назвать “изыски”, в которых мы ухищрялись, компенсируя убожество тогдашних залов, холодных зимой и неудобных летом)» [5, с. 573].

Второй тип путешествия – максимально длительный – в большей степени демонстрирует концентрацию внимания «человека в пути» на категорию времени. Так, например, травелог Д. Данилова уже в названии фиксирует временной отрезок – «146 часов», затем проводится интересное и показательное сравнение: «Все-таки 146 часов – это довольно много. Не вообще 146 часов. А в поезде, 146 часов подряд, сплошняком» [5, с. 591]. Негативные коннотации, заданные таким восприятием длительности этого путешествия по железной дороге, постепенно распространяются на все атрибуты путешествия. Сознание человека в пути гиперболизирует любые события, происходящие в поезде: «Храпение соседа, похрапывание соседки, дружный коллективный сон пассажиров вагона... И снова тишина, вернее, не тишина. А грохот коллективного храпа» [5, с. 594]. Постепенно сознание путешественника, сконцентрированное только на фиксации временных отрезков пути, влияет и на стиль повествования: художественное и подробное описание видов из окна поезда превращается в протокольные записи-фиксации типичных объектов природы и архитектуры: «Трогание поезда, набирающие скорости, мост. Волга, храп... И опять молчание. Время передвинулось на час вперед. Все как везде» [5, с. 598–601]. Таким образом, сюжет о путешествии человека в поезде трансформируется в сюжет о времени, субъектом события путешествия становится время, которое движется, тянется и т. д.

По мере приближения героя к конечной станции растет его раздражение на окружающих, на себя, на саму ситуацию путешествия: «Хочется умолкнуть и немотствовать. Наверное, так и надо сделать до появления облезлых коричневых товарных вагонов, заброшенных железобетонных заводских корпусов или других объектов, подлежащих сколько-нибудь внятному описанию» [5, с. 607].

В отличие от рассказов о железнодорожных путешествиях, в которых человеку хотелось пообщаться со своими попутчиками, герой этого травелога, напротив, мечтает о тишине, каждый новый пассажир воспринимается как источник шума, отдельный Голос, очередной психологический раздражитель. В сюжете о путешествии вновь меняется образная система, модифицируются герои: «В вагон вошли два голоса, мужской и женский. Голоса спрашивают, где их места. Вот и вот, отвечает голос-проводник. Голоса устраиваются поудобнее. И отправление» [5, с. 620–623].

Однако длительность путешествия в финале произведения влияет на неожиданную метаморфозу в сознании путешественника: появляется новый взгляд

на мир, особое восприятие пространства, масштаба пройденного пути, существенно меняется способ видения событий, формируется «иное зрение». Путешественник превращается в режиссера, событие путешествия – в фильм: «Странно сейчас вспоминать, как поезд отправлялся с Ярославского вокзала, проезжал мимо Яузы, Северянина... как сломался вакуумный биотуалет, как непосредственные соседи, самые первые, говорили о плавленом сырке и картошечке «Роллтон», как полковник в отставке рассказывал о своей огромной зарплате, как три парня и девушка перебрасывались тарелкой-фрисби во Владимире. Сейчас это все воспринимается как эпизоды какого-то малохудожественного фильма [5, с. 624–627].

Дискретность восприятия пространства за окном поезда фиксируется и в последнем рассказе сборника А. Ланге «Сухопутный пароход». Описывая идею создания проекта «Россия из окна поезда», автор акцентирует внимание на особом восприятии поезда как путешественника по России, на необходимости воспроизведения увиденного из окна как единого текста в виде отдельных фотографий, объединенных в одно целое, что позволит передать сочетание разрозненных атрибутов железной дороги и цельного образа пространства, увиденного из окна поезда: «Так родилась идея почти одушевленного поезда-путешественника, который будет бороздить пространства страны-океана и глазами которого мы будем на них смотреть... сама железная дорога очень фотогенична. Своими беспрестанно повторяющимися шпалами, рельсами, столбами, вагонами она невероятно похожа на фотопленку, и такая же пленка из неспешно сменяющих друг друга кадров мелькает за окном поезда, сливаясь в одно бесконечное кино. Я думаю, что поезд вообще – очень русский вид транспорта, который во многом сродни нашему внутреннему устройству, и дело здесь именно в скорости. Потому что темп и ритм русской ментальности, как мне кажется, соответствует темпу движения поезда через пространство» [5, с. 697–702].

Таким образом, финальное произведение сборника, на наш взгляд, совмещает в себе основные элементы обобщенного (центрального) «железнодорожного сюжета» в современной прозе: олицетворение поезда-путешественника, описание железной дороги как субъекта основного сюжетного события, ощущение динамичности железнодорожного путешествия, особой скорости при смене пространства, восприятие поезда как русского вида транспорта, национальная самоидентификация путешественника в поезде, определение темпа и ритма русской ментальности в вагоне поезда, осознание железнодорожного пути как человеческого следа в природном пространстве, глобальное определение жизни «как дороги, как долгожданного отрыва, как авантюрного приключения, цель и конечная остановка которого остаются неизвестными до самого финала». Несмотря на то что в современной прозе, безусловно, сохраняются элементы «железнодорожного канона», определяющего сюжетный репертуар классической русской литературы, результаты исследования произведений отдельного сборника, посвященного железнодорожной тематике, позволяют сделать предварительные выводы о существенной модификации основных компонентов сюжета.

Список литературы

1. *Секацкий А.* Слово о паровозе // Секацкий А. Сила взрывной волны. Статьи, эссе. СПб.: Лимбус пресс, 2005.
2. *Комагина С. Г.* Образ железной дороги в русской литературе: мифологические истоки // Ежегодник Русско-польского института. Вроцлав, 2011. № 1 (1). С. 41–56.

3. Ямпольский М. Наблюдатель. Очерки истории видения. М.: Ad Marginem, 2000.
4. Непомнящих Н. А. Железная дорога как комплекс мотивов в русской лирике и эпике (обзор) // Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы. Новосибирск, 2012. С. 92–105.
5. Красная стрела: Рассказы, эссе / Сост. С. Николаевич, Е. Шубина. М.: Изд-во АСТ, 2013.

N. V. Konstantinova

Novosibirsk, Russian Federation

**«THE RAILWAY PLOTS» IN THE MODERN PROSE
(ON MATERIALS OF THE COLLECTION «RED ARROW»)**

The specific of the «railway plots» in the modern prose on materials of the collection «Red arrow», created specially for 175 anniversary on Russian railway, consisted of essays, stories and travel diaries, where hero's trip on railway is the main element, forming the plot, is considered in the article. «Plot repertory» of the modern works about the railway sorts with the «railway canon», formed in the works of XIX century. The parallels, made in the research, allow to draw the conclusions about the specific of transformation of stable plot diagrams of «railway text», the influence of genre, narrative strategy of the author-traveler, changing of the characters system, motive structure and chronotope.

Keywords: railway plot, trip, plot repertory, narrative strategy.

Konstantinova Natalia V. – Candidate of Philological Science, the Head of the Department of Russian and Foreign Literature, the Theory of Literature and Methodic of Literature Teaching in Novosibirsk State Pedagogical University (28 Vilyujskaya Str., Novosibirsk, 630126, Russian Federation, scribe2@yandex.ru)

Н. А. Непомнящих

Новосибирск, Россия

**ВАРИАНТЫ СЮЖЕТА
«ПОЕДИНОК ЧЕЛОВЕКА С МЕДВЕДЕМ»
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В. САНГИ, А. НЕМТУШКИНА,
Г. КЭПТУКЭ И ДРУГИХ ПИСАТЕЛЕЙ ***

Сюжет встречи охотника с медведем в тайге является распространенным в литературах народов Сибири, что обусловлено как жизненным материалом, который служит сюжетной основой для большинства произведений, так и общностью фольклорного пласта культур многих сибирских народов. Однако до сих пор не было предпринято попыток анализа и сопоставления сходных сюжетов в произведениях авторов – представителей разных национальных литератур: мансийского писателя Ю. Шесталова, нивхского автора В. Санги, нанайского писателя Г. Ходжера и эвенкийской писательницы Г. Кэптукэ. Выявлено несколько вариаций сюжета «поединок человека с медведем» и сопутствующие ему мотивы. Общими мотивами для различных вариантов сюжета являются мотив испытания молодого охотника (удачное / неудачное испытание), а также мотив нарушения старинного обычая на охоте или перед нею, повлекшего неудачный для охотника исход. В целом сюжет о столкновении человека и медведя – один из самых распространенных в этих литературах.

Ключевые слова: сюжет, мотив, поединок человека и медведя, Владимир Санги, Галина Кэптукэ, Григорий Ходжер, Юван Шесталов, нивхская литература, эвенкийская литература.

Сюжет о столкновении человека и медведя в тайге – один из самых распространенных в литературах малочисленных народов Севера и Сибири. Почти у каждого из писателей есть сюжет о поединке человека с медведем. Жизнь в тайге редко обходится без встречи с «таежным хозяином», и у многих народов суще-

* Работа выполнена при финансовой поддержке РГНФ и Новосибирской области, Проект № 14-14 54001/ 15 «Сюжетно-мотивные комплексы в литературах народов Сибири».

Непомнящих Наталья Алексеевна – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник сектора литературоведения Института филологии СО РАН (ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090, Россия; rainbow_miracle@mail.ru)

ствовал культ медведя, считавшегося предком и родственником человека. Так, по свидетельству ученых, древний культ или различные пережитки этого культа имеются у манси, хантов, нанайцев, нивхов, тофаларов, эвенков, эвенов, в мифологии и фольклоре которых медведь традиционно занимает одно из главных мест. Широкая распространенность культа медведя среди народов, принадлежащих к разным языковым группам, была обусловлена географией расселения, сходным бытом, условиями жизни.

Изучению культа медведя посвящены многочисленные работы историков, фольклористов и этнографов [1–6]. Что касается художественной литературы, ситуация здесь несколько иная. Несмотря на то что сюжет о столкновении человека с медведем частотен в произведениях писателей Сибири, – а он встречается у эвенкийских, мансийских, хантыйских, нивхских авторов, – пока не существует обобщающей работы, в которой они были бы рассмотрены и сопоставлены. М. А. Бологова, анализируя сквозные мотивы в творчестве Ю. Рытхэу, выделяет сюжет поединка со зверем, куда входит и сюжет борьбы с медведем. Она относит его к I группе сюжетов «Испытания» (мужские) [7, с. 279]. Встреча с медведем, хотя и не редкость для живущего и охотящегося в тайге человека, в силу смертельной опасности всегда становилась памятной, не раз пересказывалась другим, обрастала подробностями и становилась основой для литературной обработки. Борьба человека со столь грозным хищником всегда носит характер испытания и толкуется как обязательная, необходимая ступень становления молодого охотника.

Сюжет «успешный поединок человека с медведем» в творчестве Владимира Санги

В творчестве Владимира Санги сюжет «поединок человека с медведем» является сквозным: есть он в романах «Женитьба Кевонгов», «Ложный гон», в рассказах «Последняя дань обычаю», «Голубые горы». Обычно это сюжет о целенаправленной охоте на зверя. Как правило, на охоту идут два охотника, один из которых проявляет недюжинную силу и отвагу, другой же, наоборот, ведет себя как трус. Этот вариант сюжета находим в романах «Женитьба Кевонгов», «Ложный гон», рассказе «Последняя дань обычаю». В романе «Женитьба Кевонгов» герой, юноша Ыкилак, должен в силу не совсем справедливых требований доказать, что он сильный и отважный мужчина и может прокормить будущую жену, а форма испытания – убить медведя. Юноша выполняет это задание. В романе «Ложный гон» молодой охотник, который отправляется со старым и опытным охотником в тайгу на зимовку, в первый раз участвует в охоте на медведя и не может вовремя выстрелить от страха. В рассказе «Последняя дань обычаю» молодой герой также должен пройти испытание, по обычаю предков: над ним, выучившимся в далеком городе, постоянно подшучивает близкий родственник, однако на охоте именно «городской» не струсит и одолеет зверя. В рассказе «Голубые горы» молодой герой, над которым в самом начале насмеялся старик, также хочет доказать, что он силен и смел, когда вызывается помочь старику убить медведя, задирающего по ночам оленей.

В «Женитьбе Кевонгов» и в рассказе «Последняя дань обычаю» противостояние с медведем становится не только испытанием для главного героя, но и проверкой для его антагониста. Этот недоброжелатель обычно и является инициатором самой охоты. С письма такого героя начинается рассказ «Последняя дань обычаю»:

«...Медведя убить легче, чем собаку: он большой, в полдома. В него и с закрытыми глазами попадешь. Приезжай. Поохотимся на славу. Тебя приглашает твой ахмалк. Я уже сказал об этом сородичам». Хвастун, нахал и болтун! Понятно, почему он так усердно приглашает. Чувствует, хитрец, что подчёркнутое внимание окружающих – маска. Он хочет поднять себя в глазах односельчан. Он всегда был честолюбив. И в качестве жертвы выбрал, конечно, его, Малуну, представителя рода зятей. Ох, этот обычай! Он гадко переползает через пороги веков и десятилетий. Ахмалк... [8, с. 317].

Главному герою, Малуну, выучившемуся в Ленинграде и собравшемуся на свою малую родину учительствовать, его родственник Закун, тщеславный и хвастливый, уже готовит испытание. На охоту положено идти вдвоем и в случае удачи обоих ждет почет и уважение. Однако Малун чувствует, что родственник хочет его руками добыть хищника, а по приезде наблюдает, что бахвальство и наглость присуши Закуну и проявляются в самых разных ситуациях. Закун, желающий, чтобы Малун, по старинному обычаю, пошел с ним на медвежью охоту, не соблюдает предписанных традициями важных правил: он пренебрежительно отзывается о медведе.

Грубая самоуверенность и надменность – вот чем подавлял Закун окружающих. Они были для него тем же, что сила и клыки для кобеля, делавшие его хозяином на собачьей свадьбе. «...Умора. Тоже выдумали моду. Медведь – это же наимирнейшая тварь и трус...» Малун на минуту задумался. Ещё совсем недавно нивхи говорили о медведе только почтительно. «Мок – добрый» – вот как называли его взрослые при детях, утверждая этим посредничество медведя между землянами и таинственным всемогущим, от которого якобы зависит благополучие людей [8, с. 319].

В ходе подготовки к охоте Закун позволяет себе недопустимые замечания:

...Широкая чугунная сковорода тяжело прокатывается по кускам свинца. Дробный стук разносится далеко окрест.

– Будто мелем кости, – сказал Малун.

– Эй! Не говори так! – вдруг запальчиво крикнул Закун. – Ты же собрался на охоту, а не на игру какую-нибудь. Уйкра (грех. – *Н. Н.*). Но потом спохватился и, оправдываясь, сказал:

– Охотничий обычай так велит.

Малун отметил про себя, что, поменяйся они ролями, Закун использовал бы этот случай для бесконечных насмешек при людях [8, с. 319].

Не только у нивхов, и у эвенков, и у других народов считалось, что о медведе нельзя говорить плохо и неодобрительно. В книге Г. Кэптукэ «Маленькая Америка» дедушка тоже когда-то нарушил один из старинных запретов – похвастался перед охотой, и был наказан медведем, еле выжил после встречи с этим суровым хозяином тайги. Обряд, «дань» которому отдает Малун в рассказе Владимира Санги, очень древний и встречается не только у нивхов. Г. М. Василевич писала о подобной традиции у эвенков следующее: «Бьют медведя чаще всего в берлоге... Обнаружив берлогу, один из охотников готовится к выстрелу, другой, воткнув жердь в отверстие, беспокоит медведя. Стреляли сразу, как только в отверстии покажется голова медведя. Убив, его тут же свежевали. В прошлом медведя свежевал представитель другого рода» [2, с. 168]. Именно так, с этнографической точностью описана охота в «Женитьбе Кевонгов». Соблюдение предписанных обычаев диктовалось многовековым опытом охотников и служило в случае неукоснительного соблюдения гарантией благополучного исхода. Однако сам

Малун вынужден вскоре внести «поправки» в обычай исходя из ситуации – жизнь вносит свои коррективы. Когда увидевший хищника перетрусивший Закун начнет обзывать зверя «дьяволом» и упрашивать при уже обнаруженном звере повернуть назад, Малун впервые нарушит обычаи предков: прикрикнет на представителя рода тестей:

Малун повернулся и пошёл навстречу следу. Закун, сбиваясь, глухо умолял: – Уйдём, пока ничего не случилось. Уйдём подобру-поздорову. Это не медведь. Это сам дьявол.

– Молчи! – вдруг разозлился Малун. Он впервые поднял голос на этого почтенного представителя рода тестей и этим нарушил старый обычай [8, с. 323].

Вместо того чтобы помочь, Закун сбегает, и Малуну в опасной схватке придется справляться в одиночку, проявив невероятное самообладание и смелость. Второй раз охотник позволит себе отступить от обычая при разделке туши убитой медведицы. По обычаю предков, хозяином добычи должен быть Закун. Именно он должен разделить ее между всеми односельчанами. Однако Малуну пришлось самому сражаться с разъяренным зверем – струсивший Закун залез на дерево. И потому истинным хозяином добычи Малун ощущает себя. Ничего не рассказывая о произошедшем сородичам, Малун делит добычу под одобрительные возгласы стариков, говорящих, что он настоящий нивх и не забыл родных обычаев:

Благодарили охотника и непонимающе шептались между собой... А шкура... Она на другой же день висела, прибитая к стене дома Закуна с полуденной стороны. Так велит обычай [8, с. 324].

Моральный груз, давление общественного мнения, обычая герой ощущает постоянно. Уже в день охоты, когда в один из моментов начинает казаться, что зверь уйдет, он ощущает, что «с уходом медведицы будет потеряно больше, чем день, потраченный на утомительную охоту. Ведь весь посёлок знает, что учитель вышел на охоту. Не потерял ли он за долгие годы учёбы в русском городе охотничьи навыки, которые привили ему сородичи ещё в детстве? А главное, этот проклятый груз. Не дать уйти!» [8, с. 323]. В итоге он справляется с испытанием.

Мужчины приглашают Малуну на новую охоту. Он не спит всю ночь, вспоминая случившееся. Его бросает в жар от одних воспоминаний. Если во время охоты он был удивительно спокоен, выдержан, то сейчас не может найти себе места. С утра он сказывается занятым в школе и уезжает из родного поселка, вопреки планам остаться здесь учителем. На этом писатель ставит точку. Малун отдал «последнюю дань обычаю» предков. Однако в итоге осознал, что жить по ним он не хочет и не может. Исполнение обычая заставляет его уехать, а не остаться на малой родине, т. е. вместо того, чтобы жить в соответствии с исконными ценностями, молодой человек отказывается от них и бежит. Результатом успешного пройденного испытания становится не приобщение к традиционной жизни и обществу, а, напротив, бегство от него. Ничего не говорится о том, куда уезжает герой. Однако он, получивший образование в Ленинграде и имеющий опыт соприкосновения с другой культурой, наверняка выберет ее. В пользу такого решения говорит один из эпизодов.

В начале рассказа в сознании героя возникает воспоминание о русских ребятах, сокурсниках, которые проявляли искренний интерес к традиционной культуре нивхов:

Русские ребята особенно любили слушать его рассказы о медвежьих праздниках и нивхские песни. Песни покоряли своей проникновенностью и глубокой лирично-

стью. Друзья просили дать подстрочники, записывали ритмику и переводили на русский [8, с. 317].

Этот научный и житейский интерес, уважительное отношение к нивхским обычаям Малун невольно сравнивает с пренебрежительным и утилитарным отношением Закуна к традициям предков. Закун хочет использовать обычай как повод утолить собственное тщеславие, возвыситься в глазах окружающих.

Когда-то охота и сопровождающие охоту обряды были основой для единения рода. Традиция при разделке туши оделять всех окружающих, традиция вкушать мясо медведя, собрав всех мужчин, женщин и детей на праздник, говорят именно о его исконно родовом и коллективном характере, что неоднократно охарактеризовано этнографами. Помимо того что нельзя было неодобрительно говорить о медведе, существовали определенные обычаи охоты на медведя, которая также являлась отнюдь не рядовым событием: ей предшествовала обязательная и соответствующая традициям длительная подготовка, сам процесс охоты, а также разделки добытой туши были регламентированы. После удачной охоты зачастую устраивался медвежий праздник с обязательным почтительным захоронением некоторых медвежьих внутренних органов и костей. Подробно этот обряд был описан Г. М. Василевич [9]. Но в рассказе старинный обычай не выполняет своих прежних функций: охота не объединяет двух родственников, а разъединяет. Один из персонажей, в котором изначально сомневались, становится героем, другой проявляет трусость, злобу и демонстрирует недостойное поведение.

Точно такой же поворот принимает сюжет в романе «Женитьба Кевонгов». Так, Лидяйн в то время, пока Ыкилак боролся с медведем, сбежал и прятался за деревьями:

Опомнился Лидяйн лишь тогда, когда взобрался на следующий склон. Как же так, ведь медведь бросился за ним! Наверное, отстал. Вот как он умеет быстро бегать! Подожду немного, ему лезть на сопку, а мне сверху удобнее, я и встречу его копьём. Но где же он? Или убежал? А может, Ыкилак убил? Ыкилак-то? Скорее медведь разможил ему голову. А Хиркун? И его задавил медведь? Или все-таки... Лидяйн заставил себя вернуться к берлогу. Хиркун и Ыкилак сидели на валежине, молча курили трубку, передавая ее друг другу. У их ног лежал медведь. Лидяйн от стыда не знал, куда деваться [10, с. 134].

Братья не сказали придумавшему это испытание трусу Лидяйну ни одного плохого слова, не стали рассказывать, как он себя повел, никому. Настоящие герои в книгах Санги обычно немногословны. Они умеют делать свое дело, а интриги, хитрости не для них. Поэтому люди подлые и злые одерживают над ними житейские победы. Так и не женится на Ланьгук доказавший свою состоятельность, смелость и силу Ыкилак, вопреки всем правилам ему будет предложено еще одно испытание – поединок с соперником. Уставший после противоборства с медведем, в этой «дуэли» он проиграет. Подобная ситуация повторяется в рассказе «Последняя дань обычаю». Малун ведет себя благородно: победив в неравной схватке медведицу, он ни словом не обмолвится, что вынудивший его идти на эту охоту и дразнивший его Закун в решающий момент струсил, залез на дерево и слез лишь тогда, когда с хищником было покончено.

В «Женитьбе Кевонгов» трагичность финала определяется неоднократным нарушением обычая. Успешно прошедший испытание юноша, тем не менее, так и не получает уготованную ему по родовым исконным обычаям невесту. Девушка, которой герой симпатичен, пытается бежать вслед за ним, но безуспешно. Рушится основание традиционного патриархального мира. Рушится по воле самих людей, и нравственное разрушение предшествует разрушению физическому. Фи-

нальные строки романа – это возглас отца: «Что же произошло, люди! Что случилось в этом мире? Что случилось лю-ю-юди?» [10, с. 160]. Вопрос риторический и трагический одновременно.

В нивхских сказках [11] встречается сюжет охоты двух братьев на медведя. Однако в них нет мотива трусости одного из них на охоте, не раз повторяющегося у Санги. Примечательно, что в его произведениях герои не рассказывают своим сородичам о недостойном поведении труса. Возможно, такое поведение было нехарактерным, не было принято, табуировано и не нашло отражения в нивхских сказках, где чаще антагонистом человека является либо чудовище, принявшее вид медведя или другого человека, либо злой дух. Зато широко известен благодаря басне Л. Н. Толстого сюжет встречи с медведем двух товарищей, когда один из них струсил, а другой – нет. И тот, второй, не струсивший, потом указывает трусу на то, что «плохие люди те, что в опасности от товарищей убегают» [12, с. 228]. Эти краткие рассказы из толстовских книг для чтения переводились на национальные языки народов Сибири, а также использовались в качестве учебных текстов при изучении русского языка. Басни Толстого по структуре, сюжетам, простоте изложения очень сходны с устным фольклорным творчеством народов Сибири, они органично вписывались в круг первоначального чтения на русском языке и потому могут рассматриваться в качестве возможных источников некоторых литературных сюжетов.

В книгах Санги показано, как личное сознание начинает сопротивляться родовому, традиционному, коллективному и общепринятому порядку: Малун не может жить рядом с Закуном, который подвел на охоте, а значит, подведет и в жизни. Теперь, когда выживание больше не является основной целью, которой служила родовая организация общества, личные качества выдвигаются на первый план. Литература с ее приматом личности, индивидуального сознания и авторского творчества делает акцент именно на разрыве традиционного векового уклада, опиравшегося на род и коллектив, с новой реальностью, где каждый в ответе за себя сам.

Иногда поединок с медведем выступает в связке с другим мотивом – незаконченного противоборства со зверем в прошлом, когда охотник изрядно пострадал от ушедшего медведя, а спустя годы вновь неожиданно встречает того самого зверя, узнав его по особым оставшимся с тех пор отметинам. В «Голубых горах» старик Курлан во второй раз должен вступить в схватку с хозяином тайги: когда-то он не смог убить медведя, задравшего его лучшего ездового оленя, медведь изрядно «помял» охотника, но и сам лишился когтя на лапе. Именно по этой отметине – по следам лапы без когтя, узнает этого зверя, вновь повадившегося таскать оленя из стада, Курлан. Он стар и не хочет вступать в бой с сильным хищником. Однако молодой охотник Хакун вызывается помочь ему и старик соглашается. Дело в том, что старик однажды прилюдно пристыдил молодого парня, который нес с охоты гусей:

По главной улице возвращался из лесу молодой рыбак Хакун. Через его плечо тяжело свисали три гуся. Охотник шёл бодро, шёл так, будто не исходил за день десятки километров. И когда проходил мимо Курлана, его остановил резкий окрик хозяина:

– Как тебе, здоровенный хор (олень, бык-производитель. – *Н. Н.*), не стыдно уничтожать невинную птицу? Что, по-твоему, она для того и облетела полсвета, чтобы попасть в твой ненасытный желудок?! Если каждый болван убьёт по три гуся, то их скоро вовсе не останется на земле. Тоже сыскался охотник! Храбрец! Нашёл кого расстреливать. Тебе бы ломать хребты медведям. Их в лесу не меньше, чем собак в нашем селении. Иди, бей их!

Парень сник. Он поспешно завернул в переулок и исчез в воротах дома [13, с. 309–310].

И вот теперь парень пришел к старику, чтобы предложить помощь в охоте на медведя и восстановить свою репутацию. Несговорчивый старик соглашается, и они идут на хищника вместе. В результате огромный грозный медведь убит, однако раны, которые зверь успел нанести старику, оказываются смертельными:

Древние нивхи утверждают, что на самой высокой горе обитает Пал-ызнг – хозяин гор. Медведи – его собаки. Охотники, павшие в схватке с медведями, не просто умирают. Их забирает к себе Пал-ызнг, и они превращаются в пал-нивнгун – горных людей, самых счастливых людей, и покровительствуют живущим сородичам. Интересно, какое там счастье? Что-то тяжёлое подступило к горлу, перехватило его. – Вынесите меня на воздух, – еле слышно произносят горячие губы.

О! Как много света! Небо то синее, то красное. Веером разбегаются по нему длинные разноцветные лучи. Что это?

А горы? О, горы голубые! Они такие голубые, какими никогда ещё не были. Высокие они и голубые. Голубые-преголубые.

Не видел их вблизи. Не был там... [13, с. 315].

Подводя итог можно сказать, что в книгах В. Санги поединок становится ключевым событием, именно в нем проявляется истинная сущность человека: участие в поединке выявляет как лучшие, так и худшие человеческие качества. Родовой обычай, как и прежде, является испытанием для человека, но проходят это испытание отнюдь не все. Смысл испытания также меняется. Если раньше соблюдение обычая диктовалось суровыми условиями выживания в тайге, то теперь, соблюдение его диктуется лишь исторической памятью и традицией, а результат испытания становится личной индивидуальной характеристикой человека, а не показателем готовности его к брачной жизни и гарантией выживания рода. Эти изменения в сознании и поведении людей в новых условиях жизни как раз и зафиксированы в книгах Санги.

Нарушение старинных обычаев как причина неудачи в поединке с медведем

С медведем связаны некоторые устойчивые и повторяющиеся у разных народов поверья: так, у нивхов, эвенков и других народов считалось, что о медведе нельзя говорить плохо и неодобрительно. Зачастую люди пользовались различными специальными словами, заменяющими название медведя, и эта традиция отчасти жива до сих пор [2; 5; 9]. Люди верили, что за нарушение этого запрета медведь может покарать охотника. В книге «Маленькая Америка» эвенкийской писательницы Галины Кэптукэ в главе «Дедушка уезжает умирать в Сквородино» в числе прочего дедушка рассказывает о своей давнишней встрече с медведем в тайге, отвечая на расспросы, почему и как он ослеп:

Сам я виноват. Слишком уверен в себе был, нарушил старый запрет эвенков не хвалиться, не вызывать на поединок хозяина леса. Мои хвастливые слова дошли до его ушей, вот он и подстерег меня. Медведь, внученька, хоть и медведь, а уши имеет, говорят издавна эвенки. А уши-то у него особенные, находятся в лопатках. В лопатках у медведя есть дырочки: в каждой по одной. Это и есть те особенные уши, которыми он слышит всё, что говорят о нем люди. Медведь наполовину человек [14, с. 28].

Дедушка пересказывает то, что для любого эвенка когда-то было совершенно очевидным: медведя нельзя ругать, а также нельзя охотнику хвастаться перед охотой, иначе зверь услышит, и удачи не будет. Дедушка только и сказал, что вот бы медведя встретить да опробовать свое хорошее новенькое ружье, а тесть тут же ему указал на напрасность подобных слов. Исходя из поверий, охотник повел себя очень неосмотрительно, за что и поплатился: на тропе, по которой он ехал на олене притаился медведь, сшиб охотника с оленя, лапой прошелся по лицу. Но это еще не все. Была и вторая встреча с хозяином леса, гораздо более страшная. Во второй раз, когда медведь выскочил на него в тайге, дедушке пришлось бороться с ним. Он успел лишь один раз выстелить и ранить зверя, чем разозлил его еще больше. Поваленный на землю охотник никак не мог выхватить нож, который эвенки обычно носили за спиной, выставленная вперед винтовка была тут же переломлена сильным зверем. Спасло дедушку лишь то, что он начал громко кричать и просить прощенья у медведя за свои прежние хвастливые слова. Потом шаман Содорчан предсказал умиравшему от ран охотнику долгую жизнь. По примете эвенков, если раненый медведь погибал, то ранившего его охотника ждала долгая жизнь [9]. Так и случилось в этот раз: мертвого медведя нашли неподалеку. Дедушка с благодарностью вспоминает шамана, сумевшего вселить в него волю к жизни, сказал, что будет видеть одним оставшимся глазом, ведь на тот момент дети были еще маленькими, он должен был кормить семью.

Подобный эпизод есть и в первой части «Конец большого дома» трилогии найского писателя Григория Ходжера «Амур широкий». Охотник также поплатился за свое хвастовство:

В шалаше вместе с раненым жили еще двое охотников. На расспросы доктора один из них сердито ответил: «Поменьше надо языком болтать!» Другой со смехом рассказывал: «Сам он дурак. Вернулся вечером и говорит: нашел берлогу. Пригласил нас. А сам сел перед очагом и начал болтать: на один суп медвежьего мяса отнесет теще, два ребра – дяде, жирный кусок – брату. Так он делил мясо медведя, который лежал в берлоге и слушал его болтовню. Когда пришли к берлоге, он забыл, где она находилась. Мы сели покурить, а он отошел от нас на двадцать шагов, и тут медведь выскочил из берлоги, разорвал ему рот. Хорошо, язык не вырвал... [15].

Рану этого охотника зашил русский доктор, завоевав успешным лечением доверие местного населения. Этот небольшой эпизод нужен, чтобы показать положительные стороны героя Василия Ерофеевича, доктора. С одной стороны, он носит характер ироничной охотничьей байки, с другой – весьма показателен. Рассказ о нарушении старинного запрета становится похож на басню с моралью. Охотник, бахвалившийся своей будущей добычей, пострадал весьма странным образом: доктор отмечает, что руки-ноги и бока у него целы, а вот на лице – царапины от когтей, а главное – порван рот. Для местных охотников это как раз не удивительно, они подшучивают над хвастуном, говоря, что тому теперь придется всю жизнь «с зашитым ртом ходить».

У мансийского писателя Ювана Шесталова в «Хозяине тайги» также описан схожий эпизод. Старик вспоминает, как собирались охотники однажды на медведя:

Старшие называли его почтительно. Ни одного худого слова о нем. Тихо собирались охотники. Шумел лишь один молодой охотник, Яковом его звали. Он хвалился своей смелостью, а хозяина тайги ни во что не ставил. Старики просили его быть поскромнее. Но он не слушался, как вьюга... [16, с. 271].

Охота была удачной, но...

Дальше всех, в стороне под ветвистой елью, стоял Яков. Никого не тронул сын хозяина Верхнего мира – Нуми-Торума, а Якова отыскал и с головы его, буйной и хвастливой, снял кожу с волосами. Но кровь за кровь! В сердце хозяина тоже торчали копыя [16, с. 271].

Рассказы о нарушении законов тайги, старинных поверий и обычаев, за которыми следовала неудача, становились нравоучительными историями, передающимися из уст в уста. Соблюдение норм, выработанных не одним поколением, если и не гарантировало охотнику стопроцентную удачу, то хотя бы заранее предостерегало от неосмотрительного, несерьезного поведения на смертельно опасной охоте, где жизнь и смерть обычно зависят от скорости реакции, от доли секунды. В литературу подобные рассказы вошли как вставные рассказы в форме баек, пересказов разных «случаев», они бывают необходимы для характеристики отдельных персонажей, являются указанием на их опытность, на авторитетность их слова в изображаемом кругу лиц.

Сюжеты поединка с медведем, имеющие метафорическое значение

Кроме сюжетов охоты на медведя, имеются и другие сюжеты, в которых человек и медведь тем или иным образом взаимодействуют. Примечательно, что в литературе совсем не отражены широко распространенные в мифологии и фольклоре брачные мотивы, связанные с медведем. Зато в качестве сюжетной основы некоторых рассказов привлекаются описания некоторых обрядов, связанных с культом медведя. Так, среди различных ритуалов, связанных с культом медведя, существовал обряд «борьбы мальчика с медведем» на Медвежьем празднике, подробно описанный В. Г. Василевич [2; 9]. Поединок носил символический характер: «обряд производился после коллективной трапезы, когда мясо медведя было съедено. Кости, очищенные от мяса, складывали по порядку расположения в скелете на ветки, ветки соединяли, перевязывали с обоих концов, и с этим пучком боролся мальчик 5–7 лет. Борьба оканчивалась победой: мальчик хватал «медведя» и бросал его на землю. Он боролся как с костями, завязанными в пук, так и с головой, которую заворачивали, подобно костям, в ветки. После пук с костями головы насаживали на ствол лиственницы, кости «вешали» – клали на ветку у ствола» [2, с. 167]. Этот обряд с точностью до деталей описан в книге Алитета Немтушкина «Мне снятся небесные олени».

В главе «Звонкое лето» подробно рассказывается о Медвежьем празднике, которым была ознаменована удачная охота. В один из моментов праздника старик подзывает маленького мальчика Армачу, главного героя книги, и предлагает ему сразиться с медвежьей головой:

– Армача! Где Армача? Иди сюда! – смущенного растерянного парнишку вывели на середину круга. – Ну, сынок, не подведи. Ты должен стать кормильцем своей бабушки, померяйся силами с хозяином тайги. Будет ли он бояться тебя? Не стесняйся, тут все свои. Разве ты не хочешь стать удачливым охотником, кормильцем своей бабушки? [17, с. 55].

Мальчик вступает в борьбу с черепом убитого медведя, она лишь непосвященному может показаться слишком легкой. На самом деле «тальниковые прутья сплетены были так, что уронить его было невозможно». Зрители подбадривают мальчика, дают советы и, наконец, ему удается положить голову медведя набок

и прижать коленом к земле. Раздаются одобрительные возгласы: «Из тебя выйдет настоящий охотник!» [17, с. 55]. Мальчик остался сиротой, живет с бабушкой, которой трудно справляться с несвойственными для женщин охотничьими обязанностями: она расставляет ловушки на мелких зверьков, чтобы как-то прокормить себя и внука. Ребенок понимает это, хочет скорее повзрослеть. Окружающие тоже видят непростую ситуацию, чем и мотивируется участие в поединке на празднике именно Армачи. В первой части главы рассказывается, как Армача и другой мальчишка, взяв без спросу ружье, охотились на уток, им даже удалось подстрелить птицу, однако в процессе охоты они чуть не попали из ружья друг в друга и очень испугались. Это происшествие противопоставлено участию ребенка в обряде: теперь у него все должно сложиться хорошо, он будет истинным охотником с одобрения старших.

В повести «Маленькая Америка» Г. Кэптукэ описан другой символический эпизод о поединке эвенкийского шамана и чужого колдуна, «синсесина»:

Однажды один синсесин поспорил с шаманом. Поспорил и говорит:

– Сейчас я тебе змея своего покажу-принесу.

– Давай, – говорит наш шаман.

Что синсесину стоит: откуда ни возьмись, змей перед шаманом возник. А шаман? Медведя, помощника своего, позвал. Тут же медведь появился. А медведи-то змей едят. Схватил тут синсесин змею свою да за пазуху спрятал. Бойтся, что медведь проглотит. Вот так победил наш шаман синсесина [14, с. 117].

Здесь медведь участвует в поединке совершенно другого характера. Он является по зову шамана как подчиненная ему сила, помогая одолеть чужих духов. В этом эпизоде явственно видно, что для эвенков медведь – не только и не столько опасный зверь, сколько дух-заступник, и, как говорит другой герой повести, он «родственник человека», требующий к себе уважительного и почтительного отношения. По форме данный рассказ представляет собой литературную обработку былички – одного из устных фольклорных жанров несказочной прозы.

* * *

Среди рассмотренных вариантов сюжета поединка с медведем предметом анализа по большей части стали те сюжеты, в которых охотник встречается с медведем в тайге и противостоит ему. Для человека это столкновение – всегда испытание, и не только на прочность, зрелось, физическую выносливость и силу, но и на верность обычаям предков, мужество, порядочность, честность. Обычно это испытание становится важной, переломной вехой в судьбе героя. Зачастую столкновение человека и медведя актуализирует, заставляет вспомнить древние поверья, связанные с медведем, их нарушение также может существенно повлиять на судьбу героя и, в конечном счете, на сюжет произведения в целом.

Сюжетный корпус младописьменных и новописьменных литератур включает как сюжеты, уходящие корнями в мифологию и фольклор, так и сюжеты новые, появившиеся в результате слома традиционного образа жизни народов Сибири в XX в. Первый вариант сюжета о поединке с медведем, выявляющем личностные качества человека, как раз относится к сюжетам новым, переосмысляющим традиционные фольклорные источники и обычаи в целом. Устные рассказы об охоте на медведя (несказочная проза в форме быличек, семейные и охотничьи рассказы о случаях на охоте) становятся источником для второго и третьего вариантов сюжета.

Важно отметить, что в произведениях с данным сюжетом нет каких-то специфических отличий, обусловленных характером той конкретной национальной

культуры, носителем которой является автор, поскольку, как только речь заходит о медведе, он неизбежно попадает в общее, единое для многих народов Сибири тематическое поле, а повторяемость и ограниченная вариативность «медвежьих» мотивов и сюжетов задана как жизненным материалом, так и едиными мифологическими и фольклорными источниками. Доля авторской интерпретации их невелика. Лишь у В. Санги разрабатывается отличающийся от фольклорных источников вариант сюжета. Немаловажно также, что все рассмотренные произведения написаны на русском языке, т. е. являются рассказом (в широком смысле) о жизни народов Сибири, их обычаях, традициях для широкого круга читателей, с описываемыми реалиями не знакомых. Потому определенный набор мотивов и сюжетов приобретает в книгах разных авторов характер «обязательного», репрезентирующего читателю важные ценности, значимые сущности и типические черты родной культуры, но их общая история, мифология, фольклор, находя отражение в литературных произведениях, создают эффект многократного повтора, мультипликации, а подчас и «единого текста».

Преобладающая бытовая основа сюжеттики произведений писателей народов Сибири во многом предопределяет типологический характер их сходства, подчас стирая грани между конкретными текстами и сюжетными реализациями, повторяя общие для всех народов Сибири мотивы, образы. Именно совокупностью всех названных обстоятельств обусловлен тот факт, что в литературах народов Сибири сюжет о поединке человека с медведем является одним из самых частотных и воспроизводится в книгах самых разных писателей.

Список литературы

1. *Бурькин А. А.* Мифологические рассказы о медведе у народов Северо-Восточной Азии и Северной Америки // Сибирская заимка. Языки и фольклор. URL: <http://zaimka.ru/ethnography/burykin10.shtml> (дата обращения 05.12.2014).
2. *Василевич Г. М.* О культуре медведя у эвенков // Религиозные представления и обряды у народов Сибири и Севера. Сборник Музея антропологии и этнографии. Л., 1971. Т. 27.
3. *Кернер Ф.* Медведь в обрядах перехода // Образы и сакральное пространство древних эпох. Екатеринбург: Аква-Пресс, 2003. С. 49–66. URL: <http://otorten.ru/kerner-perehod.html> (дата обращения 02.02.2014).
4. *Рассадин В. И.* О культуре медведя у тофаларов // Новые исследования Тувы. 2013. № 3. URL: http://www.tuva.asia/journal/issue_19/6481-rassadin.html (дата обращения 23.01.2015).
5. *Сагалаев К.* Медвежий праздник современных казымских хантов // Традиции и инновации в современном фольклоре народов Сибири: Сб. науч. ст. и материалов / Отв. ред. Г. Е. Солдатова. Новосибирск: Арта, 2008. 135 с.
6. *Соколова З. П.* Культ медведя и медвежий праздник в мировоззрении и культуре народов Сибири // Этнос и культура. 2002. № 1. С. 41–58.
7. *Бологова М. А.* Повторяющиеся мотивы в художественной системе Ю. Рытхэу // Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы. Новосибирск, 2012.
8. *Санги В.* Последняя дань обычаю // У истока. М.: Современник, 1981. С. 316–327.
9. *Василевич Г. М.* Древние охотничьи и оленеводческие обряды эвенков // Религиозные представления и обряды у народов Сибири и Севера. Сборник Музея антропологии и этнографии. Л., 1971. Т. 17.
10. *Санги В.* Женитьба Кевонгов // У истока. М.: Современник, 1981. С. 9–161.
11. *Нивхские мифы и сказки.* М., 2010.

Непомнящих Н. А. Варианты сюжета «поединок человека с медведем»

12. Толстой Л. Н. Два товарища // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. М., 1957. Т. 21: Новая азбука и книги для чтения. 1874–1875.
13. Санги В. Голубые горы // У истока. М., 1981. С. 309–316.
14. Кэптукэ Г. Маленькая Америка. М., 1991.
15. Ходжер Г. Конец большого дома // Электронная библиотека детективов. URL: <http://detectivebooks.ru/book/download/21180211/> (дата обращения 01.02.2015).
16. Шесталов Ю. Хозяин тайги // Юван Шесталов. Когда качало меня солнце. Синий ветер каслания. Владимир Санги. Женидьба Кевонгов. Ложный гон. Свердловск, 1987.
17. Немтушкин А. Мне снятся небесные олени. М., 1982.

N. A. Nepomnyaschikh

Novosibirsk, Russian Federation

**THE VERSIONS OF THE «MAN – BEAR COMBAT» PLOT
IN THE WORKS OF V. SANGI, A. NEMTUSCHKIN, G. KEPTUKE
AND OTHER WRITERS**

Some typical recurrent plots such as a plot of human – bear interaction are characteristic to the literatures of the Native Siberians. A plot of a combat between a man and a bear is present at the works of almost all Siberian writers. This is due both to the circumstances of life in the taiga where it is difficult to avoid a meeting with that animal and to the folk-lore traditions. Many Siberian peoples worshipped the bear; the bear was considered to be an ancestor to the human. The Mansi, Khanty, Nanai, Nivkh, Tofalar, Even, and Evenk people celebrated the special bear festival. The bear cult is supposed to be very ancient. The fact that it is common for the people belonging to the different language groups is due to the similarity in their way of living determined by the similar geographic factors. The article discusses two versions of the «man – bear combat» plot. The first version is typical to V. Sangi's writings. It considers a combat as an ordeal which is successfully overcome by a character. G. Keptuke's book gives another version of the plot. A character is maimed in a combat because of his conceit and violation of an ancient custom. The plot describing an encounter of a man with a bear is one of the most common in the works of Siberian writers.

Keywords: plot, motif, a combat between a man and a bear, Nivkh literature, Evenk literature.

Nepomnyaschikh Natalia A. – Candidate of Philology, a Leading Scientist of the Philology Research, Institute of Philology of the Siberian Branch of Russian Academy of Sciences (8 Nikolaev Str., Novosibirsk, 630090, Russian Federation, rainbow_miracle@mail.ru)

От редколлегии

Публикуемый список трудов доктора филологических наук, главного научного сотрудника сектора литературоведения ИФЛ СО РАН Л. П. Якимовой – дань уважения и признания одному из самых авторитетных сибирских литературоведов. Ее научный стаж в Сибирском отделении Российской академии наук уже переступил полувековой юбилей. Начав работу в Отделе гуманитарных исследований СО РАН в 1964 г., Людмила Павловна вошла в число авторов пятитомной «Истории Сибири», создаваемой под руководством академика А. П. Окладникова. В составе коллектива авторов она приняла участие в многолетней работе над «Очерками русской литературы Сибири», где впервые была представлена картина литературной жизни региона от XVII столетия до 70-х гг. XX в. К этому времени Отдел гуманитарных исследований уже преобразован в Институт истории, филологии и философии СО РАН, внутри которого создан сектор русской и советской литературы под руководством Ю. С. Постнова. В период работы над «Очерками» на Людмилу Павловну легла задача подготовки и редактирования разделов, посвященных советской литературе. Труд общим объемом в 100 п. л. и тиражом 4 000 экземпляров вышел в двух томах в Сибирском отделении издательства «Наука» в 1982 г. В настоящее время это издание стало уже литературоведческим бестселлером. Методика, выработанная в процессе создания «Очерков русской литературы Сибири», легла в основу следующего научного проекта сектора – «Истории русской литературной критики Сибири», собравшего вокруг себя ведущие литературоведческие силы региона. В опубликованных во второй половине 1980-х гг. серийных сборниках, где Людмила Павловна была не только одним из ведущих авторов, но и ответственным редактором, представлена объемная картина литературно-критической мысли Сибири.

Одним из этапных поворотов в научной жизни Л. П. Якимовой стало ее обращение к творчеству Л. М. Леонова, начавшееся с изучения самого сложного произведения писателя – романа «Пирамида». В настоящее время Людмила Павловна – один из ведущих российских исследователей-леоноведов.

Проявляя активный интерес к текущему литературному процессу, умение откликаться на новые произведения и литературные даты, Людмила Павловна приобрела особую известность как литературный критик и талантливый публицист. Ее знают как автора многих статей в «Литературной газете», «Сибирских огнях», «Науке в Сибири», «Литературной Сибири» и других изданиях.

СПИСОК НАУЧНЫХ ТРУДОВ Л. П. ЯКИМОВОЙ

1957

Тема интеллигенции в романах Д. Н. Мамина-Сибиряка 90-х годов // Учен. зап. Горно-Алтайск. пед. ин-та. Горно-Алтайск, 1957. Вып. 2. С. 118–138.

1959

Вопросы литературы и искусства в творчестве Д. Н. Мамина-Сибиряка // Учен. зап. Горно-Алтайск. пед. ин-та. Горно-Алтайск, 1959. Вып. 3. Т. 1. С. 104–110.

К вопросу об изучении капитализма в романе Д. Н. Мамина-Сибиряка «Хлеб» // Учен. зап. Горно-Алтайск. пед. ин-та. Горно-Алтайск, 1959. Вып. 3. Т. 1. С. 75–103.

1962

Роман «Хлеб» в творчестве Д. Н. Мамина-Сибиряка 90-х годов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Горно-Алтайск, 1962. 20 с.

1967

Роман «Черты из жизни Пепко» – программное произведение Д. Н. Мамина-Сибиряка // Изв. АН СССР. 1967. № 6. С. 119–125.

1969

История русской литературы Сибири. Проспект. Новосибирск, 1969. С. 63–98. [Совм. с Ю. С. Постновым, В. Г. Одиноким, Е. К. Ромодановской, Е. А. Куклиной и др.]

Развитие литературы и искусства в национальных районах Сибири // История Сибири: В 5 т. Л., 1969. Т. 5. С. 66–72; 309–316.

Творчество Д. Н. Мамина-Сибиряка и народничество 90-х годов // Изв. СО АН СССР. 1969. № 11. С. 130–133.

1970

С XII века до наших дней (о создании академического труда «Истории русской литературы») // За науку в Сибири. 1970. 25 марта. [Совм. с А. П. Окладниковым, Е. К. Ромодановской].

«Строчек тысячи...»: Рец. на кн.: Никульков А. На планете малооборудованной (Сибирские огни. 1967 и 1970 г.) // Сов. Сибирь. 1970. 14 окт.

Творчество Д. Н. Мамина-Сибиряка в свете ленинской оценки народничества // Изв. АН СССР. 1970. № 1. С. 67–74.

1971

О некоторых особенностях изображения инонациональной жизни в русской советской литературе Сибири // Изв. СО АН СССР. 1971. № 1. С. 111–118.

От фольклора до романа. Рец. на кн.: Очерк истории советской якутской литературы (М., 1970) // Сибирские огни. 1971. № 1. С. 182–184.

У истоков большой прозы литературы народов Сибири // Вопросы русской и советской литературы Сибири. Новосибирск, 1971. С. 295–318.

Рец.: *Беленький Е.* На ближних подступах // Сибирские огни. 1971. № 11. С. 166.

1972

Большая судьба малых народов // Сибирские огни. 1972. № 12. С. 163–176.

Изображение большой судьбы малых народов в русской советской литературе // Изв. СО АН СССР. 1972. № 11. С. 82–93.

Когда мечта моя сбылась (к 100-летию юбилею К. Арсеньева) // За науку в Сибири. 1972. 6 сент.

От Дерсу Узала до Улукиткана // За науку в Сибири. 1972. 22 июля, 2 авг.

Сверяясь с жизнью... (обзор отдела критики журнала «Сибирские огни») // Сов. Сибирь. 1972. 26 дек.

Свобода и любовь к человеку – это главное (сибирские мотивы в творчестве Р. Фраермана) // Сибирские огни. 1972. № 1. С. 171–178.

Творческая история романа А. Л. Коптелова «Великое кочевье» // Изв. СО АН СССР. 1972. № 1. С. 51–60.

1973

Вчера, сегодня, завтра (к 70-летию М. А. Никитина) // Сибирские огни. 1973. № 4. С. 171–174.

Образ женщины – творца, художника, созидателя (к 70-летию Н. В. Чертовой) // Сибирские огни. 1973. № 10. С. 177–181.

«Чтоб ни малейшей фальши ни в чем...». Рец. на кн.: Киле П. Идти вечно (Новосибирск, 1972) // Вечерний Новосибирск. 1973. 24 янв.

1974

Инонациональная тема в русской литературе Сибири 20-х годов // История русской литературы в Сибири: В 2 т. (макет). Новосибирск, 1974. Т. 2, вып. 1, разд. 1: Литература народов Сибири 20–30-х годов (Очерк 20-х годов. С. 54–70. Проза Сибири второй половины 20-х годов. С. 77–83 [совм. с С. И. Гимпель, Н. И. Хоменко, И. М. Якушевой]. Литературная жизнь в Сибири в 30-е годы. С. 106–112. Очерк 30-х годов. С. 124–169).

Производственная проза П. Петрова (романы «Борель», «Шайтан-озеро», «Золото») // Вопросы языка и литературы народов Сибири. Новосибирск, 1974. С. 197–216.

Тема «великого кочевья» в русской литературе Сибири 30-х годов // Проблемы литературы Сибири XVII–XX веков. Новосибирск, 1974. С. 173–202.

Рец.: *Беленький Е.* Продолжение поисков // Сибирские огни. 1975. № 6. С. 166.

«Чукотка» Тихона Семушкина и «Саламина» Рокуэлла Кента (опыт сравнительного анализа) // Изв. СО АН СССР. 1974. № 11. С. 130–139.

1975

- Единая и многоликая (национальные писатели в серии «Молодая проза Сибири») // Дальний Восток. 1975. № 10. С. 138–146.
- Инонациональная тема в литературе Сибири // Енисей. 1975. № 4. С. 55–58.
- Инонациональная тема на современном этапе // Енисей. 1975. № 5. С. 75–80.
- История русской литературы Сибири (Макет). Новосибирск, 1975. Т. 2, вып. 3: Особенности развития инонациональной темы в 1930-е годы. С. 5–32. Тема народов Сибири в послевоенном романе. С. 154–171.
- История русской литературы Сибири (Макет). Новосибирск, 1975. Т. 2, вып. 4: Литературная жизнь Сибири второй половины 50-х – начала 70-х годов. С. 44–51. [Совм. с Б. М. Юдалевичем]. Роман и повесть о народах Сибири в 50–70-е годы. С. 108–122.
- Люди одной долины. Рец. на кн.: Канчин Д. Люди одной долины (Новосибирск, 1974) // Сов. Сибирь. 1975. 9 авг.
- От Дерсу Узала до Улукиткакна // Дальний Восток. 1975. № 4. С. 138–147.
- Рец.: Бикбухаметов Р. Десять лет спустя (заметки о новописьменном слове Сибири) // Вопросы литературы. 1975. № 11. С. 44–47, 58–59.
- «Слышу голос времени...» (Послесловие) // Черкасов А. День начинается. Синь-тайга. Ласточка. Красноярск, 1975. С. 630–639.

1976

- Активность жанра: повесть в журнале «Сибирские огни» за 1975 год // Сов. Сибирь. 1976. 4 апр.
- Нравственные искания прозы: повесть в журнале «Сибирские огни» за 1975 год // За науку в Сибири. 1976. 18 марта.
- Об одном малоизученном аспекте интернационализма советской литературы // Истоки формирования и развития социалистического реализма в литературах Советского Востока. Ташкент: ФАН, 1976. С. 216–228.
- Об одном малоизученном аспекте интернационализма советской литературы // Из истории литературы Сибири. Красноярск, 1976. Вып. 1. С. 13–26.
- Особенности изображения малых народов в послевоенном романе Сибири // Очерки литературы и критики Сибири (XVII–XX вв.). Новосибирск, 1976. С. 209–237.
- Рец.: Бельский Е. Завершение цикла // Сибирские огни. 1977. № 6. С. 190.
- Современная повесть Сибири // Дальний Восток. 1976. № 11. С. 139–151.

1977

- Жанр, отвечающий времени (повесть-76 в журнале «Сибирские огни») // Сов. Сибирь. 1977. 18 янв.
- Повесть пора ренессанса (о повести-76 в журнале «Сибирские огни») // За науку в Сибири. 1977. 20 янв.
- Проблемы общие и региональные (обзор отдела критики журнала «Сибирские огни») // Сов. Сибирь. 1977. 5 июля.
- Рец. на кн.: Чертова Н. Голос сквозь метель: Очерки и рассказы (М., 1975) // Сибирские огни. 1977. № 5. С. 188–189.
- Современная повесть и ее дебютанты // Сов. Сибирь. 1977. 28 сент.

1978

Диапазон жанра (повести в журнале «Сибирские огни»-77) // За науку в Сибири. 1978. 16 февр., 2 марта.

Диапазон жанра (повести в журнале «Сибирские огни»-77) // Сов. Сибирь. 1978. 1–2 февр.

Путь арата (предисловие) // Тока Салчак. Слово арата. Новосибирск, 1978. С. 3–12.

Рец. на кн.: Кокышев Л. Женщины (Барнаул, 1977) // Сибирские огни. 1978. № 12. С. 184–186.

Яконурский конфликт (о романе Д. Константиновского «Яконур») // За науку в Сибири. 1978. 10 авг.

1979

«В чем сладость бытия...» (о повестях новосибирского прозаика В. Жигалкина) // Вечерний Новосибирск. 1979. 11 дек.

Герои времени – герои литературы (повесть в журнале «Сибирские огни»-78) // Сов. Сибирь. 1979. 9 февр.

Герои времени – герои литературы (повесть в журнале «Сибирские огни»-78) // За науку в Сибири. 1979. 15 февр.

Интернациональное и национальное в сибирской литературе // Общественные науки. 1979. № 6. С. 149–158.

Книга о народе промысловом, старательном, веселом (предисловие) // Истомин И. Живун. Новосибирск, 1979. С. 3–10.

Люди или роботы (о романе Д. Константиновского «Яконур») // Сов. Сибирь. 1979. 17 апр.

Не сотворя кумира (о повестях новосибирского прозаика Е. Городецкого) // Сов. Сибирь. 1979. 25 дек.

Сказание о людях тайги (послесловие) // Черкасов А. Хмель. Красноярск, 1979. С. 866–878.

1980

Герои, конфликт, проблемы (повесть в журнале «Сибирские огни»-79) // За науку в Сибири. 1980. 24 янв.

Герой как личность в современной повести Сибири и некоторые вопросы ее жанровой модификации // Развитие повествовательных жанров в литературе Сибири. Новосибирск, 1980. С. 191–223.

На службе у Времени (повесть в журнале «Сибирские огни»-79) // Сов. Сибирь. 1980. 19 февр.

О путях в неизвестное и тупиках критической мысли (дискуссия в журнале «Сибирские огни» о литературном процессе 70-х годов) // Сибирские огни. 1980. № 11. С. 176–181.

От древности до современности (об изучении русской литературы в Сибири) // Сов. Сибирь. 1980. 15 марта.

От редакции // Семенов В. А. Творчество П. А. Ойунского. Новосибирск, 1980. С. 5–8 [совм. с Г. М. Васильевым].

Развитие повествовательных жанров в литературе Сибири. Новосибирск, 1980. 225 с. [Ред.]

Семенов В. А. Творчество П. А. Ойунского. Новосибирск, 1980. 220 с. [Ред. совм. с Г. М. Васильевым].

1981

Вдохновенное слово арата (к 80-летию со дня рождения Салчака Тока) // Сибирские огни. 1981 № 2. С. 170–176.

И. М. Новокшенов и его повести о гражданской войне в Сибири // Сибирь. 1981. № 4 С. 78–99.

Пути изучения идейно-эстетических принципов изображения народов Сибири в русской советской литературе // Сибирь в прошлом, настоящем и будущем: Тез. докл. и сообщ. Всесоюз. науч. конф. Новосибирск, 1981. Вып. 3. С. 142–145.

1982

«И тут есть Индейская страна». Путевой очерк // Вечерний Новосибирск. 1982. 26, 27 мая.

Журналу «Сибирские огни» – 60 лет // За науку в Сибири. 1982. 18 марта.

Многонациональная Сибирь в русской советской литературе. Новосибирск, 1982. 230 с.

Рец.: *Тобуроков Н.* От очерка до романа // Социалистическая Якутия. 1983. 15 мая; *Соктоев А.* Многонациональная Сибирь // Вечерний Новосибирск. 1984. 6 марта; *Соболевская Н.* Эстетическое богатство литературы и проблемы взаимодействия // Алтай. 1982. № 3. С. 91–92; *Чмыхало Б.* Малые народы в большой литературе // Енисей. 1984. № 2. С. 68–70; *Очирова Т.* Содружество наций, содружество литератур // Вопросы литературы. 1984. № 12. С. 231–236.

Очерки русской литературы Сибири. Новосибирск, 1982. Т. 2: Советский период (Изображение народов Сибири в творчестве писателей 20-х годов. Жанровые и художественные особенности книг В. К. Арсеньева. С. 154–172. Сибирский очерк 20-х годов. С. 172–180. Сибирский очерк 30-х годов. С. 218–240. Тема «великого кочевья» сибирских народов в русской прозе 30-х годов. С. 241–266. Идеино-художественное своеобразие темы дружбы народов СССР в послевоенной прозе Сибири. С. 372–386. Литературная жизнь Сибири второй половины 50-х – начала 70-х годов. С. 419–433 [совм. с В. Н. Шапошниковым, Б. М. Юдалевичем]. Роман и повесть о народах Сибири на современном этапе. С. 543–554).

Рец.: *Овчаренко А.* От Ермака до наших дней // Литературная газета. 1983. 11 мая; *Чмыхало Б.* Обнадеживающий итог и надежные перспективы // Енисей. 1983. № 5; *Стопченко Н.* Контингент будущего в очерковой летописи // Вечерний Новосибирск. 1984. 10 февр.; *Малютина А., Плюхин В.* Близкая даль // Красноярский рабочий. 1984. 30 марта; *Соболевская Н.* Исторические судьбы русской литературы // Сибирские огни. 1984. № 5; *Воробьева Н.* В масштабах Сибири // Вопросы литературы. 1984. № 8; *Очирова Т.* Содружество наций, содружество литератур // Вопросы литературы. 1984. № 12. С. 231–236; *Кряжева Т.* Сибирский очерк советской эпохи // Енисей. 1985. № 1. С. 69–71.

Очерки русской литературы Сибири: В 2 т. Новосибирск, 1982. Т. 2: Советский период. 630 с. [Ред.]

Пути единства и многообразия (о проблемах многонациональной литературы Сибири на всесоюзной конференции «Историческое развитие народов Сибири») // Наука в Сибири. 1982. 25 нояб.

Рец. на кн.: *Чертова Н.* Деревянные башмаки (М., 1981) // Сибирские огни. 1982. № 10. С. 170–171.

«Человек широкого размаха и редкостной души...» (к 90-летию В. П. Правдухина) // Сибирские огни. 1982. № 4. С. 145–154.

1983

И. М. Новокшенов и его повести о гражданской войне в Сибири (послесловие) // Новокшенов И. Потомок Чингисхана. Иркутск, 1983. С. 410–431.

Обобщающий труд (о выходе в свет «Очерков русской литературы Сибири» в 2-х томах) // Наука в Сибири. 1983. 23 июня.

Отражение инациональной жизни в русской литературе Сибири и проблемы генезиса ее младописьменных литератур // Взаимодействие литератур народов Сибири и Дальнего Востока. Новосибирск, 1983. С. 51–63.

Сибирский очерк. 20–70-е годы. Новосибирск, 1983. 184 с. [совм. с Б. М. Юда-левичем].

Стратегия человеческой «души» и художественный мир писателя (заметки о прозе Вячеслава Шугаева) // Сибирские огни. 1983. № 9. С. 141–150.

1984

Русская литература как предмет научного исследования в современном литературоведении // Методологические и философские проблемы языкознания и литературоведения. Новосибирск, 1984. С. 241–254.

Идейно-художественные пути постижения личности в творчестве В. Шугаева // Литература Сибири: история и современность. Новосибирск, 1984. С. 199–229.

Сибирская литература как объект исследования // Гуманитарные исследования в Сибири. Итоги и перспективы. Новосибирск, 1984. С. 258–267.

Новое качество советской литературы (проблема интернационализма на современном этапе) // Наука в Сибири. 1984. 2 авг.

Литература Сибири: история и современность. Новосибирск, 1984. 256 с. [Ред.]

Рец.: *Соболевская Н.* [У книжной полки:] Литература Сибири: история и современность. Новосибирск: Наука, 1984 // Сибирские огни. 1985. № 10. С. 172–173;
Шатин Ю. В союзе с историей // Енисей. 1985. № 4. С. 70–74.

Философские проблемы языкознания и литературоведения в работе методологических семинаров // Методологические и философские проблемы языкознания и литературоведения. Новосибирск, 1984. С. 302–310 [совм. с И. Я. Селютинной].

1985

В литературном строю – полвека (о романе А. Коптелова «Великое кочевье») // Алтай. 1985. № 3.

В литературном строю – полвека (послесловие) // Коптелов А. Великое кочевье. Барнаул, 1985. С. 539–543.

Введение // Библиографический указатель трудов Ю. С. Постнова (к 60-летию со дня рождения). Новосибирск, 1985. С. 5–7.

Вопросы «вечные», дела «текущие» (о повести в журнале «Сибирские огни»-84) // Сов. Сибирь. 1985. 31 марта.

Задачи изучения истории литературной критики Сибири // Социально-культурные процессы в Советской Сибири: Тез. докл. научной. конф. Омск, 1985. С. 64–67.

На рубеже исканий (о повести В. Жигалкина «Рубеж») // Вечерний Новосибирск. 1985 17 апр.

Новь древней земли (Вьетнам: путевые заметки туриста) // Вечерний Новосибирск. 1985. 11, 12 февр.

Подвиг русской литературы // Наука в СССР. 1985. № 5. С. 45–52 (изд. на рус., англ., нем., исп. яз.).

Полвека в строю (о романе А. Коптелова «Великое кочевье») // Вечерний Новосибирск. 1985. 22 мая.

Прогнозам вопреки (о повести в журнале «Сибирские огни»-84) // Наука в Сибири. 1985 28 марта.

Просветитель (к 60-летию Ю. С. Постнова) // Сибирские огни. 1985. № 7. С. 161–167.

Тенденции развития русской литературы в Сибири в XVIII–XX вв. Новосибирск, 1985. 190 с. [Ред.]

Тенденции развития русской литературы Сибири в XVIII–XX вв. Новосибирск, 1985. Введение. С. 3–6. О жанровой ситуации литературы 70-х годов. С. 154–174.

Труд и нравственность (повесть в журнале «Сибирские огни»-84) // Литературная Россия. 1985. 14 июня.

«Что останется после меня» (к 60-летию Ю. С. Постнова) // Наука в Сибири. 1985. 25 июля.

1986

«В Сибири не было войны...» (тема Великой Отечественной войны в журнале «Сибирские огни»-85) // Литературная Россия. 1986. 21 февр.

«В Сибири не было войны...» (тема Великой Отечественной войны в журнале «Сибирские огни»-85) // Наука в Сибири. 1986. 16 янв.

Духовная память (обзор произведений серии «Литературные памятники Сибири») // Наука в Сибири. 1986. 28 мая.

Литература за Уралом // Наука в СССР. 1986. № 4. С. 121–123 (изд. на рус., англ., нем., исп. яз.).

На ветру времен. Рец. на кн.: Иркутск. Три века. Страницы жизни (Иркутск, 1986, сост. М. Сергеев) // Наука в Сибири. 1986. 27 нояб.

Предисловие // Развитие литературно-критической мысли в Сибири. Новосибирск, 1986. С. 3–14.

Развитие литературно-критической мысли в Сибири. Новосибирск, 1986. 222 с. [Ред.]

Суровая возвышенная правда (военная тема в журнале «Сибирские огни»-85) // Вечерний Новосибирск. 1986. 3 янв.

1987

«Золотые россыпи» сибирской культуры (о серии «Литературные памятники Сибири») // Сибирь. 1987. № 6. С. 98–111.

Рец.: *Коростелев О.* Сибирь: проблемы, судьбы, мнения (по страницам альманаха «Сибирь») // Сибирские огни. 1988. № 12. С. 155.

Отразить смысл времени (к 50-летию В. Жигалкина) // Вечерний Новосибирск. 1987. 191 с.

Очерки литературной критики Сибири. Новосибирск, 1987. Предисловие. С. 3–5. Творческий метод советской литературы в литературной критике журнала «Сибирские огни» (30-е гг.). С. 79–116. Из журнальной хроники 30-х годов (вступ. и коммент. к публикации журнала «Сибирские огни». 1935. № 5). С. 184–189.

Разбудить совесть (новосибирские филологи о романе Ч. Айтматова «Плаха») // Наука в Сибири. 1987. 22 янв. [совм. с Э. А. Бальбуровым, Е. А. Куклиной, Б. М. Юдалевичем].

1988

Вступление к публикации «Сибирские писатели в Москве» // Литературная критика в Сибири. Новосибирск, 1988. С. 220–223.

Литература и литераторы Сибири. Литературные очерки. Новосибирск, 1988. 175 с.

Рец.: *Квецинский Е.* Сибирью связанные судьбы // Вечерний Новосибирск. 1988. 5 сент.; *Извекова И.* Сибирские страницы литературы // Вечерний Новосибирск. 1988. 8 дек.; *Бальбуров Э.* Судьба. Эпоха. Стиль // Наука в Сибири. 1988. 16 дек.

Литературная критика в Сибири. Новосибирск, 1988. 224 с. [Ред.]

Рец.: *Аникина Г., Гюбиева Г.* Критика – в движении // Дальний Восток. 1989. № 4. С. 151–153.

Предисловие // Литературная критика в Сибири. Новосибирск, 1988. С. 3–5.

Проблемы литературного регионализма в освещении литературной критики Сибири // Литературная критика в Сибири. Новосибирск, 1988. С. 22–47.

«Родились вовремя...» (послесловие) // Кин В. По ту сторону. Новокшенов И. Потомок Чингисхана. Новосибирск, 1988. С. 309–318.

1989

Введение // История литературной критики Сибири: Проспект. Новосибирск, 1989. Т. 1. С. 3–21.

Вступление к публикации «Ромен Роллан о работе писателя» // Традиции и тенденции развития литературной критики Сибири. Новосибирск, 1989. С. 209–210.

Духовное богатство Сибири (о серии «Литературные памятники Сибири») // Наука в СССР. 1989. № 2. С. 118–127.

Искания литературной критики в освещении журнала «Сибирские огни» 30-х годов // Традиции и тенденции развития литературной критики Сибири. Новосибирск, 1989. С. 101–165.

История литературной критики Сибири: Проспект. Новосибирск, 1989. 132 с. [Ред.]

Литературная критика Сибири 30-х годов // История литературной критики Сибири: Проспект. Новосибирск, 1989. Т. 2. С. 86–98.

Людмила Павловна Якимова. К 60-летию со дня рождения. Библиографический указатель / Подгот. к выпуску Б. М. Юдалевичем. Новосибирск, 1989. 16 с.

Предисловие // Традиции и тенденции развития литературной критики Сибири. Новосибирск, 1989. С. 3–5.

Традиции и тенденции развития литературной критики Сибири. Новосибирск, 1989. 242 с. [Ред.]

1990

Критика и критики в литературном процессе Сибири XIX–XX вв. Новосибирск, 1990. 240 с. [Ред.]

Предисловие // Критика и критики в литературном процессе Сибири XIX–XX вв. Новосибирск, 1990. С. 3–6.

1992

Всегда живой и современный (140 лет со дня рождения Д. Н. Мамина-Сибиряка) // Наука в Сибири. 1992. Ноябрь.

«О нем говорят даже больше, чем о Толстом» (к 140-летию со дня рождения Д. Н. Мамина-Сибиряка) // Вечерний Новосибирск. 1992. 2 дек.

1993

«Всякий может лишь в самом себе открыть свою Америку» (к 110-летию со дня рождения Георгия Гребенщикова) // Сибирская газета. 1993. № 17.

Конференция в Кызыле // Наука в Сибири. 1993. № 1 [совм. с А. Б. Соктоевым].

Литературные дискуссии 30-х годов. Опыт проведения дискуссии о формализме и натурализме в Сибири // Наука в Сибири. 1993. № 35.

Литературные юбилеи 30-х годов // Наука в Сибири. 1993. № 3.

Наш человек в Америке (к 110-летию со дня рождения Георгия Дмитриевича Гребенщикова, 1883–1964) // Наука в Сибири. 1993. № 24.

«Недежурный комплимент» (о творчестве алтайского писателя Дибаша Каинчина) // Звезда Алтая. 1993. 18 мая.

Памяти писателя (к 60-летию алтайского поэта и писателя Лазаря Кокышева) // Наука в Сибири. 1993. № 45.

Переломное десятилетие (о творчестве алтайского писателя Бориса Укачина) // Звезда Алтая. 1993. 26 марта.

Судьбы народные, судьбы литературные // Наука в Сибири. 1993. № 17.

Творчество Г. Гребенщикова в новом социально-историческом контексте // Гуманитарные науки в Сибири. 1993. № 3.

Художественная индивидуальность писателя в условиях тоталитарной культуры (на материале литературной жизни 30-х годов) // Художественная индивидуальность писателя и литературный процесс XX века. Омск, 1993. С. 65–68.

1994

Жизнь по Карнеги (повесть) // Сибирские огни. 1994. №. 1–2. С. 98–119.

Литературная критика журнала «Сибирские огни» (1920–1980 гг.): Коллективная моногр. Новосибирск, 1994. 288 с. [совм. с Н. Н. Соболевской, Б. М. Юдалевичем].

1995

«Дни и ночи» для семейного чтения // Наука в Сибири. 1995. № 26.

Год фольклорных юбилеев // Наука в Сибири. 1995. № 47. [совм. с А. Б. Соктоевым]

Инонациональная тема русской литературы в новом социально-историческом контексте // Аборигены Сибири: проблемы изучения исчезающих языков и культур: Тез. Междунар. науч. конф. Новосибирск, 1995. Т. 1. С. 288–290.

Интертекстуальность как концептуально-стилевой принцип романа Л. Леонова «Пирамида» // Проблемы литературных жанров: Тез. докл. межвуз. конф. Том. гос. ун-та. Томск, 1995. Т. 2.

Мотив сделки человека с дьяволом в романе Л. Леонова «Пирамида» // Роль традиции в литературной жизни эпохи: сюжеты и мотивы. Новосибирск, 1995. С. 146–159.

Об идейно-художественных итогах одного десятилетия в истории алтайской литературы // Актуальные проблемы современной алтайской литературы. Горно-Алтайск, 1995. С. 17–45.

Проблемы, картина и образ искусства в романе Л. Леонова «Пирамида» // Гуманитарные науки в Сибири. 1995. № 4. С. 3–10.

Рождение журнала (о новом сибирском журнале «Проза Сибири») // Наука в Сибири, 1995. № 3.

«Тема размером с небо...»: загадки, забавы, западни человеческой жизни в изображении Мастера (роман Леонида Леонова «Пирамида») // Наука в Сибири. 1995. № 11.

Экзистенциалист в семье амазонок (повесть) // Сибирские огни. 1995. № 1–6. С. 133–159.

Экзистенциалист в логове амазонок. Отрывок // Сибирская газета. 1995. № 4.

Рец.: *Горшенин А.* Старый друг лучше новых двух // Сов. Сибирь. 1995. 12 апр.;

Штилова Т. О словесах и свершениях // Сов. Сибирь. 1996. 18 мая.

1996

А в Омске – «Складчина» (о литературно-художественном сборнике омских писателей) // Наука в Сибири. 1996. № 4.

Мотив «вывернутости наизнанку» в романе Леонида Леонова «Пирамида» // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы: от сюжета к мотиву. Новосибирск, 1996. С. 156–168.

Мотив блудного сына в романе Л. Леонова «Пирамида» // Вечные сюжеты русской литературы. «Блудный сын» и другие. Новосибирск, 1996. С. 157–172.

Мотив пирамиды и котлована в романе Л. Леонова «Пирамида» // Гуманитарные науки в Сибири. 1996. № 4. С. 3–12.

От фольклора к роману // Кан-Алтай. 1996. № 2/10. С. 27–28 [с фотографией автора и вступлением З. С. Казагачевой].

Роман Леонида Леонова «Пирамида» – апокалипсис нашего времени // Наука в Сибири. 1996. № 30–31.

1997

Мотив и тема апокалипсиса в романе Л. Леонова «Пирамида» // Проблемы межтекстовых связей. Барнаул, 1997. С. 139–148.

Семантико-эстетическое значение интертекстуальной детали как фактора преемственности в развитии литературы // Гуманитарные науки в Сибири. 1997. № 4. С. 3–17.

«Серой пахнет. Это так нужно?» // Наука в Сибири. 1997. № 28–29.

Функция интертекстуальной детали в романе Леонида Леонова «Пирамида» // Художественная индивидуальность писателя и литературный процесс XX века: Тез. докл. науч. конф. Омск, 1997. С. 68–71.

1998

«К нему не зарастет народная тропа» (о Пушкинском юбилее 1937 года) // Наука в Сибири. 1998. № 16–17.

Мотив чуда в романе Л. Леонова «Пирамида» // *Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы*. Новосибирск, 1998. Вып. 2: Сюжет и мотив в контексте традиции. С. 223–240.

1999

Магия числа, или «секретное значение чисел» в мифопоэтической системе романа Л. Леонова «Пирамида» // *Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы*. Новосибирск, 1999. Вып. 3: Литературное произведение, сюжет и мотив. С. 208–220.

О библиографическом словаре «Русские писатели XX в.» // *Наука в Сибири*. 1999. № 46.

«Откуда надо вести отсчет леоновской деятельности». К столетию со дня рождения Л. М. Леонова // *Гуманитарные науки в Сибири*. 1999. № 4. С. 40–44.

Проблемы жанровой рефлексии в романе Л. Леонова «Пирамида» // *Проблемы литературных жанров*: В 2 т. Томск, 1999. Т. 2. С. 249–253.

Семантико-эстетическая роль мотивного параллелизма в поэтической системе романа Л. Леонова «Пирамида» (на материале мотивов чуда и бездны) // *Традиция и литературный процесс*. Новосибирск, 1999. С. 396–410.

«У настоящего писателя его книги есть его духовная библиография». К 100-летию со дня рождения Л. М. Леонова // *Наука в Сибири*. 1999. № 17.

2000

Концепция личности в мотивной структуре произведений Леонида Леонова // *Гуманитарные науки в Сибири*. 2000. № 4. С. 25–31.

Подтекст и мотивная структура произведений Л. Леонова // *Леонид Леонов и русская литература XX века*. СПб., 2000. С. 22–35.

2001

Башенно-пирамидный текст в произведениях Леонида Леонова // *Гуманитарные науки в Сибири*. 2001. № 4. С. 3–8.

Интертекстуальный фактор как индикатор цельности художественного мира Л. Леонова // *Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы*. Интерпретация текста: сюжет и мотив. Новосибирск, 2001. Вып. 4. С. 262–286.

Мотивная структура произведений Л. Леонова: внутритекстовая и межтекстовая репродукция // *Художественная литература, критика и публицистика в системе духовной культуры*. Тюмень, 2001. С. 130–134.

Русский космизм и роман Л. Леонова «Пирамида» // *Век Леонида Леонова. Проблемы творчества. Воспоминания*. М., 2001. С. 265–279.

2002

Жизнестроительная метафора как основа подтекста в повести Леонида Леонова «Конец мелкого человека» // *Сибирский филологический журнал*. 2002. № 1. С. 51–61.

«Меня поймут и оценят в будущем»: 150 лет со дня рождения Д. Н. Мамина-Сибиряка // *Наука в Сибири*. 2002. № 40.

Ольфакторный мотив в произведениях Леонида Леонова // *Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы*. Новосибирск, 2002. Вып. 5: Сюжеты и мотивы русской литературы. С. 214–226.

«...Отвечающие времени формулы мифа». Башенно-пирамидный текст в произведениях Леонида Леонова // *Slavia orientalis*. 2002. Т. LI. № 1. С. 25–36.

«...Отвечающие времени формулы мифа». Некоторые особенности поэтики в произведениях Леонида Леонова // *Русская литература*. 2002. № 3. С. 184–191.

Памяти Юрия Сергеевича Постнова // *Сибирь: литература, критика, журналистика: памяти Ю. С. Постнова*. Новосибирск, 2002. С. 3–20.

Повесть Леонида Леонова «Провинциальная история»: опыт рекурсивного чтения в контексте контаминации мотивов Ноя и блудного сына // *Гуманитарные науки в Сибири*. 2002. № 4. С. 78–85.

Сибирь: литература, критика, журналистика: памяти Ю. С. Постнова. Новосибирск, 2002. 255 с. [Ред.]

Строительный текст как основа «второй композиции» в повести Л. Леонова «Конец мелкого человека» // *Поэтика Леонида Леонова и художественная картина в XX века*. СПб., 2002. С. 19–26.

2003

«Знаю, что задачи ставлю большие...» // *Slavia orientalis*. 2003. Т. LII. № 4. С. 533–543.

Мотивная структура романа Леонида Леонова «Пирамида». Новосибирск, 2003. 250 с.

Рец.: *Листван Ф.* Отзыв о книге: Якимов Л. П. Мотивная структура романа Леонида Леонова «Пирамида». Новосибирск: Изд-во СО РАН. 250 с. // *Slavia orientalis*. 2004. Т. LI. № 4. С. 541–54; *Яранцев В.* Пирамида синоним человека // *Сов. Сибирь*. 2004. 22 мая; *Овчаренко О.* К постижению «Пирамиды» // *Российский писатель*. 2004. № 12 (87). С. 14; *Рыбальченко Т.* Опыт интерпретации: Л. П. Якимов «Мотивная структура романа Леонида Леонова “Пирамида”» // *Сибирский филологический журнал*. 2003. № 3–4; *Лысов А.* «...В каждом камне веянье пустыни». Книга о системе «мотивных комплексов» романа Л. Леонова «Пирамида» // *LITERATURA*. 2005. № 7 (2). С. 147–151.

Повесть Леонида Леонова «Белая ночь». Опыт рекурсивного чтения: текст против сюжета // *Гуманитарные науки в Сибири*. 2003. № 4. С. 3–10.

Повесть Леонида Леонова «Провинциальная история»: опыт рекурсивного чтения // *Slavia orientalis*. 2003. Т. LII. № 1. С. 47–61.

2004

В кругу Леонида Леонова // *Сибирские огни*. 2004. № 5. С. 202–206.

Повесть Леонида Леонова «Записи Ковякина»: образ времени как фактор циклообразования // *Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы*. Нлвлсибирск, 2004. Вып. 6. С. 245–265.

Семиотика пещеры в русской литературе // *Критика и семиотика*. 2004. № 7. С. 175–191.

Юбилей романа // *Наука в Сибири*. 2004. № 14.

Юбилей романа «Пирамида»: Вступление к блоку статей о Л. М. Леонове // *Наш современник*. 2004. № 8. С. 234–237.

2005

Роман Леонида Леонова «Пирамида» – апокалипсис нашего времени // *Духовное завещание Леонида Леонова. Роман «Пирамида» с разных точек зрения*. Ульяновск, 2005. С. 53–66.

2006

Повести Леонида Леонова 1920-х годов о революции и гражданской войне как жанрово-тематический и семантико-поэтический цикл // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Новосибирск, 2006. Вып. 7: Тема, сюжет, мотив в лирике и эпосе. С. 272–305.

Семиотика интертекстуальной детали «все равно» в произведениях Леонида Леонова: повесть «Провинциальная история» и роман «Пирамида» // Критика и семиотика. 2006. №10. С. 167–186.

2007

«... Для этого стоило жить, работать, волноваться...» // Наука в Сибири. 2007. № 45–46. 22 нояб. С. 11.

Мотив игры в повести Леонида Леонова «Белая ночь» // Литература ХI–ХХI вв. Национально-художественное мышление и картина мира. Ульяновск, 2007.

Нарративные варианты разрешения конфликта «красных» и «белых» в литературе 1920-х годов (на материале повестей Леонида Леонова и Бориса Лавренева) // Нарративные традиции славянских литератур (Средневековье и Новое время). Новосибирск, 2007. С. 110–130.

Нарративные варианты разрешения конфликта «красных» и «белых» в литературе 1920-х гг. // *Slavia orientalis*. 2007. № 3. С. 335–351.

«Настоящая мудрость немногословна» (о книжечке «Л. Леонов. Афоризмы». Подобрана Фредериком Листваном. Ульяновск, 2007) // Наука в Сибири. 2007. № 43. 13 дек.

«Он был породистый, сильный человек, цельный и целостный...» // Сибирские огни. 2007. № 10. С. 153–161.

Повести Леонида Леонова о революции и гражданской войне как жанрово-тематический и семантико-поэтический цикл: Монография. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2007. 254 с.

Рец. на кн.: Хрулев В. И. Художественное мышление Леонида Леонова. Уфа, 2005 // Сибирский филологический журнал. 2007. № 4. С. 159–170.

Человек на координатах бытия // Сибирские огни. 2007. № 2. С. 169–176.

2008

Мотив скуки как нарративный фактор русской литературы // Поэтика русской литературы в историко-культурном контексте. Новосибирск: Наука, 2008. С. 534–552.

Рец. на кн.: Листван Ф. Афоризмы Л. Леонова // Сибирские огни. 2008. № 3.

Рец. на кн.: Листван Ф. Афоризмы Л. Леонова: Настоящая мудрость немногословна // Наука в Сибири. 2008. 13 дек.

Рец. на кн.: Лукьянова И. Корней Чуковский (ЖЗЛ): «жизнь замечательных людей продолжается» // Наука в Сибири. 2008. 22 мая.

Семантико-поэтическая роль «вставного фрагмента» в повестях Л. Леонова 1920-х гг. // Вестн. Новосиб. гос. ун-та. Серия: История, филология. 2008. Т. 7, вып. 2. С. 112–123.

Семантико-поэтическая роль «вставного фрагмента» в романе Л. Леонова «Барсуки» // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Новосибирск, 2008. Вып. 8: Сюжет, мотив, история. С. 153–175.

Семантико-поэтические функции «вставных фрагментов» в пьесе Л. Леонова «Унтиловск» // Литература и культура в контексте христианства. Образы, символы, лики России: Материалы V Междунар. конф. Ульяновск, 2008. Ч. 2. С. 51–65.

2009

Архетипические черты «особенного человека» в романе Д. Н. Мамина-Сибиряка «Без названия» // Урал. ист. вестн. 2009. С. 16–23.

Вводный эпизод как системный элемент нарративной структуры произведений Л. М. Леонова 1920-х гг. до «последней книги» – романа «Пирамида» // Нарративные традиции славянских литератур: повествовательные формы Средневековья и Нового времени. Новосибирск, 2009. С. 310–348.

Мое сибирское богатство (ч. 2) // Наука в Сибири. 2009. 9 июля.

Мое сибирское богатство // Наука в Сибири. 2009. 2 июля.

«Про руку в окне» как «вставной фрагмент» романа Л. Леонова «Барсуки» и рассказ И. Бабеля «Соль» // Вестн. Новосиб. гос. ун-та. Серия: История, филология. 2009. Т. 8, вып. 2. С. 139–150.

Семантико-поэтическая роль «вставных фрагментов» в романе Леонида Леонова «Барсуки» // Образ России в отечественной литературе: от «Слова о Законе и Благодати» митрополита Иллариона до «Пирамиды» Л. М. Леонова: движение многополярному миру: Материалы VI Междунар. науч. конф. Ульяновск, 2009. С. 262–281.

След В. Одоевского в произведениях Л. М. Леонова // Критика и семиотика. 2009. № 13. С. 240–260.

Феномен Леонова // Наука в Сибири. 2009. 30 апр.

Чехов и Сибирь // Сибирские огни. 2009. № 10.

2010

Мотив терпения в произведениях А. П. Чехова 1890–1900-х годов // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Новосибирск, 2010. Вып. 10. С. 100–123.

Мотивная динамика в произведениях А. П. Чехова 1890–1900 годов: от скуки к терпению // Критика и семиотика. 2010. Вып. 14. С. 143–169.

Писатель нашего времени // Наука в Сибири. 2010. № 12–13. 25 марта, 1 апр.

«Показать Чехова без фольги» // Наука в Сибири. 2010. № 26. 1 июля.

«Про руку в окне» как «вставной фрагмент» романа Л. М. Леонова «Барсуки» и рассказ И. Бабеля «Соль» // In memorem: Александр Григорьевич Лысов. Ульяновск, 2010. С. 99–115.

Рассказы Д. Мамина-Сибиряка 1880-х гг. «В худых душах» и «Все мы хлеб едим» // Литература Урала: история и современность. Екатеринбург, 2010. С. 422–436.

След Одоевского в произведениях Л. Леонова // Наследие Л. М. Леонова и судьбы русской литературы. Ульяновск, 2010. С. 14–39.

Чехов и Мамин-Сибиряк: точки пересечения // Сибирские огни. 2010. № 7. С. 166–180. № 8. С. 159–184.

2011

Вводный эпизод как структурный элемент художественной системы Леонида Леонова: Монография. Новосибирск, 2011. 251 с.

Герменевтические парадоксы романа Л. М. Леонова «Русский лес» // Художественно-философские модели мироздания в творчестве Л. М. Леонова и в русской литературе XX–XIX начала столетий: Материалы VIII Междунар. науч. конф. Ульяновск, 2011. С. 139–174.

Радетель русского леса // Сибирские огни. 2011. № 1. С. 174–183.

Рассказ А. П. Чехова «Невеста» как финальное произведение // Сибирские огни. 2011. № 7. С. 165–180.

Русский писатель как радетель русского леса // Наука в Сибири. 2011. 20 окт.

2012

Вводный фактор как семиотическая фигура повествовательной структуры романа Леонида Леонова «Вор» // Критика и семиотика. 2012. № 16. С. 272–289.

Герменевтические проблемы романа Л. М. Леонова «Русский лес». Статья первая // Сибирский филологический журнал. 2012. № 3. С. 89–98.

Герменевтические проблемы романа Л. М. Леонова «Русский лес». Статья вторая // Сибирский филологический журнал. 2012. № 4. С. 73–80.

Журналу «Сибирские огни» – 90 лет! // Наука в Сибири. 2012. № 12. 22 марта.

Мотив игры в творчестве Леонида Леонова: концепт, тезаурус, название // Модели мироздания и трагические судьбы русской литературы XIX – начала XXI в. Художественный и мемуарный дискурс. Ульяновск, 2012. С. 130–155.

Мотивная динамика в произведениях А. П. Чехова 1890–1900-х гг.: от скуки к терпению // Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы: Коллективная монография. Новосибирск, 2012. С. 67–91.

Невыдуманные истории о выдуманной жизни // Литературная газета. 2012. Июль.

Невыдуманные истории о выдуманной жизни // Сибирские огни. 2012. № 5.

Непридуманные пьесы о придуманной жизни. Рец. на кн.: Мирошниченко Ю. А. Непридуманные пьесы // Наука в Сибири. 2012. 1 марта.

Под ферулой риторики: семиотический аспект жанра путешествия в очерковой книге А. И. Гончарова «Фрегат “Паллада”» // Вестн. Новосиб. гос. ун-та. Серия: История, филология. 2012. Т. 12, вып. 2. С. 217–224.

«Фрегат “Паллада”» как книга о кругосветном путешествии в контексте мотивов круга и таинственного смысла буквы «О» // Сибирские огни. 2012. № 12.

Юбилейное время книги // Наука в Сибири. 2012. 17 мая.

2013

А что в филологии? // Наука в Сибири. 2013. № 19. 16 мая.

Апокалипсис: переключки через века. От В. Одоевского до Л. Леонова // Наука в Сибири. 2014. № 1–2. 16 янв.

«Велик, скромн и чист, как ребенок» // Сибирские огни. 2013. С. 166–176 [в соавт. с А. П. Деревянко].

«Велик, скромн, честн и чист, как ребенок» (к 50-летию со дня смерти В. В. Иванова) // Наука в Сибири. 2013. № 21. 30 мая. № 22. 6 июня.

Д. Н. Мамин-Сибиряк и А. П. Чехов: точки пересечения // Творческое наследие Д. Н. Мамина-Сибиряка: итоги и перспективы изучения: Коллективная монография. Екатеринбург, 2013. С. 343–368.

Повесть А. П. Чехова «Невеста»: в диалоге с классикой // Вестн. Новосиб. гос. ун-та. Серия: История, филология. 2013. Т. 12, вып. 9. С. 157–165.

«Под ферулой риторики»: семиотический аспект жанра путешествий в очерковой книге И. А. Гончарова «Фрегат “Паллада”» // Вестн. Новосиб. гос. ун-та. Серия: История, филология. 2013. Т. 12, вып. 2. С. 217–225.

Поиски «положительной стороны» русской жизни: роман «Без названия» // Творческое наследие Д. Н. Мамина-Сибиряка: итоги и перспективы изучения: Коллективная монография. Екатеринбург, 2013. С. 264–275.

Роман Д. Н. Мамина-Сибиряка «Черты из жизни Пепко»: проблематика и поэтика // Филологический класс. 2013. № 1 (31). С. 101–132 [в соавт. с Е. К. Созиной].

Сибирский писатель у истоков советской литературы. Рец. на кн.: Яранцев В. Зазубрин // Наука в Сибири. 2013. № 39. 3 окт.

След Достоевского в повести А. П. Чехова «Невеста» // Сюжетология и сюжетология. 2013. № 2. С. 24–30.

2014

Апокалипсис: переключки через века. От Одоевского до Л. Леонова // Литература и культура в контексте христианства. Образы, архетипы, мотивы. Ульяновск, 2014. С. 219–227.

Внесюжетные дети русской литературы. Детский топос русской литературы в функциональном освещении // Литература и культура в контексте христианства. Образы, архетипы, мотивы. Ульяновск, 2014. С. 75–100.

«Возвращенные романы» Вс. Иванова «Кремль» и «У» как жанровая диалогия // Сибирский филологический журнал. 2014. № 2. С. 108–118.

Детский топос русской литературы в функциональном освещении. Внесюжетные дети русской литературы. Статья первая // Сибирские огни. 2014. № 2. С. 172–184.

Детский топос русской литературы в функциональном освещении. Образ ребенка в советской литературе 20-х годов. Статья вторая // Сибирские огни. 2014. № 3. С. 164–180.

Из людей, «которые из хитрости назывались детскими писателями» // Наука в Сибири. 2014. № 17. 30 апр.

Мотивно-сюжетный концепт игры в творчестве Леонида Леонова // Нарративные традиции славянских литератур: от Средневековья к Новому времени. Новосибирск, 2014. С. 256–267.

Повесть Вс. Иванова «Возвращение Будды» в мотивном контексте русской литературы 20-х годов // Сюжетология и сюжетология. 2014. № 2. С. 82–92.

Притча как семантико-эстетическое основание художественного мира Леонида Леонова // Притча в русской словесности: от Средневековья к современности: Коллективная монография. Новосибирск, 2014. С. 379–419.

Рассказ Вс. Иванова «Дите» как источник текстопорождения в литературном процессе 20-х годов // Вестн. Новосиб. гос. ун-та. Серия: История, филология. 2014. Т. 13, вып. 2. С. 188–195.

Русские дети – в литературе, как в жизни // Наука в Сибири. 2014. № 11. 20 марта.

Русские женщины в литературе и в жизни // Наука в Сибири. 2014. № 46. 27 нояб.

Русские женщины в литературе и в жизни // Сибирские огни. 2014. № 5.

След Владимира Одоевского в произведениях Леонида Леонова // Культура, история и литература русского мира: общенациональный и региональный аспекты. Барнаул, 2014. С. 106–123.

2015

Мотивно-сюжетный комплекс теплушки в художественном тексте 1920-х годов // Родное и вселенское: образы местности, трансгрессии и гетеротопии в русской и мировой литературе (XIX – начало XXI в). Ульяновск, 2015. С. 27–49.

Всеволод Иванов: вехи на творческом пути. От повести «Возвращение Будды» к книге «Тайное тайных» // Литературно-краеведческие ивановские чтения. Новосибирск, 2015. С. 4–25.

Образ ребенка в советской литературе 20-х годов // Вестн. Ульяновск. гос. техн. ун-та. 2015. № 1. С. 4–17.

Повести Всеволода Иванова «Возвращение Будды» и Леонида Леонова «Конец мелкого человека» в аспекте сопоставления // Сибирский филологический журнал. 2015. № 3. С. 37–48.

«При жизни произведен в классики» (к 120-летию со дня рождения Вс. Иванова) // Наука в Сибири. 2015. № 4. 26 февр. [в соавт. с А. П. Дервянко].

Сила оружия, сила характера – в образах отечественной литературы. К 70-летию победы в Великой Отечественной войне // Наука в Сибири. 2015. № 9. 7 мая.

Сколько писателей Ивановых в русской литературе? // Наука в Сибири. 2015. № 11. 4 июля.

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЬИ

Редакция принимает материалы объемом 0,5–0,7 п. л. в виде файла, набранного в редакторе Word 97-2003: шрифт Times New Roman, кегль 14, междустрочный интервал 1,5, поля со всех сторон 2 см, абзацный отступ 0,5 см.

Порядок расположения структурных элементов статьи:

- слева номер УДК;
- по центру строчными буквами (шрифт полужирный) инициалы и фамилия автора статьи;
- по центру строчными буквами – город, страна (курсив);
- по центру прописными буквами (шрифт полужирный) заголовок статьи (если название занимает 2 строчки и более, то междустрочный интервал одинарный, точки в заголовке не ставятся);
- по ширине аннотация (не менее 100 слов);
- по ширине ключевые слова (6–8 слов);
- основной текст статьи;
- список литературы;
- инициалы и фамилия автора, город, страна, название статьи, аннотация, ключевые слова на английском языке;
- сведения об авторе и контактная информация на русском и английском языках.

Список литературы набирается вручную в конце статьи в порядке цитирования (кегель 10). Ссылка в тексте на цитируемую работу выглядит так: [1, с. 51]. Ссылки на материалы, не поддающиеся библиографическому описанию, оформляются в виде сносок внизу страницы ¹.

Образец оформления статьи

УДК

А. Б. Иванова

Новосибирск, Россия

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

Аннотация
Ключевые слова

Основной текст статьи

Список литературы

1. *Эйхенбаум Б.* Анри Бергсон. Восприятие изменчивости / Пер. с фр. В. А. Фроловой // Запросы жизни. СПб., 1912. С. 3013–3015.
2. *Кертис Дж.* Борис Эйхенбаум: его семья, страна и русская литература. СПб.: Академический проект, 2004. 352 с.
3. *Малкольм Н.* Состояние сна. М.: Прогресс-Культура, 1993. 176 с.

¹ Например: *Зыковская Н. Л.* Лейтмотив в ряду других общесемиотических концептов. URL: http://www.lib.csu.ru/vch/2/2000_01/008.pdf (дата обращения: 19.09.2012).

4. Делез Ж. От воспоминания к грезе (третий комментарий к Бергсону) // Делез Ж. Кино. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 294–320.
5. *Grossman J. D. Valery Bryusov and the Riddle of Russian Decadence.* Berkeley: University of California Press, 1985. 397 p.
6. Тынянов Ю. Н. О литературной эволюции // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 270–281.
7. Раскина Е. Ю. Геософские аспекты творчества Н. С. Гумилева: Автореф. дисс. ... д-ра филол. наук / Поморский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Архангельск, 2009. 45 с.

A. B. Ivanova

Novosibirsk, Russia

TITLE

Summary

Keywords

Иванова Александра Борисовна – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник сектора литературоведения Института филологии СО РАН (ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090, ivanova@mail.ru, +7 (383) 330 47 72)

Ivanova Aleksandra B. – candidate of philology, senior researcher of Literary Studies Section of Institute of Philology of the Siberian Branch of Russian Academy of Sciences (8 Nikolayeva Str., Novosibirsk 630090, ivanova@mail.ru, +7 (383) 330 47 72)

Статья подается в электронном виде по адресу sujetologia@yandex.ru, файл, отправленный по e-mail, называется так: ИвановаАБ_статья.

Контактный телефон: 8 (383) 330 47 72 (понедельник, четверг).