

## 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]<sup>1</sup>; «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-

---

<sup>1</sup> 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](mailto: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», «прикасаться» позволит обнаружить «семейное сходство». Голоса Гёте и великого графа русской литературы (γραφῶ, 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, Фүла). 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»<sup>2</sup> (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, смоквица. 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»), «*taman*» 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

---

<sup>2</sup> 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)<sup>3</sup>, 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,

<sup>3</sup> Упоминается 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 инструменте<sup>4</sup>.

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

---

<sup>4</sup> 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. Апухтин<sup>5</sup>. 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 гадала 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].

<sup>5</sup> 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 изнутри 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 Исмена», 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, vasilyeva\_g.m@mail.ru)