

СОДЕРЖАНИЕ

Литературная жизнь сюжета

- Худошина Э. И.* (Новосибирск)
«Пиковая дама»: зоны молчания и призрак исторического романа 5
- Баранова Е. П., Дзуцева Н. В.* (Иваново)
По дантовскому следу: семантика сюжетной организации мистико-философского триптиха Вяч. Иванова («Сфинкс», «Врата», «Миры возможного») 21
- Кихней Л. Г.* (Москва)
Сюжетные элементы в лирических новеллах Анны Ахматовой и Ивана Бунина (К проблеме типологических связей) 31

Сюжет, мотив, жанр

- Кузнецова В. С.* (Новосибирск)
Фольклорная версия «библейской» истории о Соломоне в аду и ее русские сибирские записи 46
- Якимов Л. П.* (Новосибирск)
Мотив бродяжничества в гендерном аспекте русской литературы 1920-х годов 58
- Проскурина Е. Н.* (Новосибирск)
Образ героини повести В. Яновского «Любовь вторая»: интертекст и автобиографический контекст 70

CONTENTS

The Literary Life of a Plot

- Khudoshina E. I.* (Novosibirsk)
“The Queen of Spades”: Zones of Silence and the Ghost of a Historical Novel 5
- Baranova E. P., Dzutseva N. V.* (Ivanovo)
Following Dante’s Trail: Semantics of the Plot Organization of the Mystical-Philosophical Triptych Vyach. Ivanova (“Sphinx”, “Gates”, “Worlds of the Possible”) 21
- Kikhney L. G.* (Moscow)
Plot Elements in Lyrical Short Stories of Anna Akhmatova and Ivan Bunin (On the Problem of Typological Connections) 31

The Genre, Plot and Motive

- Kuznetsova V. S.* (Novosibirsk)
Folklore Version of the “Biblical” Story about Solomon in Hell and Her Russian Siberian Texts 46
- Yakimova L. P.* (Novosibirsk)
Vagrancy Motive in the Gender Aspect of Russian Literature of the 1920s 58
- Proskurina E. N.* (Novosibirsk)
The Image of the Heroine of V. Yanovsky’s Story “Love the Second”: Intertext and Autobiographical Context 70

Литературная жизнь сюжета

Научная статья

УДК 821.161.1

DOI 10.25205/2713-3133-2024-1-5-20

«Пиковая дама»: зоны молчания и призрак исторического романа

Элеонора Илларионовна Худошина

Независимый исследователь

Новосибирск, Россия

junch@mail.ru

Аннотация

«Пиковая дама» Пушкина рассмотрена в статье как две повести в одной: первая – образцовая, в духе Гофмана, фантастическая повесть, очень убедительная с точки зрения «поэтики выразительности» и вполне самостоятельно существующая; вторая – «аналитическая», которая содержит в себе возможности объяснения фантастического сюжета и, следовательно, его «отмены».

Сама эта «отмена» уже была сделана автором в другой статье, а данная посвящена ее последствиям: заполнению разного рода пропусков и умолчаний, главным из которых является парижский эпизод. После отмены фантастического сюжета он выходит на первый план и загадывает читателю множество новых загадок. Эта повесть и построена как аналитическая загадка с заранее данными несовместимыми один с другим ответами на вопрос, чем является тайна трех карт (*случай, сказка, порошковые карты, шутка*). Поскольку тайна эта явлена в «Пиковой даме» трижды, то и удастся доказать, что все эти ответы верны в отношении тех или иных эпизодов этой повести.

«Отмена» фантастического сюжета преобразует и события, и героев этой повести. Героиней парижского эпизода оказывается не легкомысленная красотка, приехавшая в Париж прожигать жизнь и миллионы своего мужа, а фрейлина и доверенное лицо Екатерины. Именно в этой ее роли она была коротко знакома с графом Сен-Жерменом, который и выручил ее деньгами, придумав для мужа тайну трех карт. В ином свете предстает и история с Чаплицким, проигравшим громадную сумму, «помнится, Зоричу», т. е. фавориту Екатерины.

Рассмотрение исторического контекста, к которому отсылает формула «лет шестьдесят тому назад», позволяет увидеть парижский эпизод «Пиковой дамы» в качестве одного из фрагментов возможного исторического романа, своего рода дубля «Капитанской дочки», написанной Пушкиным три года спустя. Действие этого ненаписанного романа могло бы происходить на фоне русско-турецкой войны, польских событий, интриг европейских правительств, пугачевского бунта – всего комплекса политических обстоятельств в жизни Европы и России «лет шестьдесят тому назад».

Ключевые слова

«Пиковая дама» Пушкина как фантастическая повесть и аналитическая загадка, «Медный всадник», «История Пугачевского бунта», исторический роман, герои «Пиковой дамы», Н. П. Голицына, граф Сен-Жермен

© Худошина Э. И., 2024

eISSN 2713-3133

Сюжетология и сюжетология. 2024. № 1. С. 5–20

Studies in Theory of Literary Plot and Narratology, 2024, no. 1, pp. 5–20

“The Queen of Spades”: Zones of Silence and the Ghost of a Historical Novel

Eleonora I. Khudoshina

Independent Researcher
Novosibirsk, Russian Federation
junch@mail.ru

Abstract

“The Queen of Spades” by Pushkin is considered in the article as two stories in one: the first is an exemplary, in the spirit of Hoffmann, fantastic story, very convincing from the point of view of the “poetics of expressiveness” and completely independent; the second is “analytical”, which contains the possibility of explaining a fantastic plot and, consequently, its “cancellation”.

This “cancellation” itself has already been made by the author in another article, and this one is devoted to its consequences: filling in various kinds of omissions and omissions, the main one of which is the Paris episode. After the cancellation of the fantastic plot, it comes to the fore and poses many new mysteries to the reader. This story is structured as an analytical riddle with pre-given, incompatible answers to the question of what the secret of the three cards is (a chance, a fairy tale, powder cards, a joke). Since this secret is revealed three times in The Queen of Spades, it is possible to prove that all these answers are correct in relation to certain episodes of this story.

The “cancellation” of the fantastic plot transforms both the events and the characters of this story. The heroine of the Paris episode turns out to be not a frivolous beauty who came to Paris to waste her life and her husband’s millions, but Catherine’s maid of honor and confidant. It was in this role that she was briefly acquainted with the Count of Saint-Germain, who helped her out with money by inventing the secret of three cards for her husband. The story of Chaplitsky, who lost a huge sum, “I remember, to Zorich,” that is, to Catherine’s favorite, also appears in a different light.

Consideration of the historical context to which the formula “sixty years ago” refers allows us to see the Paris episode of “The Queen of Spades” as one of the fragments of a possible historical novel, a kind of double of “The Captain’s Daughter,” written by Pushkin three years later. The action of this unwritten novel could take place against the backdrop of the Russian-Turkish war, Polish events, intrigues of European governments, the Pugachev rebellion – the whole complex of political circumstances in the life of Europe and Russia “sixty years ago.”

Keywords

“The Queen of Spades” by Pushkin, fantastic story, analytical riddle, “The Bronze Horseman”, “The History of the Pugachev Rebellion”, historical novel, characters of “The Queen of Spades”, N. P. Golitsyna, Count of Saint-Germain

For citation

Khudoshina E. I. “The Queen of Spades”: Zones of Silence and the Ghost of a Historical Novel. *Studies in Theory of Literary Plot and Narratology*, 2024, no. 1, pp. 5–20. (in Russ.) DOI 10.25205/2713-3133-2024-1-5-20

В статье «Речь и молчание у Пушкина» М. Н. Виролайнен обратила внимание на один из переломных моментов «Медного всадника» – «момент, когда Евгением овладевает безумие: «И вдруг, ударя в лоб рукою, / Захохотал». «Ударя в лоб рукою» – это жест, означающий внезапно явившуюся мысль, озарение. Евгений понял в этот момент что-то очень существенное – именно эта мысль и свела его с ума. Но читатель так никогда и не узнает, что это была за мысль» [Виролайнен, 2003, с. 442]. С. Г. Бочаров, представляя читателю эту книгу, подчеркнул: «Зона молчания в пушкинском тексте – это не зона отсутствия, оно, молчание, присутствует в тексте реально и событийно, потому что присутствует и ощущается нами граница, обрыв от речи к молчанию <...> “порог, который требует преодоления”» [Бочаров, 2003, с. 8]. В отношении «Пиковой Дамы» (в дальнейшем ПД) всё это более чем справедливо: в ней «зоны молчания» встречаются на каждом шагу, и даже есть пример полной параллели тому моменту «Медного всадника» (в дальнейшем МВ), о котором было сказано выше: это когда графиня, под наведенным на нее пистолетом, видимо, как-то решила объяснить случай с Чаплицким: «Она закивала головою и подняла руку, как бы заслоняясь от выстрела...». Но что она хотела сказать, остается поистине в зоне молчания: «Германн увидел, что она умерла» (т. 8 (1), с. 242)¹.

Дело, однако, не в отдельных моментах, а в том, как устроена эта повесть: в ней есть специфические черты загадки (типа шахматного этюда или задачи), когда ответ известен, а задание состоит в том, чтобы найти единственно верный к нему путь. В самом начале повести дано несколько ответов на главный ее вопрос: то, о чем рассказал Томский, что это было? Неужели граф Сен-Жермен действительно умел угадывать *три карты сряду*? Усомнившиеся слушатели предложили три ответа: *случай*, *сказка*, *порошковые карты* (это предположение Томский отверг – иначе его бабушка оказалась бы высочайшего класса мошенницей), позже графиня добавила еще один ответ: *шутка*. Но читатель, разумеется (ведь так куда интереснее!), предпочитает поверить в тайну трех карт – как верит ветреный Томский, как поверил Нарумов, как позже поверил Германн. Как это было многократно отмечено, сперва он высказался резко отрицательно («Сказка!»). Но в середине второй главы (и по прошествии недели) вдруг оказывается, что рассказ Томского «сильно подействовал на его воображение и целую ночь не выходил из его головы». Когда и почему совершилась эта перемена, об этом ничего не сказано: подтвердив веру слушателей в тайну трех карт случаем с Чаплицким, Томский заметил, что уже совсем поздно, «молодые люди допили свои рюмки и разъехались» – конец первой главы.

Ответов, как видим, несколько, а поскольку тайна трех карт явила себя трижды, то вопросы и ответы умножаются, а затем, по мере всё более внимательного анализа ПД, их становится еще больше: читатель (в данном случае коллективный, т. е. литературоведение) обнаруживает в ПД целый ряд отсылок и к конкретным произведениям, и к некоторым жанрам литературы и фольклора (иначе говоря,

¹ Здесь и далее тексты Пушкина цитируются по изданию: [Пушкин, 1937–1959].

к разного рода дискурсам). Эти отсылки читатель имеет полное право считать подсказками, наведением на верный путь. Почти всегда так оно и есть – но сам этот путь может оказаться ложным.

Кажется, именно эту особенность ПД имел в виду В. В. Виноградов, когда писал: «В “Пиковой Даме” семантическое многообразие доведено до предела. Художественная действительность образует целую систему движущихся и пересекающихся плоскостей. Их структурное единство не усматривается непосредственно в точной схеме линейных очертаний, а непрестанно меняет формы своей связи и своего понимания, как загадка, у которой правильному решению предшествует множество искусно подсказанных двусмысленных ответов» [Виноградов, 1936, с. 75]. Это удивительно точный в своей наглядности геометрический образ пушкинской семантики, но в конкретном анализе нам легче представить себе наложение и пересечение не семантических плоскостей, а дискурсов. Что же касается уже найденных «двусмысленных ответов», то они могут выводить к новым зонам молчания и даже их создавать. При этом некоторые из них становятся явными лишь после отмены главного сюжета ПД в качестве фантастического. В недавней моей публикации [Худошина, 2022], продолжением которой является эта статья, было показано, как отсылки к разного рода дискурсам, т. е. «общим знаменателям» человеческого мышления, придают пушкинской фантастике впечатление достоверности и порождают множество трактовок фантастического сюжета ПД, который в этой статье был объяснен и тем самым «отменен».

Рассмотрев подробно, как возникает и развивается фантастический сюжет, мы обнаружили, что главную роль в нем играет созданный Томским *эротический дискурс*, а создан он всего лишь тем, как именно Томский, не имея, конечно, намерения компрометировать всеми уважаемую свою бабушку, рассказал свой анекдот и какими игривыми подробностями он его украсил. В результате эротический дискурс, «подтвержденный» убранством спальни графини, оказался «ключом» к ее образу и тайне трех карт: Германн уверен, что тайна откроется тому, кто сумеет стать «вторым Чаплицким», а затем, после смерти графини, включились его «огненное воображение», его «неподвижная идея», суеверия и нечистая совесть, которые и создали все его видения [Там же, с. 87–89], а читатель получил хотя и неясное, но несомненное «знание», что графиня – ведьма, близко знакомая с «волшебником» Сен-Жерменом, а значит, и с какими-то другими «силами», и главный вопрос в этом случае – каковы эти силы и за что они наказали Германа и посмеялись над ним. И этому сюжету посвящено множество очень интересных статей, и именно его нам пришлось «отменить».

Поясним: в сугубо художественном смысле ПД – образцовая, в духе Гофмана, фантастическая повесть, очень убедительная с точки зрения «поэтики выразительности» и вполне самостоятельно существующая. Но у нее есть «изнаночная» сторона, которая, в подобие ленте Мёбиуса, – сторона та же самая. Так что текст ПД – это две повести в одной: первая – фантастическая, вторая – «аналитическая», как мы ее назвали по аналогии с «Tales of ratiocination» Э. По² – с той разницей, что в ней нет аналитика (сыщика или историка): его роль отдана читателю,

² Название цикла рассказов о Ш. Огюсте Дюпене – затворнике-интеллектуале, который берется иногда за расследование таинственных преступлений. Обычный перевод этого названия – «аналитические (или логические) рассказы», иногда – «сказки о рассуждении».

он-то и должен распутывать запутанное и разгадывать загадки. Важно подчеркнуть, что обе стороны – это один и тот же текст, а значит, вопросы и ответы перепутываются между собой, так что аналитику, усомнившись, к примеру, что графиня – ведьма, сторонник фантастической версии может ответить: да как же не ведьма, когда ленты на ее чепце *огненного* цвета? А то, что красавица превратилась в страшную старуху? А то, как ее *мертвое* лицо изменилось, как оживились ее глаза при виде незнакомого *мужчины*? Разве не так изображаются ведьмы и в народных сказках, и в художественной литературе? И он будет прав.

В следующих далее заметках мы будем говорить о последствиях отмены фантастического сюжета и о новых зонах молчания, при этом возникающих, в том числе таких, какие появились в процессе долгого изучения ПД, а Пушкиным предусмотрены не были.

О графине

Отмена фантастического сюжета обнаруживает, что о графине, по сути, мы ничего не знаем, за исключением миражей, которые нарисовали эротический дискурс и воображение Германна. Следовательно, нужно обратить внимание на всё, что им противоречит. Этого немного, но кое-что есть. Графиня была фрейлиной Екатерины и до сих пор является важной фигурой в высшем свете столицы: ее приглашают на великосветские балы, и все считают своим долгом подойти к ней с поклоном; она «всегда была строга к шалостям молодых людей»; в свои 87 лет она так умна и так начитана в современной литературе, что Пушкин ей подарил свое ироническое отношение и к европейской «неистойовой словесности», и к русскому нравоучительному роману (Булгарина, конечно); обстановка ее дома, когда-то роскошная, более всего говорит о том, что ее не меняли уже *лет шестьдесят*, а в спальне графини, убранной в стиле рококо, с пастухами, пастушками и проч., нет главного символа «галантного века» – демонстративно роскошного ложа, как это было принято в Париже ее молодости: зайдя за ширмы, Германн увидел маленькую железную кровать. Прибавим к этому ее отношение к «старому чудаку» Сен-Жермену: она «сердится, если говорят об нем с неуважением» (т. 8 (1), с. 239), и замечание автора о том, что графиня «не имела, конечно, злой души» (т. 8 (1), с. 228–229).

Обратимся теперь к ее встрече с Германном. Вот первое, что он видит, войдя ночью в спальню графини:

Перед кивотом, наполненным старинными образами, теплилась золотая лампада. Полияльные штофные кресла и диваны с пуховыми подушками, с сошедшей позолотою, стояли в печальной симметрии около стен, обитых китайскими обоями. На стене висели два портрета, писанные в Париже m-me Lebrun (т. 8 (1), с. 239).

И затем – картина ее ночного одиночества, с вынесенными уже свечами, при свете лампы – увиденная, конечно, его же глазами:

Раздевшись, она села у окна в вольтеровы кресла и отослала горничных. Свечи вынесли, комната опять осветилась одною лампадою. Графиня сидела вся желтая, шевеля отвислыми губами, качаясь направо и налево. В мутных глазах ее изображалось совершенное отсутствие мысли... (т. 8 (1), с. 240)

В этом изображении безобразной старости мало привлекательного, конечно, а между тем губы ее, может быть, шевелились в привычной молитве, и молодой

архиерей, ее отпевавший, был не так уж не прав, когда говорил о ее бодрствовании «в ожидании жениха полунощного», т. е. смерти и встречи с Богом. Сравнение с «девами» кажется комическим и прячет тем самым серьезный смысл сказанного – ведь за гробом нет возраста. И так же ненавязчиво вера в Бога упомянута в другом месте, в качестве мотива, побудившего Германна явиться на похороны графини:

Имея мало истинной веры, он имел множество предрассудков. Он верил, что мертвая графиня могла иметь вредное влияние на его жизнь, – и решил явиться на ее похороны, чтобы испросить у ней прощения (т. 8 (1), с. 246).

В конце-то концов, и по балам она ездила не по одной привычке к исполнению светских обязанностей, но и потому, что должна была, воспитав, вывозить в свет Лизавету Ивановну, раз уж взялась отвечать за ее судьбу, и выдать замуж. Даже Германну, при его больном эгоцентризме, это ясно, почему привидение и велит ему жениться на Лизавете Ивановне.

Теперь посмотрим, как она реагирует на вопрос о трех картах.

Графиня, казалось, поняла, чего от нее требовали; казалось, она искала слов для своего ответа. – Это была шутка, – сказала она наконец, – клянусь вам! это была шутка! – Этим нечего шутить, – возразил сердито Германн. – Вспомните Чаплицкого, которому помогли вы отыграться. Графиня видимо смутилась. Черты ее изображали сильное движение души, но она скоро впала в прежнюю бесчувственность (т. 8 (1), с. 241).

Она не может понять, о чем ее спрашивают, а вспомнив, не может найти правильные слова – может быть, по причине старческого слабоумия? Но этого, как читатель должен бы знать, с ней еще не случилось, судя по ее разговорам и сердитой реплике во время прогулки:

Что с тобою сделалось, мать моя! Столбняк ли на тебя нашел, что ли? Ты меня или не слышишь, или не понимаешь?.. Слава богу, я не картавлю и из ума еще не выжила (т. 8 (1), с. 237).

Конечно, она до полусмерти устала, возвратившись среди ночи с бала, но она, похоже, и правда забыла о таком важном, казалось бы, происшествии в ее жизни, а вспомнив, ищет слова, чтобы не сказать лишнего: например, о тайне ее отношений с Сен-Жерменом и Чаплицким. Какие это отношения, читатель, определенным образом настроенный, «и так уже знает», а вот о том, что именно она решила сказать, Германн не узнает никогда – а мог бы получить неожиданный для него ответ, кто знает, это могло бы его спасти от страшного финала.

Что же касается смешных черт в ее поведении, то это – обобщенный образ старости в ее светском варианте (см. у Баратынского в «Бале» и у Пушкина в отзыве на эту поэму) и старческих причуд, вроде мелочной скупости в сочетании с разорительной беспечностью и домашнего капризного деспотизма. Но это не отменяет благой ее роли в жизни Лизаветы Ивановны: взяв на воспитание бедную родственницу, графиня ввела ее в высший свет и даже обеспечила ей в итоге приличное замужество, хотя и ценой мезальянса (что, впрочем, уже стало к этому времени делом вполне обычным, см. «Роман в письмах»). Парадоксальным образом, она как бы и приданым ее обеспечила, и помогла тем самым еще одной бедной родственнице – той, что взяла на воспитание Лизавета Ивановна: затем, ско-

рее всего, чтобы искупить невольную свою вину в смерти графини и в надежде избавить эту девочку от пережитого ею самой горького опыта. Ответ на этот вопрос может быть только «двусмысленным» и остается в зоне молчания – так же, как образ мужа Лизаветы Ивановны: сын «бывшего управителя у старой графини», он, может быть, давно уже был влюблен в воспитанницу знатной старухи, но не надеялся на взаимность из-за неравного их социального статуса. А когда она осталась одна после смерти «старой ее благодетельницы», он получил надежду и возможность на ней жениться.

Графиня и ее «прототип»

Этот образ графини едва проступает сквозь миражи фантастического сюжета, и Пушкин, кажется, очень надеялся, что в ней будут узнавать черты княгини Натальи Петровны Голицыной. Об этом свидетельствуют его разговоры с друзьями (с П. В. Нащокиным³ и, почти наверное, не с ним одним) и запись в «Дневнике»: «При дворе нашли сходство между старой графиней и кн. Н. П. и, кажется, не сердятся» (т. 12, с. 324).

В. А. Мильчина, рассмотрев путевые заметки княгини, которые та начала писать в 1783 г., но вспоминала в них и о более ранних годах, отвергла закрепившееся мнение о том, что Голицына является прямым прототипом графини. Этому противоречит ряд фактов: реальные сроки пребывания Голицыной во Франции, из-за чего становится сомнительным и ее знакомство с графом Сен-Жерменом – хотя он, навсегда поселившись в Германии, иногда и появлялся, по слухам, в Париже «инкогнито»; ее отношение к карточной игре, совсем не азартное; сомнение в том, что графиня могла ездить в Версаль на «jeu de la Reine»: иностранцы туда не приглашались. Что же касается мистики, то в заметках Голицыной «нет и следа чего-нибудь подобного; она – трезвый реалист, сфера ее интересов – быт и, как ни странно это может показаться на первый взгляд, политика. Голицына ощущает себя неким политическим летописцем, историком» [Мильчина, 1988, с. 140]. Самое же главное заключается в том, что в заметках Н. П. Голицыной нет ничего похожего на образ легкомысленной красавицы, наоборот: «в авторе этих заметок нетрудно узнать ту властную, сильную, «царственную» старуху, хранительницу исторических преданий, какой княгиня стала впоследствии; более того, к этим известным чертам прибавляются менее привычные: княгиня предстает проницательным наблюдателем европейской политической жизни...» [Там же, с. 141]. А нам следует добавить, что она была абсолютно предана русскому царскому дому – это была ее личная идеология; что члены царской семьи в течение всей ее жизни относились к ней с уважением и величайшем доверием; что никто не посмел бы заподозрить ее в изменах своему мужу, и она была так умна и так деятельна, что сумела восстановить пришедшие в упадок его поместья. В молодости

³ «“Пиковую даму” Пушкин сам читал Нащокину и рассказывал ему, что главная завязка повести не вымышлена. Старуха графиня – это Наталья Петровна Голицына, мать Дмитрия Владимировича, московского генерал-губернатора, действительно жившая в Париже в том роде, как описал Пушкин. Внук ее, Голицын, рассказывал Пушкину, что раз он проигрался и пришел к бабке просить денег. Денег она ему не дала, а сказала три карты, назначенные ей в Париже Сен-Жерменом. “Попробуй”, – сказала бабушка. Внучек поставил карты и отыгрался» [А. С. Пушкин..., 1974, с. 195].

княгиня действительно блистала и Петербурге, и в Европе, затмевая первых красавиц, но не столько красотой, сколько изяществом, живым умом, талантами и редкостным для России того времени европейским воспитанием.

Из всего этого можно сделать вывод, что княгиня, хорошо ориентированная в политической жизни своего времени, была достойна доверия Екатерины, которая в любых самых сложных делах и обстоятельствах могла на нее положиться. Поэтому ее присутствие в ПД в качестве параллели к образу графини является подсказкой для читателя, потерявшего после отмены фантастического сюжета, а вместе с ним и «эротического дискурса» ключ к этому образу. А с учетом этой параллели мы можем смело сказать, что это не красotka ездила в Париж прожить жизнь и миллионы своего мужа, а фрейлина и доверенное лицо Екатерины.

В таком случае и анекдот Томского должен бы звучать иначе, ведь «лет шестьдесят тому назад» – это было очень непростое для Екатерины время. Россия вела одну из самых значительных в ее истории войн с Турцией, а Европа – дипломатическую войну за и против нее. В это же время в самой России вспыхнул страшный бунт во главе с самозванным Петром III, и тогда же, после ряда успехов самозванца, в Европе объявилась еще одна самозванка: в декабре 1773 г. был пущен слух, что только что приехавшая в Париж «принцесса Волдомир» – это великая княжна Елизавета, дочь русской императрицы Елизаветы Петровны и Алексея Разумовского (в истории осталась с именем «княжны Таракановой»), и Екатерина опасалась ее не меньше, чем Пугачева, тем более что некоторые из ее советников считали и самозванца, и самозванку ставленниками французского двора, возглавлявшего в это время антироссийскую коалицию.

И вот в это самое время в Париж приехала фрейлина Екатерины, за которой бегал весь Париж, и она была допущена ко двору, и ее даже приглашали на «jeu de la Reine» – видимо, потому, что уж очень она была увлечена игрой в фараон. При этом роль ее мужа сводилась к оплате ее безумных трат, в том числе карточных долгов. А проигрывала она членам королевской семьи, всегда нуждавшимся в деньгах, огромные суммы: по подсчетам мужа, они изжили в Париже «полмиллиона за полгода» (сравним: на подкуп турецких чиновников правительство России во время этой войны выделило 100 тысяч, Гринев проиграл Зурину «целых» 100 рублей, и Савельич советует написать ему, что «у нас и денег-то таких не водится», а за голову Пугачева комендант Оренбурга собирался назначить «рублей семьдесят или даже сто»).

Смена дискурса, как видим, меняет смысл события, и мы можем заподозрить, что графиня оказалась в Париже не только для того, чтобы удивлять парижан своей красотой и богатством, что ее муж, скорее всего, не был посвящен во все обстоятельства этой поездки, но ему с благосклонной улыбкой посоветовали не стеснять красавицу-жену в ее парижских тратах, и что он, всегда исполнявший всё, что было связано с придворной службой жены («был род бабушкина дворецкого»), исправно оплачивал ее долги. Но однажды графиня проиграла разорительно много, и муж, наконец, взбунтовался, приведя ее в отчаянное положение: не заплатить карточный долг нельзя ни при каких условиях, а уж не заплатить самому герцогу Орлеанскому, т. е. принцу, которого от королевского трона отделяют всего две ступени, нельзя вдвойне. Как графиня выпуталась из этой страшной ситуации? Этот вопрос после отмены «эротического дискурса» заново становится актуальным.

Граф Сен-Жермен и его «шутка»

Кто и зачем придумал «шутку» о волшебных картах, это не вопрос: конечно, Сен-Жермен (в дальнейшем СЖ), вместе со всеми словами, которые он, якобы, сказал графине и которые мужу ее должны были очень понравиться:

Я могу вам услужить этой суммою, – сказал он, – но знаю, что вы не будете спокойны, пока со мною не расплатитесь, а я бы не желал вводить вас в новые хлопоты (т. 8 (1), с. 229).

Понятно, что СЖ помог графине «этой суммою», и она, не сочиняя никаких «маленьких историй» (что было бы абсолютно невозможно, учитывая, где и с кем это была игра), заплатила свой долг. Но почему СЖ это сделал? Ответ на этот вопрос должен содержаться не в нашем знании об этом удивительном человеке, а в тех словах, которые сказал о нем Томский:

Вы знаете, что он выдавал себя за вечного жида, за изобретателя жизненного эликсира и философского камня, и прочая. Над ним смеялись, как над шарлатаном, а Казанова в своих Записках говорит, что он был шпион... (т. 8 (1), с. 228)

«Шпион» – это здесь ключевое слово. С. А. Рейсер обратил внимание на то, что Пушкин дважды, не только в ПД, но и на рукописи книги П. А. Вяземского о Фонвизине назвал (в 1832 г.) СЖ шпионом⁴. На самом деле, как выяснили и Рейсер [1979], и Шмид [1998, с. 140–141], тоже внимательно просмотревший многотомные мемуары Казановы, в единственном месте, где упомянут «шпион» СЖ, речь идет всего лишь о том, что герцог де Шуазель хотел воспользоваться пребыванием СЖ в Англии (в стане врага, так сказать), чтобы потом получить от него какие-нибудь важные политические сведения. В этом смысле СЖ мог быть и «шпионом» Екатерины: он, друживший чуть ли не со всеми монархами Европы (если с ними вообще можно дружить), хорошо знал ее немецкую родню и, по слухам, имел отношение к перевороту 1762 г., мог бы ей «услужить» какими-нибудь политическими сведениями. Резонно предположить в таком случае, что не только фрейлина Екатерины совсем не случайно появилась в Париже, но и СЖ совсем не случайно «с нею был коротко знаком» – он мог и в Париж приехать специально, для встречи с доверенным лицом Екатерины, а это значит, что и выручил он не столько даже графиню, сколько саму императрицу.

Тогда и случай с Чаплицким выглядит совсем не так, как представлялось Германну. Так же, как графиня, Чаплицкий попал в безвыходное положение: он «проиграл – помнится Зоричу – около трехсот тысяч» (т. 8 (1), с. 229). Здесь знаковым является имя С. Г. Зорича, фаворита Екатерины в 1777–1778 гг., который доставил и ей, и Потемкину много хлопот своим необузданным характером и особенно своей отчаянной игрой в карты, так что Екатерине пришлось, в значительной мере поэтому, выслать его в подаренное ему имение с приказом в столице не появляться. С Чаплицким могла быть разыграна та же «шутка», но уже с участием самой Екатерины: это она «как-то сжалилась» над ним и, опасаясь скандала (ведь он мог, в его отчаянном положении, и застрелиться), как-то выручила его, велев при этом кому-то шепнуть о тайне трех карт – ведь иначе графиня могла быть страшно скомпрометирована (что, впрочем, позже, т. е. в ПД, всё же случилось).

⁴ См.: [Рейсер, 1979, с. 125–130].

Германн уверен, что поймал графиню на лжи: ведь она смутилась, когда он назвал имя Чаплицкого. А она не могла выдать чужой секрет, но потом решилась, видимо, открыть эту тайну, уже ни для кого не опасную: по прошествии стольких лет это всего лишь анекдот, в изначальном смысле этого слова – незначительный, хотя

и характерный случай из жизни исторического лица, т. е. Екатерины.

Тогда меняется и назначение тайной лестницы, ведущей в кабинет графини и в комнату наверху: теперь в ней легко представить не «молодого счастливец», о котором думает Германн, а какого-нибудь тайного курьера, доставившего из чужих краев секретную почту для государыни.

О Германне

Необходимо отвести утвердившееся в литературе о ПД представление о главном ее герое как о едва ли не мещанине, рвущемся во дворянство. Непредвзятому читателю, однако, с самого начала ясно, что Германн – приятель *конногвардейца* Нарумова – свой среди петербургской «золотой молодежи»: его, отроду не загнувшего «ни одного пароли» и не поставившего на карту ни одного рубля, не потерпели бы в кругу игроков, не будь он равный и свой. Он относительно беден, но и его товарищи еще только ждут наследства – живя пока что, как было принято в этом кругу, долгами. А он уже получил от умершего отца небольшой капитал и другого наследства (в отличие от Онегина, например) не ждет. Подтверждением его неравенства в этом кругу считают иногда его специальность, но это недоразумение: инженер Германн служит в Петербурге, следовательно, является офицером лейб-гвардии саперного батальона, в котором более чем почетно было служить: он находился под особым покровительством самого императора (Александр I создал этот батальон в 1812 г., когда стало понятно, сколь важную роль в войне с Наполеоном сыграли инженерные войска, и шефом этого батальона он назначил своего брата Николая Павловича). А тот и после восшествия на престол сохранил за собой это шефство *в знак благодарности и за верность присяге*: во время восстания 14 декабря этот батальон очень вовремя подошел к Зимнему дворцу для его охраны. Так что Германн, которому относительная бедность не помешала стать офицером этого батальона, конечно, родовый дворянин – может быть, последний представитель когда-то богатого и знаменитого рода (таких немцев на русской службе историк назовет не один десяток), но со временем обедневшего – как род самого Пушкина и его добродетельных героев: Онегина, Езерского, лирического героя «Моей родословной», Евгения из «Медного всадника», Гринева из «Капитанской дочки».

И в его судьбе мы не можем не узнать очень личного для Пушкина «домашнего» переживания истории как истории дворянского рода и тему «падения» старинных родов, на место которых приходит «новая аристократия». Осенью 1833 г. эта тема оказалась развита дважды: в образе потомка варяжских вождей Евгения, смиренно мечтавшего всего лишь о семье и детях (о продлении рода в итоге), хотя и понимал, что это тяжело, что при его бедности и безвестности «...трудом / Он должен был себе доставить / И независимость и честь», – и честолюбивого Германна, одержимого идеей, противопоставив судьбе свою твердую волю, «упрочить свою независимость». Не стоит напоминать, но всё же:

в обеих петербургских повестях герои терпят крушение, сходят с ума и находят «виноватого».

Можно предположить, что именно здесь, в споре с судьбой, зародилась некая «идея» Германна. Об этом в ПД ничего не сказано, но его страстная мечта вернуть своему роду былой блеск и величие могла пересечься со страстью игрока и превратиться в «неподвижную идею» (т. е. манию). Человек пламенного воображения и сильных страстей, он «целые ночи просиживал за карточными столами и следовал с лихорадочным трепетом за различными оборотами игры». Зачем? Столько страсти, столько терпения из одного игрецкого интереса? Вероятнее всего, он верил, что с его-то упорством и волей он сумеет просчитать или разгадать тайну игры, основанной на случае (ведь это очень ходовая тема в фольклоре и литературе об игроках)⁵, и тогда посчитается с судьбой: страсть к игре могла разорить кого-то из его предков, а заодно и потомка. За примером было недалеко ходить: тесть Пушкина, Н. А. Гончаров, в долгом ожидании огромного наследства видел, как оно тает, сознавал, «что его отец разоряет семью», и в итоге сошел с ума⁶.

Случай, сказка, порошковые карты, шутка

Попробуем обосновать четыре заранее данных рациональных ответа на вопрос, чем в ПД является чудо трех карт.

Оно оказалось *шуткой*, которая была придумана «волшебником» СЖ и затем стала семейным преданием, «подтвержденным» через несколько лет слухом о том, что графиня с помощью верных карт помогла Чаплицкому отыграть. На основе этих «правдивых» слухов («Но вот что мне рассказывал дядя, граф Иван Ильич, и в чем он меня уверял честью» (т. 8 (1), с. 229)) Томский, из мотивов чисто стилевых, сочинил *сказку* о красавице и волшебнике. Наконец, сама повесть, сочиненная Пушкиным, является *сказкой* и *шуткой*.

Теперь о *порошковых картах*, т. е. о мошенничестве. Графиню в этом нельзя заподозрить, Чаплицкого – тоже: кем бы он ни был, а на мошенника не похож. В любом случае и ему, и графине, зная, с кем они играли, было бы слишком рискованно играть «наверное». А вот Чекалинского, человека, «проведшего весь век за картами и нажившего некогда миллионы, выигрывая векселя и проигрывая чистые деньги» (т. 8 (1), с. 249), очень даже можно, его характеристика этого не исключает. Он – профессиональный, в сущности, игрок, человек, судя по его поведению, железной воли и безжалостный: беря за бесценок чужие векселя, он должен был требовать их оплаты – может быть, по суду, ввергая в отчаяние попавших в беду должников.

Аффектация благородства в его поведении тоже о многом говорит: «Он был человек лет шестидесяти, самой почтенной наружности; голова покрыта была серебряной сединою; полное и свежее лицо изображало добродушие; глаза блистали, оживленные всегдашнею улыбкою» (т. 8 (1), с. 250). Конечно, он человек хорошего общества, но общество в это время «не то, чтобы поощряло, но не порицало так называемую игру наверняка, то есть шулерство» [Падерина, 2009,

⁵ Ср.: [Шмид, 1998, с. 119].

⁶ См.: [Ободовская, Дементьев, 1987, с. 29–34].

с. 194]. В связи с этим стоит привести эпизод из воспоминаний П. В. и В. А. Нащокиных: «У Пушкина был дальний родственник, некто Оболенский, человек без правил, но не без ума. Он постоянно вел игру. Раз Пушкин в Петербурге <...> не имел вовсе денег; он пешком пришел к Оболенскому просить займа. Он застал его за игрою в банк. Оболенский предлагает ему играть. Не имея денег, Пушкин отказывается, но принимает вызов Оболенского играть пополам. По окончании игры Оболенский остался в выигрыше большим и по уходе проигравшего, отсчитывая Пушкину следующую ему часть, сказал: “Каково! Ты не заметил, ведь я играл наверное!” Как ни нужны были Пушкину деньги, но, услышав это, он, как сам выразился, до того пришел вне себя, что едва дошел до двери и поспешил домой...» [А. С. Пушкин..., 1974, с. 194–195].

За свою долгую карьеру этот человек должен был встретить и счастличиков, и мошенников вроде тех виртуозов, каких Гоголь описал в «Игроках», и у него, конечно, на все непредвиденные случаи были «домашние заготовки». Игра Германна не могла его не насторожить, и когда он понял, что риск слишком велик, он постарался, что называется, принять меры, хотя в случае неудачи это грозило ему потерей всего: денег и репутации, «доверенности товарищей», концом карьеры. Недаром *руки его тряслись!* Что же он сделал? Он сделал так, что ему выпала карта, «убившая» карту Германна – ведь ему могла выпасть не дама, а любая другая карта, и тогда бы Германн не выиграл, но и не проиграл, дама не была бы «убита», игра началась бы заново. Как именно Чекалинский проделал свой фокус, мы гадать не можем, это его профессиональный секрет, а нам важно лишь то, что ответ *порошковые карты* нашел свое подтверждение.

И наконец, *случай*. Случайно в присутствии Германна был рассказан анекдот о трех картах и случайно имя «волшебника» оказалось «перепевом» имени Германна (это, пусть и не сразу, должно было показаться ему знаком). Случайно Германн, бродя по городу и размышляя о тайне трех карт, оказался у дома графини, и это так его поразило, что потом, когда уже подсознание привело его к тому же дому, он не мог себе этого объяснить иначе, как чьей-то таинственной помощью: «Неведомая сила, казалось, привлекала его к нему» (т. 8 (1), с. 236). Наконец, Германну выпали задуманные им три карты, и это – точно такой случай, о котором рассказал Пушкину Голицын. Пушкин лишь осложнил его двумя обстоятельствами: психологической причиной – поэтому Германн обдернулся, и тем, что в игре участвовал шулер – поэтому Германн проиграл. Но три волшебные карты тем не менее выпали, и круг замкнулся.

Что же касается фантастического сюжета, то на языке шахмат его можно назвать *ложным следом*, затрудняющим решение задачи, или *иллюзорной игрой* – это когда в шахматном этюде решение вроде бы вполне очевидно, но первый ход эту очевидность ломает и ведет в ложную сторону. В ПД – это когда Германн поверил в тайну трех карт и сделал первый ход: начал любовную «осаду» воспитанницы графини.

Призрак исторического романа

Остается еще один вопрос: что означает формула «шестьдесят лет тому назад» во внутреннем пространстве ПД? Напомним, что эта формула восходит к заглавию первого и самого знаменитого романа Вальтер Скотта «Уэверли, или Шесть-

десять лет назад» (*Waverley; or 'Tis Sixty Years Since*), что она в этом романе повторяется много раз, а критики и подражатели придали ей значение самого «правильного» времени исторического романа, времени бабушек и дедушек – и живых еще семейных преданий об этом времени [Долинин, 1988, с. 233]. Эта формула, неоднократно повторяющаяся в ПД, была истолкована нами как отсылка к «Истории Пугачевского бунта» (в дальнейшем ИПБ) и к задуманному, но еще не написанному Пушкиным историческому роману («Капитанской дочке»). Если глядеть на это из будущего, когда «Капитанская дочка» была уже написана, то так это и есть. Но сейчас мы обратим внимание на открывшуюся после отмены фантастического сюжета новую зону молчания, какой неожиданно оказывается весь парижский эпизод ПД. Теперь, когда эта формула стала иметь не только отсылочное, но и прямое значение, мы можем увидеть примечательную, а прежде незаметную параллель между «Капитанской дочкой» и ПД: рукопись Петра Андреевича Гринева доставлена издателю его внуком, Томский рассказывает анекдот из жизни своей бабушки. Понятно, что и события, о которых уже рассказал Томский, а Гринева расскажет лишь через три года, совпадают во времени. И тогда парижский эпизод ПД оказывается чем-то вроде фрагмента не написанного Пушкиным исторического романа, действие которого могло бы происходить на фоне русско-турецкой войны, польских событий, ее предварявших и сопровождавших, интриг европейских правительств – в общем, всего комплекса политических обстоятельств в жизни Европы и России «лет шестьдесят тому назад».

Когда Пушкин работал над ИПБ, предполагая, что она, по примеру В. Скотта, может стать историческим введением в задуманный им роман, он не мог не перебирать в своем воображении множество «вальтерскоттовских» вариантов сюжета, в том числе типа «Квентина Дорварда», где главный герой – благородный юноша, несущий военную службу, но не в своей, а в чужой стране, и Пушкин мог прикидывать, не сделать ли главным героем и притом участником войны с Пугачевым немца на русской службе. В ИПБ «немецкая» тема очень заметна. Убийством генерал-майора Траубенберга начался первый мятеж яицких казаков, генерал-майор Фрейман его усмирал и т. д. Пушкин в «Замечаниях о бунте» специально эту тему отметил: «Все немцы, находившиеся в средних чинах, сделали честно свое дело: Михельсон, Муфель, Меллин, Диц, Деморан, Жуве etc. Но все, которые были в бригадирских и генеральских, действовали слабо, робко, без усердия: Рейндорп, Брант, Кар, Фрейман, Корф, Валленштерн, Билов, Декалонг etc. etc.» (т. 9 (1), с. 375). Не случайно и в «Капитанской дочке» друг Гринева-отца, которому он поручил своего единственного сына, – тоже немец, с которым вместе они начинали службу «при графе Минихе».

Героем этого романа мог стать какой-нибудь младший сын из старинной дворянской семьи, а может быть, и дальний родственник Екатерины: таких младших сыновей в Германии этого времени было просто некуда девать. Фоном и местом действия в начальных главах могло стать любое место Европы, в том числе Париж. Исторических личностей, с которыми он мог встретиться, – большой выбор: Суворов и Румянцев, Алексей Орлов, похищающий «княжну Тараканову», польские конфедераты, с которыми она была как-то связана, французские политики и члены королевской семьи, включая герцога Орлеанского, граф Сен-Жермен и фрейлина Екатерины, которой тот же СЖ мог рекомендовать этого юношу как

человека, никому в Париже не известного, а притом верного и честного, заверив, что ему можно поручить дело, требующее особой осторожности.

И молодой человек мог отправиться гонцом в Петербург с письмом к домоправителю графини и приказом тайно поселить этого юношу в ее доме и тайно известить об этом императрицу. Он мог оказаться в свите, а потом и в отряде Суворова, постаравшегося немедленно после завершения русско-турецкой войны тут же выехать на войну с самозванцем. И тогда дедушка Германна много чему мог бы стать свидетелем и наслушаться рассказов о том периоде этой войны, которого Гринев едва коснулся:

Не стану описывать нашего похода и окончания войны. Скажу коротко, что бедствие доходило до крайности. Мы проходили через селения, разоренные бунтовщиками, и поневоле отбирали у бедных жителей то, что успели они спасти. <...> Пугачев бежал, преследуемый Иваном Ивановичем Михельсоном. Вскоре узнали мы о совершенном его разбитии. Наконец Зурин получил известие о поимке самозванца, а вместе с тем и повеление остановиться. Война была кончена (гл. XIII) (т. 8 (1), с. 364).

Он мог блуждать вместе с отрядом Суворова в раскаленной саратовской степи в поисках бежавшего Пугачева и наехать на «ворующих» кочевников, захвативших в плен жителей русских сёл, он мог бы услышать любопытнейшие рассказы о Державине на этой войне, о саратовском подвиге Бошняка и о неутомимом Михельсоне, он мог бы увидеть Пугачева в железной клетке и Суворова, лично, днем и ночью, его охранявшего, и проч. Он мог бы сделать карьеру с помощью какого-нибудь высокопоставленного покровителя, может быть, самого Потемкина, оценившего его честность и верность и инженерные дарования, и он мог бы встретиться в своих скитаниях с какой-нибудь молоденькой Шарлоттой или Луизой и жениться на ней – может быть, при участии в этом событии самой Екатерины, – чтобы Германну через шестьдесят лет было чем гордиться и о чем жалеть. Но Пушкин выбрал другого героя и написал «Капитанскую дочку».

В заключение следует сказать, что главный ответ о тайне трех карт, который вполне удовлетворяет условиям загадки и совпадает, как самый очевидный, с первой реакцией слушателей Томского (*Случай!*), в более общем плане является ответом «двусмысленным», поскольку ум человеческий не знает, как различить судьбу и случай, и поэтому, вероятно, случай, случайная встреча – это самый распространенный прием в построении литературного сюжета. Он дает автору возможность, не особенно затрудняясь мотивировками, создать необходимую для его сочинения интригу, оставляя нетронутым огромное мыслительное пространство, связанное с обоснованием событий и человеческих поступков. Так и в ПД: несмотря на все разгаданные загадки, ничто не мешает читателю видеть в ее случайностях закономерности и объяснять ее сюжет причинами мистического или метафизического толка.

Список литературы

- А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974. Т. 2. 579 с.
Бочаров С. Поверх барьеров // Виролайнен М. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб.: Амфора, 2003. С. 5–10.

Худошина Э. И. «Пиковая дама»: зоны молчания и призрак исторического романа

Виноградов В. В. Стиль «Пиковой Дамы» // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии АН СССР. Ин-т литературы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1936. Вып. 2. С. 74–147.

Виrolайнен М. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб.: Амфора, 2003. 504 с.

Долнин А. История, одетая в роман: Вальтер Скотт и его читатели. М., 1988. 315 с.

Мильчина В. А. Записки «пиковой дамы» // Временник Пушкинской комиссии. Л.: Наука, 1988. Вып. 22. С. 136–142.

Ободовская И., Дементьев М. Наталья Николаевна Пушкина. М.: Сов. Россия, 1987. 263 с.

Падерина Е. Г. К творческой истории «Игроков» Гоголя: история текста и поэтика. М., 2009. 447 с.

Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959.

Рейсер С. А. Пушкин и мемуары Казановы // Временник Пушкинской комиссии. Л.: Наука, 1979. С. 125–130.

Худошина Э. И. «Пиковая дама»: об отсылочном значении формулы «лет шестьдесят назад...» // Прекраснейшей. Сборник памяти Елены Душечкиной. СПб.: Нестор-История, 2022. С. 83–90.

Шмид В. Проза как поэзия: Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. СПб.: ИНАПРЕСС, 1998. 352 с.

References

A. S. Pushkin v vospominaniyakh sovremennikov [A. S. Pushkin in the memoirs of his contemporaries]. Moscow, 1974, vol. 2, 579 p. (in Russ.)

Bocharov S. Poverkh bar'erov [Over the Barriers]. In: Virolaynen M. Rech' i molchanie: Syuzhety i mify russkoy slovesnosti [Speech and Silence: Plots and Myths of Russian Literature]. St. Petersburg, Amfora, 2003, pp. 5–10. (in Russ.)

Vinogradov V. V. Stil' "Pikovoy Damy" [Style of the "Queen of Spades"]. In: Pushkin: Vremennik Pushkinskoy komissii AN SSSR [Pushkin: Temporary of the Pushkin Commission of the USSR Academy of Sciences]. Moscow, Leningrad, AS USSR Publ., 1936, vol. 2, pp. 74–147. (in Russ.)

Virolaynen M. Rech' i molchanie: Syuzhety i mify russkoy slovesnosti [Speech and Silence: Plots and Myths of Russian Literature]. St. Petersburg, Amfora, 2003, 504 p. (in Russ.)

Dolnin A. Istoriya, odetaya v roman: Val'ter Skott i ego chitateli [History dressed in a novel: Walter Scott and his readers]. Moscow, 1988, 315 p. (in Russ.)

Milchina V. A. Zapiski "pikovoy damy" [Notes of the "Queen of Spades"]. In: Vremennik Pushkinskoy komissii [Temporary of the Pushkin Commission]. Leningrad, Nauka, 1988, vol. 22, pp. 136–142. (in Russ.)

Obodovskaya I., Dementev M. Natalia Nikolaevna Pushkina [Natalia Nikolaevna Pushkina]. Moscow, Sovetskaya Rossiya, 1987, 263 p. (in Russ.)

Paderina E. G. K tvorcheskoy istorii "Igrokov" Gogolya: Istoriya teksta i poetika [On the creative history of Gogol's "Players": History of the text and poetics]. Moscow, 2009, 447 p. (in Russ.)

Литературная жизнь сюжета

Pushkin A. S. Complete Works. In 16 vols. Moscow, Leningrad, AS USSR Publ., 1937–1959. (in Russ.)

Reyser S. A. Pushkin i memuary Kazanovy [Pushkin and Casanova's memoirs]. Vremennik Pushkinskoy komissii [Temporary of the Pushkin Commission]. Leningrad, Nauka, 1979, pp. 125–130. (in Russ.)

Khudoshina E. “Pikovaya dama”: ob otsylochnom znachenii formuly “let shest’-desyat nazad...” [The Queen of Spades”: on the reference meaning of the formula “sixty years ago...”]. In: Prekrasneyshey. Sbornik pamyati Eleny Dushechkinoy [Most Beautiful. Collection in memory of Elena Dushechkina]. St. Petersburg, Nestor-Istoriya, 2022, pp. 83–90. (in Russ.)

Shmid V. Proza kak poeziya: Pushkin, Dostoevskiy, Chekhov, avangard [Prose as poetry: Pushkin, Dostoevsky, Chekhov, avant-garde]. St. Petersburg, INAPRESS, 1998, 352 p. (in Russ.)

Информация об авторах

Элеонора Илларионовна Худошина, кандидат филологических наук

Information about the Authors

Eleonora I. Khudoshina, Candidate of Sciences (Philology)

*Статья поступила в редакцию 15.01.2024;
одобрена после рецензирования 19.02.2024; принята к публикации 22.02.2024
The article was submitted on 15.01.2024;
approved after reviewing on 19.02.2024; accepted for publication on 22.02.2024*

eISSN 2713-3133

Сюжетология и сюжетография. 2024. № 1

Studies in Theory of Literary Plot and Narratology, 2024, no. 1

Научная статья

УДК 82

DOI 10.25205/2713-3133-2024-1-21-30

**По дантовскому следу: семантика сюжетной организации
мистико-философского триптиха Вяч. Иванова
(«Сфинкс», «Врата», «Миры возможного»)**

**Елена Павловна Баранова¹
Наталья Васильевна Дзуцева²**

^{1,2} Независимый исследователь
Иваново, Россия

¹ baranova-elle@mail.ru

² starova@bk.ru

Аннотация

Исследуется символично-философская семантика сюжетного построения поэчного триптиха Вяч. Иванова «Сфинкс», «Врата», «Миры возможного». Устанавливается поэтическая логика связи этих поэм, объединяющим элементом которой является концепция посвятельного пути, распространенная в интеллектуально-мистической атмосфере начала XX в. Доказывается, что автор идет по следам «Божественной комедии» Данте, видя в нем поэта, открывающего пути в символично-философском постижении мира. При этом, однако, Вяч. Иванов находит и свои способы художественного осмысления сюжетных поворотов, отступая от «Дантова кода». Идею метафизического восхождения поэта к Высшим сферам Бытия во многом воплощает фигура героя-повествователя, идущего по посвятельному пути, в результате которого ему открывается единство макро- и микрокосма мира и человека.

Ключевые слова

поэчный триптих, сюжетная организация, «Дантов код», «Божественная комедия», концепция посвящения, герой-повествователь, символическая вертикаль «a realibus ad realiora»

Для цитирования

Баранова Е. П., Дзуцева Н. В. По дантовскому следу: семантика сюжетной организации мистико-философского триптиха Вяч. Иванова («Сфинкс», «Врата», «Миры возможного») // Сюжетология и сюжетология. 2024. № 1. С. 21–30. DOI 10.25205/2713-3133-2024-1-21-30

© Баранова Е. П., Дзуцева Н. В., 2024

eISSN 2713-3133
Сюжетология и сюжетология. 2024. № 1. С. 21–30
Studies in Theory of Literary Plot and Narratology, 2024, no. 1, pp. 21–30

Following Dante's Trail: Semantics of the Plot Organization of the Mystical-Philosophical Triptych Vyach. Ivanova ("Sphinx", "Gates", "Worlds of the Possible")

Elena P. Baranova¹, Natalia V. Dzutseva²

^{1,2} Independent Researcher
Ivanovo, Russian Federation

¹ baranova-elle@mail.ru

² starova@bk.ru

Abstract

The article examines the symbolic and philosophical semantics of the plot structure of the poetic triptych Vyach. Ivanov "Sphinx", "Gates", "Worlds of the Possible". The poetic logic of the connection between these poems is established, the unifying element of which is the concept of the initiatory path, widespread in the intellectual and mystical atmosphere of the early twentieth century. It is proved that the author follows in the footsteps of Dante's "Divine Comedy", seeing in him a poet who opens paths in the symbolic and philosophical comprehension of the world. At the same time, however, Vyach. Ivanov also finds his own ways of artistic interpretation of plot twists, deviating from the "Dantean Code". The idea of the poet's metaphysical ascent to the Higher spheres of Being is largely embodied by the figure of the hero-narrator, who goes through an initiatory path and as a result of which the unity of the macro and microcosm of the world and man is revealed to him.

Keywords

poetic triptych, plot organization, "Dante's Code", "Divine Comedy", concept of dedication, hero-narrator, symbolic vertical "a realibus ad realiora"

For citation

Baranova E. P., Dzutseva N. V. Following Dante's Trail: Semantics of the Plot Organization of the Mystical-Philosophical Triptych Vyach. Ivanova ("Sphinx", "Gates", "Worlds of the Possible"). *Studies in Theory of Literary Plot and Narratology*, 2024, no. 1, pp. 21–30. (in Russ.) DOI 10.25205/2713-3133-2024-1-21-30

Дебютный поэтический сборник Вяч. Иванова «Кормчие Звезды» (1903), по признанию современников и последующих исследователей, далеко не похож на первые шаги начинающего поэта. Он достаточно выверен не только по поэтическому миропониманию, но и в формально-эстетическом содержании. Разнообразен он и в отношении жанровой природы поэтических опытов: здесь встречается излюбленная Ивановым сонетная структура, малая стиховая форма, циклические образования, к которым впоследствии он будет особенно тяготеть. Что касается обращения автора «Кормчих Звезд» к крупной поэтической форме, то в этой теме на сегодняшний день определенной ясности нет: здесь жанровая отнесенность предстает весьма проблемным моментом¹.

¹ Сам автор не оставил никаких указаний на этот счет, назвав эти тексты терцинами. Тем не менее в исследовательской литературе, посвященной творческому наследию Вяч. Иванова, чаще всего наблюдается восприятие этих произведений как поэм (С. Аверинцев, А. Асоян, Г. Обатнин). Между тем их жанровая специфика не подвергалась специальному

Говоря о повествовательной структуре ранних ивановских поэм, необходимо заметить, что в их сюжетике различается трансформированная, согласно ивановской символистской формуле «*a realibus ad realiora*», мифологема духовного посвящения: субъект повествования реализует процесс приобщения малого, грешного человеческого мира высшим сферам бытия. Эти основополагающие принципы организации жанровой структуры поэм «Сфинкс», «Врата», «Миры возможного», а также целостный символично-философский комплекс, в них выраженный, позволяет нам говорить о них как о едином художественном пространстве, представляющем собой своеобразный метатекст, объединенный жанрово-композиционными и символично-художественными реалиями, что дает право рассматривать это художественно-философское единство – «Сфинкс», «Врата», «Миры возможного» – как поэзный триптих. В этих финальных произведениях сборника «Кормчие звезды» общность легко обнаруживается: наиболее глубоко и выразительно представлено откровение духовного опыта, дана панорама самой внеземной иносферы и обозначен процесс мистического посвящения. Контаминация метасюжета и композиционной вертикали позволяет увидеть скрытый посыл автора, заложенный в этой форме, а именно «путь ученичества, плавно переходящий в путь посвящения»².

Обращаясь к поэзному метатексту «Кормчих звезд», мы видим, что Иванов интуитивно открыл форму пути, по которому должно совершаться движение человеческого духа к открытию Божественных законов мироздания. Передачу этого откровения Иванов и осуществляет в форме поэзного триптиха. Этот факт утверждает мистическую основу философских прозрений автора и его мировосприятия в целом, выводя сборник «Кормчие звезды» на новый уровень осмысления заложенного в нем художественно-философского потенциала.

Сюжетика поэм является своего рода ключом к пониманию столь сложного, насыщенного сугубо авторскими прозренческими опытами текста, отражающего посвятельную концепцию Вяч. Иванова. Показательно, что устойчивость организации центральной сюжетной схемы всех трех поэм дает возможность говорить о едином макросюжете, представляющем собой метафизическое путешествие героя в пространство Высших сфер. Тогда сюжетная канва каждого поэзного текста будет раскрывать определенный этап этого путешествия-посвящения. Такая логика событийной организации повествования являет очевидную аллюзию на сюжетную модель «Божественной комедии» Данте, которую Иванов считал одним из величайших творений в истории человечества.

В художественном пространстве поэзного триптиха отчетливо прослеживается сверхвременной, трансисторический диалог Вяч. Иванова с Данте, который, по словам А. Б. Шишкина, «осуществлялся в подсознании, в жизни, в поэтической экзегезе, поэтике и в эстетическом дискурсе» [Шишкин, 1997, с. 505]. Обращение к этому диалогу позволяет выявить в тексте триптиха многообразие семан-

рассмотрению, как, впрочем, и сами эти тексты. Здесь мы лишь отметим основной художественный «крен», который испытывает традиционная поэзная форма под пером автора «Кормчих Звезд». Он выражается главным образом в трансформации повествовательной структуры с ее символично-философским заданием, что определило и сюжетно-композиционную организацию этих произведений.

² О комплексе посвящения см.: [Глухова, 2006].

тических пластов и приблизиться к сокровенному замыслу автора³. Вяч. Иванов испытывал к Данте и его наследию совершенно особый, исключительный интерес. По мнению В. В. Полонского, «своеобразие ивановского интереса к автору “Божественной комедии” на общем фоне состояло уже в том, что он был по-настоящему глубок. Его отличало несвойственное в целом русской рецепции Данте повышенное внимание именно к традиционным мистико-религиозным аспектам художественного мира и эстетики итальянского поэта. Но в первую очередь существенны попытки Иванова концептуально определить место дантовскому опыту при осмыслении задач “подлинного” символизма. “Божественная комедия” для Иванова – эталон теургического искусства» [Полонский, 2010, с. 196]⁴.

Для Вяч. Иванова Данте не только открыл выход к мистическим запредельным высотам и стал «образцом духовного подвига, восходящего к высшей символической иерархии Высшей Реальности», но явил образец и путь истинного Художника, результатом внутренних душевных опытов и творческого мастерства которого становится собственно символическое искусство, способное «возводить услаждающихся им, его право воспринимающих, – от реального к реальнейшему» [Иванов, 1971, т. 2, с. 638]. В поэнном же триптихе «Сфинкс», «Врата», «Миры возможного» «Дантов код» на многих смысловых уровнях выполняет структурообразующую и смыслотранслирующую роль, помогая автору воплотить философскую идею метафизического восхождения поэта к Высшим сферам Бытия. Более того, именно при взгляде на эти поэмы как на единое художественно-смысловое целое отчетливо открывается и та межвременная оптика Иванова, благодаря которой он воспринимал особую значимость для себя духовного опыта Данте.

Следование Иванова за великим поэтом очевидно уже из эпитафии к поэме «Сфинкс»:

O voi ch'avete li 'ntelletti sani,
Mirate la dottrina che s'asconde
Sotto 'l velame de li versi strani
(Inf., IX, 61–63)

В переводе Вяч. Иванова он выглядит так: «О вы, чей разум здрав, учение зрите, под покрывалом стихов странных» [Иванов, 1971, т. 1, с. 862]. Таким образом, Иванов вслед за Данте предупреждает читателя о загадочности и дидактичности своих стихов, скрывающих некое «учение». Далеко не случайно и то, что для этих «странных стихов» Иванов избирает ту же форму, что и Данте: все тексты поэм-

³ Л. Силард в подробном исследовании связей, объединяющих Данте и русских символистов, говорит о существовании «Дантова кода» русского символизма, подчеркивая необходимость учитывать этот код, «функционирование и преобразование его смысловых значений в процессе перехода из одного текста в другой» [Силард, 2002, с. 164].

⁴ На глубочайшее проникновение в гениальное произведение средневекового поэта повлияло знание Ивановым староитальянского языка, что позволило ему знакомиться непосредственно с оригиналами «Божественной комедии» и других работ Данте. Об ивановских переводах Данте и записях о нем пишет А. Б. Шишкин [Вячеслав Иванов..., 1996, с. 7].

ного триптиха написаны терцинами, что открывает для автора возможность создать эпически спокойный и «тягучий» тон героя / повествователя, который передает картину увиденного им инобытия. Подобное запредельное пространство открывал и герой «Божественной комедии», и терцины Иванова как бы настраивают на интертекстуальный «диалог» с этим великим текстом.

Сюжетика поэм «Сфинкс», «Врата», «Миры возможного» являет метафизическое путешествие Повествователя в пространство Высших сфер, в чем явно просматривается трансформированный, согласно ивановскому опыту «a realibus ad realia», сюжет Дантовского творения. Так же, как и герой Данте, Я-Повествователь в поэмах Иванова проходит три этапа путешествия, где каждому этапу соответствует одна из поэм. В ходе этого странствия он (герой / повествователь) обретает знание о высших законах мироустройства. В. А. Никитин отмечает, что «исходным для Вяч. Иванова, как и для Данте, является реально-мистический смысл всего сущего» [Никитин, 2002, с. 328]. В сюжете поэнного триптиха раскрывается мистическое в своей основе посвящение человеческого духа в тайны Бытия. Такая сюжетная организация призвана выразить в поэтической форме ивановскую идею *восхождения*, которое происходит в процессе мистического посвящения.

А. Б. Шишкин на примере ивановского образа «пылающего сердца» рассуждает о соотношении изначально заданной духовной вертикали Данте и вертикали *восхождения* Вяч. Иванова: «Движение по этой вертикали <...> от читателя через мистический опыт поэта и его земной труд – написанную им “Комедию” – к спасению в небесах. Эта вертикаль приходит на ум, когда мы обращаемся к символическим построениям Вяч. Иванова» [Шишкин, 1996, с. 346]. О вертикальной траектории посвятельного пути в поэнном триптихе свидетельствуют образы-символы Проводников – их, как и на пути дантовского героя, трое. Л. Силард отмечает значимость выбора наставников в «Божественной комедии»: «Водительная триада Вергилий – Беатриче – Бернар Клервосский символизирует утверждение символа веры» [Силард, 2002, с. 176]. У Иванова это триединство представлено Девой-Сфинксом в первой поэме «Сфинкс», Девой Жизни в поэме «Врата». В последней поэме триптиха – «Миры возможного» – Повествователь, как и герой Данте, называет проводника Вождем:

Скажи, мой Вождь! Бежав земного плена
И странствий, и страстей подъяв немало,
Искуплена ль душа от власти тлена?
[Иванов, 1971, т. 1, 669].

В этой поэме Вождь-Проводник присутствует рядом с Повествователем на протяжении всех происходящих событий, вступая с ним в диалог и объясняя происходящее. В словах Вождя очевидны христианские интенции, что позволяет допустить в том числе его божественную природу. Усиление роли представителя Высшей реальности показывает истинность и завершенность мистического посвящения, которое проходит герой / повествователь. Есть основания говорить, что такая линия и модель пути отражают отрефлексированную Ивановым вертикаль, присутствующую в философской мистике Данте.

Как и в сюжетной конструкции Данте, отправной точкой в поэмах Иванова становится граница между двумя реальностями – физической и метафизической. В поэме «Врата» она прямо соотносится с Дантовыми вратами ада. Иванов помещает героя / повествователя к «Вратам надежд, которым имя смерть» [Иванов, 1971, т. 1, с. 662]. Прописанная в сюжетной динамике ранних поэм Иванова дантовская вертикаль являет собой путь посвящения героя / повествователя, состоящий из трех ключевых этапов. В «Сфинксе» это триада стадий инициации героя / повествователя (встреча с Девой-Сфинксом, открытие картины Рая, диалог с Эдипом); во «Вратах» – посвящение через открытие Врат, венчание Жизни и Смерти, видение огненных символов *кольца* и *круга*; в «Мирах возможного» – встреча с Проводником-Вождем, открывающаяся перед Повествователем картина гибели его родной земли и, наконец, самоидентификация Повествователя с персонажем-убийцей.

Дальнейший ход событий, а также характер и выражение открываемых Повествователем истин указывают на мистико-гностическую тенденцию постижения Бога и Мира, которая обозначилась в современную Иванову эпоху. Этот смысловой уровень показывает и историческую преемственность между путем восхождения Данте, открытия которого были обусловлены средневековой схоластикой и мистическими интуициями автора, и гностико-мистическим познанием, воссоздаваемым Ивановым в поэжном триптихе. По наблюдениям В. А. Никитина, «поэтический гений Вячеслава Иванова совершенствовался в направлении от гностической символики к символике церковно-литургической», но «гностические мотивы в поэзии Вяч. Иванова пронизывают в той или иной степени всю его религиозно-философскую лирику, они отражают поистине космические реалии, жизнь вселенной и человека, макрокосм и микрокосм» [Никитин, 2002, с. 328]. Оттолкнувшись, таким образом, от конечного опыта Данте – видения Рая, к которому герой «Божественной комедии» прошел путь, заданный средневековой схоластикой, Иванов развивает свой, мистико-философский его вариант, ведущий к созерцанию божественных законов. Так, в поэме появляется старец Эдип с дочерью Антигоной, которые призваны выполнить роль проводников в трансцендентные сферы.

Дальнейший этап посвятельного восхождения Повествователя описан в поэме «Врата». Она открывается изображением границы двух миров, реального и ирреального, это и есть Врата. Начальная картина и образ Врат отсылают нас к описанию пути Повествователя, который предрекает ему Эдип в финале первой поэмы «Сфинкс». Сюжетная организация «Врат» отчасти повторяет логику развития действия в предыдущей поэме «Сфинкс». Как и в первом произведении, развитие событий происходит по цепочке встреч: Повествователя и Дев; Смерти и ведомого ею земного мира; венчания Девы Жизни и Смерти. В художественном пространстве этой поэмы Иванов переосмысляет и воспроизводит больше дантовских образов-символов, нежели в поэме «Сфинкс». Наиболее очевидным образом, отсылающим читателя к началу «Божественной комедии», является образ медных врат. При первых словах Повествователя:

Я зрел Врата, куда Земля и Твердь
И все, что днесь, – грядет дорогой верной, –
Врата надежд, которым имя – Смерть
[Иванов, 1971, т. 1, с. 662] –

вполне закономерно возникает ассоциация с вратами дантова Ада.

Аллюзию на толпы мучеников, кружащихся в мертвенно-леденящем ветру Ада, представляют во «Вратах» и людские толпы-потоки, символизирующие «людских племен погребальный хор». Несмотря на то что образы, клубящиеся в вихревом движении, весьма сходны с образами дантовских грешников, в произведении Иванова нет четко расписанных грехов и их возмездия, как у Данте. Иванов говорит о грехах и пороках человеческого рода вообще, он видит общую греховность человека, заложенную в его природе после грехопадения. Между тем, если герой Данте, заручившись поддержкой вождя Вергилия, пересекает порог Ада и отправляется в странствие по его кругам, странник-Повествователь Вяч. Иванова наблюдает открывшиеся ему ирреальные событийные картины, не переступая таинственного порога. Роль проводника, приоткрывающего для ивановского странника бытийные тайны, выполняет одна из трех хранительниц «скрижали дверной» – Дева Жизни, она дарует ему способность провидческого знания.

Третья поэма триптиха более других текстов, входящих в поэнный триптих, привлекала внимание исследователей. А. Асоян определяет сюжетную линию «Миров возможного» как кошмарный сон героя. Исследователь выделяет ряд моментов, общих для «Божественной комедии» и «Миров возможного»: так, внутреннюю форму поэмы он считает «развернутой метафорой душевного состояния лирического героя»; как и в творении Данте, он подмечает визионерский характер «Миров возможного» и, наконец, указывает на образ путника, который, по мысли ученого, «как Вергилий, ведет поэта к истинному прозрению». Вместе с тем исследователь отмечает, что «помимо этих особенностей, общих для “Комедии” и “Миров возможного”, примечательны сцены *запредельного* мира, явившиеся в поэме словно по ассоциации с дантовским Адом: *Увы, сколь многих жертв узнал я лица! Эта реплика звучит почти по-дантовски. Она возвращает в юдоль вечных мучеников горечь и боль земной жизни; она, как у Данте, оживляет страну кромешного мрака волнением пришельца из иного мира* [Асоян, 1990, с. 169].

Как мы уже смогли убедиться, подобный прием создания картины ирреального пространства присутствовал и в поэмах «Сфинкс» и «Врата». Разница между этими художественными элементами в том, что если у Данте воспроизводится панорама загробной, посмертной ипостаси существования, то у Вяч. Иванова предстает картина движения жизни человечества в масштабе Вечности, где крупным планом показаны пороки и мучения, преследующие человека после его греховного отпадения от Бога со времен Творения⁵. Отметим, что в словах Повест-

⁵ Г. Обатнин справедливо видит в ивановских текстах по-своему выраженную поэтом концепцию: «Он видел человека как сложное, таинственное, иногда даже опасное явление, <...> одна из основных метафор человеческого сознания у Иванова на протяжении всего творчества – лабиринт» [Обатнин, 2000, с. 7].

вователя, которому уже открылся бытийный закон единства Жизни и Смерти, теперь не слышится страх перед смертью. Теперь он с благоговейным трепетом называет ее то Девой, то вечной Жницей. Мистика нераздельности / неслиянности жизни / смерти во многом определяет спиритуальный сюжет последней части триптиха.

Сюжетное ядро «Миров возможного» в этом отношении передает заключительный этап посвятительного восхождения Повествователя. Определение конечного этапа пути звучит в словах метафизического проводника: «И дух в ответ: “Глянуть в сии зеркала / Ей надлежит, да упадут пред оком / Последние земныя покрывала. / Последним будет ей тот взгляд уроком”». На этот раз, Повествователь, как и герой Данте при виде мучеников в Аду, узнает знакомых:

Увы, сколь многих жертв узнал я лица!
Я зрел их сонм, обвалом заключенный
В ущелий безысходные темницы
[Иванов, 1971, т. 1, с. 671].

Заметим, что сюжет чудесного спасения героя и его последующего преступления в сжатой форме повторяет идею, раскрывшуюся в поэме «Сфинкс»: даже прозрев однажды райскую благодать и гармонию Божественного замысла, человек способен на противление Богу, на разрушающие гармонию преступления. Таким образом Иванов представляет заключительный этап посвящения-восхождения, на котором Повествователю открывается сложная и страшная по своей глубине тайна человеческой природы.

Итак, анализ сюжетной семантики триптиха передает очевидную ориентацию Иванова на опыт Данте. Перерабатывая опыт «Божественной комедии», открывающей этот священный путь движения души к Свету, Иванов по той же вертикальной траектории намечает собственный путь гностико-мистического посвящения. Направление этого пути, по мысли Иванова, идет от постижения законов Божественного устройства Вселенной к откровению таинственных глубин души Человека. Позднее в своих теоретических работах Иванов сформулирует эту концепцию всеединства, собственное видение отношений микро- и макрокосма: «Микрокосм – точное подобие макрокосма и в некотором таинственном смысле не подобие только, но и тождество» [Иванов, 1978, т. 4, с. 271]. Однако интуитивное, поэтическое предчувствие этих закономерностей обнаруживается уже в ранних поэмах писателя. Дантовский импульс, подхваченный Ивановым, разрешается в его художественно-философской концепции символического творчества, в которой предстает этап мистического восхождения как первое и необходимое условие. Взяв за основу дантовскую модель пути, автор «Кормчих звезд» разрабатывает в мистико-символическом метасюжете трех поэм собственную концепцию посвятительного пути, ступени которого должен пройти поэт-теург.

Таким образом, мистико-философский триптих «Кормчих звезд» может быть прочитан как интеллектуально-творческая и религиозно-философская программа Иванова, соотношенная с глубинными пластами его духовной личности и художественного сознания. Углубление и развитие ее положений будет наблюдаться на протяжении всего дальнейшего творчества поэта-мыслителя.

Список литературы

- Асоян А. А. «Почтите высочайшего поэта...». Судьба «Божественной комедии» в России. М.: Книга, 1990. 214 с.
- Вячеслав Иванов (Из черновых записей о Данте) / Вступ. заметка и подгот. текста А. Б. Шишкина // Вячеслав Иванов. Материалы и исследования. М.: На-следие, 1996. С. 7–13.
- Глухова Е. В. Андрей Белый – Вячеслав Иванов: концепция духовного пути // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. СПб.: Филол. фак. СПбГУ, 2006. С. 100–132.
- Иванов В. И. Собр. соч. / Под ред. Д. В. Иванова и О. Дешарт; введ. и примеч. О. Дешарт. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1971–1987. Т. 1–4.
- Никитин В. А. Гностические мотивы в поэзии Вяч. Иванова // Вячеслав Ива-нов. Творчество и судьба. М.: Наука, 2002. С. 324–331.
- Обатнин Г. В. Иванов-мистик. М.: НЛЮ, 2000. 240 с.
- Полонский В. В. Русская дантиана рубежа веков // Шахматовский вестник. М.: Наука, 2010. Вып. 10–11. С. 194–207.
- Силард Л. Герметизм и герменевтика. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. 328 с.
- Шишкин А. Б. «Пламенеющее сердце» в поэзии Вячеслава Иванова. К теме «Вяч. Иванов и Данте» // Вячеслав Иванов. Материалы и исследования. М.: На-следие, 1996. С. 333–352.
- Шишкин А. Б. Вячеслав Иванов и Италия // Русско-итальянский архив / Сост. Д. Рицци и А. Шишкин. Тренто: Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche Tren-to, 1997. С. 503–528.

References

- Asojan A. A. “Pochtite vysochaishego poeta...”. Sud’ba “Bozhestvennoi komedii v Rossii” [“Honor the highest poet...”. The fate of the “Divine Comedy in Russia”]. Moscow, Kniga Publ., 1990, 214 p. (in Russ.)
- Glukhova E. V. Andrei Belyi – Vyacheslav Ivanov: kontseptsiya dukhovnogo puti. Bashnya Vyacheslava Ivanova i kul’tura Serebryanogo veka [Vyacheslav Ivanov’s Tower and the culture of the Silver Age]. St. Petersburg, SPbSU Press, 2006, pp. 100–132. (in Russ.)
- Ivanov V. I. Collected Works. Eds. D. V. Ivanov, O. Deshart; comment. by O. Deshart. Bruxelles, Foyer Oriental Chrétien Publ., 1971–1987, vol. 1–4. (in Russ.)
- Nikitin V. A. Gnosticheskie motivy v poezii Vyach. Ivanova [Gnostic motifs in the poetry of Vyach. Ivanov]. In: Vyacheslav Ivanov. Tvorchestvo i sud’ba [Vyacheslav Ivanov. Creativity and Destiny]. Moscow, Nauka, 2002, pp. 324–331. (in Russ.)
- Obatnin G. V. Ivanov-mistik [Ivanov the mystic]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2000, 240 p. (in Russ.)
- Polonsky V. V. Russkaya dantiana rubezha vekov [Russian Dantian of the turn of the century]. In: Shakhmatovskii vestnik [Shakhmatov’s Bulletin]. Moscow, Nauka, 2010, iss. 10–11, pp. 194–207. (in Russ.)

Shishkin A. B. “Plameneyushchee serdtse” v poezii Vyacheslava Ivanova. K teme “Vjach. Ivanov i Dante” [“The Flaming Heart” in the poetry of Vyacheslav Ivanov. To the topic “Vyach. Ivanov and Dante”]. In: Vyacheslav Ivanov. Materialy i issledovaniya [Vyacheslav Ivanov. Materials and research]. Moscow, Nasledie Publ., 1996, pp. 333–352. (in Russ.)

Shishkin A. B. Vyacheslav Ivanov i Italiya [Vyacheslav Ivanov and Italy]. In: Rizzi D., Shishkin A. (comp.). Russko-ital'yanskii arkhiv [Russian-Italian archive]. Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche Trento, 1997, pp. 503–528. (in Russ.)

Silard L. Germetizm i germenevtika [Hermeticism and hermeneutics]. St. Petersburg, Ivan Limbakh Publ., 2002, 328 p. (in Russ.)

Vyacheslav Ivanov (Iz chernovykh zapisei o Dante). Intr. and prep. by A. B. Shishkin. In: Vyacheslav Ivanov. Materialy i issledovaniya [Vyacheslav Ivanov. Materials and research]. Moscow, Nasledie Publ., 1996, pp. 7–13. (in Russ.)

Информация об авторах

Елена Павловна Баранова, кандидат филологических наук
Наталья Васильевна Дзуцева, доктор филологических наук

Information about the Authors

Elena P. Baranova, Candidate of Sciences (Philology)
Natalia V. Dzutseva, Doctor of Sciences (Philology)

Статья поступила в редакцию 11.10.2023;
одобрена после рецензирования 12.02.2024; принята к публикации 12.02.2024
The article was submitted on 11.10.2023;
approved after reviewing on 12.02.2024; accepted for publication on 12.02.2024

Научная статья

УДК 821.161.1

DOI 10.25205/2713-3133-2024-1-31-45

**Сюжетные элементы
в лирических новеллах Анны Ахматовой и Ивана Бунина
(К проблеме типологических связей)**

Любовь Геннадьевна Кихней

Московский университет имени А. С. Грибоедова
Москва, Россия

lgkikhney@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0342-7125>

Аннотация

Рассматриваются причины и механизм проявления сюжетных элементов в лирических стихотворениях И. Бунина и ранней А. Ахматовой. Доказывается, что сюжетогенные тенденции в лирике отражают новый (по своей сути феноменологический) метод художественного мышления и приводят к образованию нового жанра – лирической новеллы. Внешние детали бытия и квазиповествовательные элементы и выполняют функцию воплощения внутреннего конфликта в его динамическом развитии. В статье также выявляется связь между экзистенциальными установками авторов и семантической структурой новеллы.

Ключевые слова

лирический сюжет, конфликт, феноменологический метод, интенциональность, лирическая новелла, сюжетные элементы, художественные детали, И. Бунин, А. Ахматова

Для цитирования

Кихней Л. Г. Сюжетные элементы в лирических новеллах Анны Ахматовой и Ивана Бунина (К проблеме типологических связей) // Сюжетология и сюжетография. 2024. № 1. С. 31–45. DOI 10.25205/2713-3133-2024-1-31-45

**Plot Elements in Lyrical Short Stories
of Anna Akhmatova and Ivan Bunin
(On the Problem of Typological Connections)**

Lyubov G. Kikhney

Moscow University named after A. S. Griboyedov
Moscow, Russian Federation

lgkikhney@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0342-7125>

Abstract

The article examines the causes and mechanism of the manifestation of plot elements in lyrical poems by I. Bunin and early A. Akhmatova. It is proved that the plotogenic trends in lyrics reflect a new (essentially phenomenological) method of artistic thinking and lead to the

© Кихней Л. Г., 2024

eISSN 2713-3133
Сюжетология и сюжетография. 2024. № 1. С. 31–45
Studies in Theory of Literary Plot and Narratology, 2024, no. 1, pp. 31–45

formation of a new genre – the lyrical novel. The external details of existence and quasi-narrative elements perform the functions of embodying an internal conflict in its dynamic development. The article also reveals the connection between the existential attitudes of the authors and the semantic structure of the novel.

Keywords

lyrical plot, conflict, phenomenological method, intentionality, lyrical novel, plot elements, artistic details, I. Bunin, A. Akhmatova

For citation

Kikhney L. G. Plot Elements in Lyrical Short Stories of Anna Akhmatova and Ivan Bunin (On the Problem of Typological Connections). *Studies in Theory of Literary Plot and Narratology*, 2024, no. 1, pp. 31–45. (in Russ.) DOI 10.25205/2713-3133-2024-1-31-45

«Гибридный» характер термина «лирическая новелла», введенного Б. М. Эйхенбаумом в проекции на ранние стихотворения Анны Ахматовой [Эйхенбаум, 1986, с. 433], провоцирует вопрос о родовой природе ахматовских стихотворений, принадлежащих к названному жанру, ибо «новелла», как известно, – жанр эпический. Более того, Эйхенбаум первым отметил и романогенный характер первых сборников Ахматовой, введя термин «роман-лирика». «Можно сказать, – пишет ученый, – что в ее <Ахматовой. – Л. К.> стихах приютились элементы новеллы или романа, оставшиеся без употребления в эпоху расцвета символической лирики. Ее стихи существуют не в отдельности, не как самостоятельные лирические пьесы, а как мозаичные частицы, которые сцепляются и складываются в нечто похожее на большой роман» [Эйхенбаум, 1987, с. 351–352].

Не случайно многие исследователи склоняются к «эпической» интерпретации ранних стихов поэтессы. Так, Ю. Н. Тынянов замечает, что Ахматовой был канонизирован жанр «рассказов», «разговоров» [Тынянов, 1977, с. 174]. В. М. Жирмунский говорит о «маленьких повестях», «новеллах» у Ахматовой: «...Обыкновенно каждое стихотворение – это новелла в извлечении, изображенная в самый острый момент своего развития, откуда открывается возможность обозреть все предшествовавшее течение фактов» [Жирмунский, 1977, с. 120]. В. В. Виноградов, анализируя типы символов, упоминает о формах «интимного письма», «обрывков дневника», «короткой новеллы», как бы вырванной из дружеского рассказа, в которые «выливаются стихотворения Ахматовой» [Виноградов, 1976, с. 377].

«Эпической» точки зрения на раннюю лирику Ахматовой придерживаются и современные исследователи – О. А. Клинг и Д. М. Магомедова. Оба автора указывают на расширение авторской позиции, что приводит, по их мнению, к жанровым и стилевым изменениям. Магомедова, отмечая черты «романного разноречия» в стихах ранней Ахматовой, определяет их жанр как «стихотворный новеллистический фрагмент» [Магомедова, 1992, с. 139–140]. Клинг на основании некоторых стилевых сближений ахматовского и ветхозаветного текстов считает жанровым прототипом ранних книг поэтессы Книгу Бытия [Клинг, 1992, с. 64].

Заметим, что «эпическое» истолкование жанрово-родовой природы ахматовских текстов неизбежно подводит исследователей к мысли об их «прозаическом» генезисе. На это одним из первых указал Осип Мандельштам: «Ахматова принесла в лирику всю огромную сложность и психологическое богатство русского романа девятнадцатого века. Не было бы Ахматовой, не будь Толстого с “Анной

Карениной”, Тургенева с “Дворянским гнездом”, всего Достоевского и отчасти даже Лескова. Генезис Ахматовой весь лежит в русской прозе, а не в поэзии. Свою поэтическую форму, острую и своеобразную, она развивала с оглядкой на психологическую прозу» [Мандельштам, 1990, с. 265–266].

Как видно из приведенного пассажа, речь у Мандельштама идет о макроструктурах романного типа, в которых, собственно, и могла реализоваться диалектика психологического развития характера в сложном переплетении сюжетных линий, в динамике пространственно-временного континуума и т. п. Ахматова же, однако, совершала свои художественные и психологические открытия в чрезвычайно малых словесных объемах, обусловленных самим лапидарным характером стихотворных миниатюр. Поэтому если вести речь о генезисе, то, очевидно, соединительное звено следует искать в малых – новеллистических – формах, разрабатываемых на рубеже веков Чеховым и Буниным.

На проблеме *Ахматова и Чехов* мы останавливаться не будем, учитывая наличие соответствующих работ на эту тему (см.: [Искрицкая, 1991]). Что же касается Бунина, то специфика его новеллистики связана, очевидно, с тем, что он нашел новый способ воплощения психологической жизни в малых жанровых формах – как прозаических, так и стихотворных [Мальцев, 1994]. В связи с этим важно отметить, что Бунин и в прозе мыслил себя прежде всего поэтом (см. исследование: [Капинос, 2015]). Об этом свидетельствует запись в дневнике его племянника писателя Н. А. Пушешникова: «Я, вероятно, все-таки рожден стихотворцем. <...> Для меня главное – это найти звук. Как только я его нашел – все остальное дается само собой. Я уже знаю, что дело кончено» [Бунин, 1965]. О чем это говорит, кроме очевидных вещей? Прежде всего – о «лирическом» генезисе его новелл, связанном, вероятно, с тем, что принципы изображения эмоциональных пластов сознания, открытые Буниным, одинаково «работают» как в лирическом, так и в эпическом дискурсе. Речь идет о новой эксплицитной «технике» воплощения внутренней жизни, описанной феноменологами. Так, по Э. Гуссерлю, наше сознание имеет дело не с предметами, существующими сами по себе, а с феноменами, т. е. с «самообнаружением и самополаганием» вещей в процессе мышления и потоке переживаний [Гуссерль, 2000]. А это означает, что предметы, выступающие как феномены, в нашем сознании обладают именно той ценностью, которую мы в них вкладываем. С другой стороны, в системе феноменологического мироосмысления сознание есть прежде всего «сознание о чем-то», ему присуща интенциональность, т. е. направленность на объект [Гайденко, 1966].

В бунинских произведениях феноменологический способ воплощения внешней и внутренней жизни приводит к тому, что лирическая эмоция выражается опосредованно – через вещь, что придает вещам совершенно новый и особый статус – быть хранителями и передатчиками эмоции, – обеспечивающий лирическую природу и известную жанровую тождественность его прозаических и стихотворных новелл. Новое мироощущение зарождается не только в умах философов, но и в сознании поэтов, ведь прерогатива поэзии – чувственное отражение мира. Поэзия выражает новый эпистемологический опыт не в понятиях, а в словесно-образных картинах, но это несколько не снижает ее гносеологической ценности.

Такую же «опосредованную» технику воплощения лирической эмоции мы находим и в лирике ранней Ахматовой. В. М. Жирмунский отмечает: «Всякое ду-

шевное состояние, всякое настроение в стихах Ахматовой обозначается соответствующим ему явлением внешнего мира» [Жирмунский, 1977, с. 116].

Подобная гомогенность приемов письма типологически сближает обоих художников, а также – выдвинем гипотезу – в известной мере генетически возводит Ахматову к Бунину, принадлежавшему к предшествующему поколению писателей (напомним, что первые новеллы Бунина были написаны в 1892 г., когда Ахматова была в трехлетнем возрасте).

Одним из аргументов, служащих доказательством выдвинутого предположения, может послужить сравнительный анализ бунинского стихотворения «Одиночество» (1903) (вобравшего в себя новые принципы воплощения переживания, характерные и для его прозаических новелл) с лирическими миниатюрами ранней Ахматовой. У Бунина немного стихотворений типа «Одиночества», вероятно, поэтому что он реализовал лирико-новеллистические интенции в прозе.

Приведем текст стихотворения Бунина:

И ветер, и дождик, и мгла
над холодной пустыней воды.
Здесь жизнь до весны умерла,
До весны опустели сады.
Я на даче один. Мне темно
За мольбертом, и дует в окно.

Вчера ты была у меня,
Но тебе уж тоскливо со мной.
Под вечер ненастного дня
Ты мне стала казаться женой...
Что ж, прощай! Как-нибудь до весны
Проживу и один – без жены...

Сегодня идут без конца
Те же тучи – гряда за грядой.
Твой след под дождем у крыльца
Расплылся, налился водой.
И мне больно глядеть одному
В предвечернюю серую тьму.

Мне крикнуть хотелось во след:
«Воротись, я сроднился с тобой!»
Но для женщины прошлого нет:
Разлюбила – и стал ей чужой.
Что ж! Камин затоплю, буду пить...
Хорошо бы собаку купить
[Бунин, 1965, с. 194].

В центре авторского внимания старая, как мир, ситуация разрыва, которая привела к «посттравматическому» шоку лирического героя. Бунин по-новому (по отношению к предшествующей поэтической традиции) – а именно сюжетно-новеллистически – воплощает эту ситуацию. О новеллистическом характере «разрывания» душевной драмы говорит обрастание эмоции «внешним» сюжетом с присущими ему композиционными компонентами – экспозицией, завязкой, кульминацией и развязкой-пуантом (данными, правда, в метонимическом, сокращенном виде).

Стихотворение открывается пейзажной зарисовкой (1-я строфа), выполняющей как экспозиционно-эпическую, так и лирическую функцию. В качестве последней ландшафтная картина задает основной «тон» внутреннего состояния лирического героя и в этом качестве становится лирическим лейтмотивом всего стихотворения (отсюда повторы лексем с семантикой «ненастья» (6 раз) и корневыми значениями «одинокости» (3 раза)).

Подобную же поливалентную роль играют и остальные сюжетные компоненты. Завязка («Вчера ты была у меня / Но тебе уж тоскливо со мной») оказывается развязкой. Лирическое действие разворачивается уже после того, как «упал занавес». Ретроспективность, метонимичность и отрывочность изображения – здесь жанровое качество именно лирической новеллы, обусловленное, по нашей гипотезе, феноменологической техникой воплощения сознания.

Перед нами возникает как бы «кадрированное» изображение реальности, при котором в кадр последовательно попадают то общий пейзажный фон (вызывающий ассоциации с апокалипсическими картинами конца света в «дачном» масштабе («жизнь умерла», «мгла / Над холодной пустыней воды»), то поданная крупным планом деталь – «след», «налитый водой» (о семантической функции которого речь пойдет позже), то интроспективные суждения героя – фрагменты внутреннего монолога («Как-нибудь до весны / Проживу и один – без жены...»); «Но для женщины прошлого нет: / Разлюбила – и стал ей чужой»), то, наконец, отрывочные реплики адресованной эмфатической речи, обрамленные ремарками лирического героя, переводящими эту речь в сослагательную модальность. Ср.: «Мне крикнуть хотелось вослед: “Воротись, я сроднился с тобой!”». Это эмфатическое восклицание – фрагмент мысленного разговора с возлюбленной – выполняет роль кульминации лирического сюжета, поскольку далее следует психологическая развязка (4 последних стиха), своего рода новеллистический пуант, придающий парадоксальную завершенность однонаправленному сюжетному движению. Новелла, согласно С. Серотвеньски, – это «краткое эпическое произведение с компактной фабулярной конструкцией, сближенной с драматической, с преобладанием динамических мотивов, однонаправленным действием, обычно ясно обозначенной позицией рассказчика и сильным акцентом на окончании, содержащем пуант» [Sierotwiński, 1966, с. 351].

Если лирический сюжет развивает идею одиночества (что на лексическом уровне подчеркнуто трехкратным повторением лексемы «один»), то в финале через предметный план выстраивается смысловой контрапункт: *камин* и *собака* как знаки «домашности» и дружеской привязанности оказываются в итоге суггестивными образами, еще более подчеркивающими безысходное одиночество героя, поскольку оборачиваются некими субститутами «домашнего очага», состояний привязанности, любви, данными в условно-сослагательном плане (ср.: «*Хорошо бы собаку купить*»).

Фрагментарный, пунктирный принцип построения сюжета целесообразно связать с лирической (а не эпической и не драматической) природой этого стихотворения. Автор показывает движение «фокуса» сознания героя, что оказывается не чем иным, как отражением окружающих реалий, непосредственно слитых с внутренним планом души. Это не умаляет субстанциональную значимость изображаемого мира, но по перемещению восприятия с одних вещей на другие мы можем судить о развитии чувства.

Пропуск отдельных звеньев, непоследовательность лирического повествования станут понятными, если мы вспомним, что автор моделирует работу воспринимающего сознания, которое в данный момент направлено на тот объект, который его «зацепляет». Внимание может «перескакивать» с одного объекта на другой, никак с ним, казалось бы, не связанный. При этом могут игнорироваться некоторые факты и связи, утаиваться слишком болезненные, острые моменты и, напротив, на первый план выдвигаться, казалось бы, малозначительные детали, которые на самом деле берут на себя репрезентативную функцию – передатчика и проводника эмоционального состояния лирического героя.

Именно подобной функцией наделена такая образная деталь, как «твой след под дождем у крыльца / Расплылся, налился водой». Эпически-обстоятельный план прочтения я оставляю «за кадром», а лирический план подразумевает восприятие этой даже не вещной детали, а ее в буквальном смысле «следа» – как эмоционального «сублиматора» ситуации расставания. Этот «след» многозначен и суггестивен, что мотивировано его метонимической семантикой: он – вещественное свидетельство того, что было, но ушло в прошлое, что подчеркивается мотивом его размывания и постепенного исчезновения. Но кроме того, этот вещественный образ является означающим (материальным выражением) психологической эмоции утраты, квинтэссенцией переживания покинутости и отторженности. Аналогичный прием игры планами означающего и означаемого, мы находим и у Анненского (например, в его лирической новелле «Прерывистые строки»), а позже – и у Ахматовой.

Следует подчеркнуть, что вещный образ, обретая эти почти символические камертоны смысла, никоим образом не теряет материальной конкретности, как это наблюдалось подчас у символистов, а, напротив, обретает благодаря эмфатической выделенности новое качество пластического воплощения, в итоге «вещи» могут выполнять роль сюжетных элементов новеллы (становясь следами событий). Этот эффект стал возможным вследствие эмоциональной «зацикленности» внимания лирического героя на определенных предметах внешнего мира (своего рода художественного воплощения феномена интенциональности).

Если мы сопоставим структуру «Одиночества» (1903) с ранними ахматовскими миниатюрами «Вечера» (1912) и «Четок» (1914), отражающими любовные переживания, то придем к выводу, что их жанровые структуры, по сути дела, тождественны. Причем импульсом для экспликации эмоции в сюжетной интриге и у Бунина, и у Ахматовой служит личная драма, конфликтная ситуация, разыгранная в пространстве сознания лирического героя.

Примечательно, что, анализируя новеллистическую структуру, А. Реформатский пришел к выводу, что видовой чертой новелл с любовной тематикой является их двучленное строение и «двугеройность». Данный подход позволил ученому выделить любовно-драматическую новеллу в особую жанровую разновидность. Именно к подобному типу новелл относятся рассмотренное стихотворение Бунина и ахматовские любовные стихотворения. Причем второй герой новелл подобной разновидности предстает не полноправным *субъектом* общения, как это наблюдается в стихотворных посланиях, а *объектом* лирического повествования героини, предметом ее медитативных суждений, воспоминаний и т. п. Это становится возможным потому, что автор не расщепляет его речь, как это происходит в прозаическом дискурсе, а, напротив, объективирует, берет как цитату, не меняя

ее смысловой и эмоциональной тональности. А потому чужое, «объектное» слово, включаясь в восприятие героини, становится словом «оговоренным», т. е. семантически двуплановым, насыщенным авторскими коннотациями, которые и возникают благодаря аксиологическим комментариям героини. В итоге смысл речи героя в сопоставлении с авторской ремаркой или оценкой героини, как правило, значительно меняется. Заметим, специфику сюжетно-композиционного построения этого типа новелл А. Реформатский видел в установке на драматическую концепцию [Реформатский, 2001, с. 560], т. е. в своеобразных приемах драматизированной структуры. Симптоматично, что драматические коллизии стихотворений Ахматовой получают в исследовании В. В. Мусатова жанровый статус. Литературовед, полемизируя с Эйхенбаумом, утверждает, что лирика Ахматовой по своей жанровой природе «...тяготела не к роману, а к драме» [Мусатов, 1992, с. 107].

В таких стихотворениях, как «Песня последней встречи», «Сжала руки...», «Вечером», «Прогулка» и мн. др., мы наблюдаем ту же драматургическую логику движения лирического сюжета, что и в «Одиночестве»: элементами новеллистического сюжета здесь также становятся вещные реалии, детали интерьера, пейзажа, фрагменты внутренней речи, диалога, метонимически выраженные и скомпонованные в духе феноменологической миромодели.

Так, хромотопные реалии, выполняющие роль экспозиции ахматовских новелл, почти неизбежно получают расширительный эмоциональный смысл и представляют природную «параллель» психологическому состоянию героини. Ср.:

О, это был прохладный день
В чудесном городе Петровом!
Лежал закат костром багровым,
И медленно густела тень
[Ахматова, 1990, с. 79].

Как и для рассмотренной выше лирической новеллы Бунина, для структуры ахматовских новелл характерен особый тип завязки, которая одновременно является и развязкой. Это и понятно: ведь в центре авторского внимания не эпическое развертывание событий, а их simultaneное воспроизведение в сознании, дающее возможность ретроспективно восстановить их предшествующее протекание (см. такие стихотворения, как «В последний раз мы встретились тогда...», «Меня покинул в новолуние...», «Сжала руки под темной вуалью...»).

Кульминации лирических новелл Ахматовой, как и у Бунина, как правило, воплощены в эмфатических репликах (ср.: «Задыхаясь, я крикнула: “Шутка...”») или в предметных образах, суггестирующих наиболее напряженные моменты внутреннего состояния героини (ср.: «И только красный тюльпан, тюльпан у тебя в петлице!»; «Как нестерпимо бела штора на белом окне!»; «Как мой китайский зонтик красен, / Натерты мелом башмаки!») и т. п. При этом, как и у Бунина, вещные образы становятся семантически двуплановыми, двунаправленными. Они характеризуют, с одной стороны, объект, внешний мир, с другой – воспринимающее его лирическое сознание. Этот эффект достигается эмоциональной акцентуацией вещных образов, вкрапленностью в их структуру элементов субъективной модальности (ср.: «Как нестерпимо...», «Как мой китайский зонтик красен...»), семантическим повтором (ср.: «бела... на белом»). Авторская установка на нерасчлененность объекта и субъекта в процессе поэтического восприятия, с одной

стороны, дает возможность изобразить объект как факт сознания, с другой – отражает психическое состояние в зеркале объекта.

Финалы в стихотворениях «Вечера» и «Четок» выступают как разрешение нарастающего эмоционального напряжения, воплощенного в событийно-вещественном плане. Так же, как и для Бунина, для ахматовских концовок характерны неожиданные смысловые повороты, нарушающие инерцию восприятия, которые больше напоминают новеллистические развязки, нежели традиционные лирические концовки. Они таят в себе противоположно направленную (по отношению к сюжету, развивающемуся в основной части стихотворения) «энергию», которая заставляет вернуться к началу лирического повествования и переосмыслить происходящее (ср., например, ставший хрестоматийным финал стихотворения «Сжала руки под темной вуалью...»: «Улыбнулся спокойно и жутко / И сказал мне: “Не стой на ветру”» [Ахматова, 1990, с. 28].

Причем специфика финалов лирических новелл Ахматовой (и их отличие от эпических развязок) заключается в том, что они – как и в «Одиночестве» Бунина – знаменуют не столько новый поворот действия, сколько новый модальный статус ситуации. При этом могут всплывать неизвестные психологические моменты, в свете которых меняется общий смысл стихотворения. Ср.:

Улыбнулся опять собеседник
И с надеждой глядит на нее...
Мой счастливый, богатый наследник,
Ты почти завещанье мое
[Ахматова, 1990, с. 95].

В целом в развертывании сюжетов ахматовских новелл мы находим те же, что и в бунинском стихотворении, семантические редукции, композиционные «перебивы», различные формы «прямой», «внутренней», «уклончивой» речи, описанные еще В. В. Виноградовым [1976, с. 444–450]. Однако, по сравнению с бунинским дискурсом, Ахматова расширяет психологические возможности использования суггестивных функций образов внешнего мира, воплощающих феноменологической синкретизм бытия и сознания. Любые внешние проявления становятся у нее «резонатором» процессов, происходящих не только в сознании, но и в подсознании. В последнем случае событийные и предметно-сенсорные образы вписываются в теорию «ошибочных действий», открытую З. Фрейдом, который доказывает, что действия «по ошибке», оговорки, описки должны навести на след важных психологических событий или состояний, по каким-то причинам бессознательно утаиваемых субъектом [Фрейд, 1989, с. 7–49]. Ср.: «Я на правую руку надела / Перчатку с левой руки...»; «И как будто по ошибке / Я сказала: “Ты...”».

В ту же парадигму попадают и такие конструктивные элементы речевого поведения героини, как фигура умолчания («Десять лет замираний и криков / Я вложила в тихое слово / И сказала его напрасно...» [Ахматова, 1990, с. 46]), речевые перебои («Она словно с трудом говорила: / “Это все... Ах, нет, я забыла, / Я люблю вас, я вас любила...”» [Там же, с. 30]), вытеснение намерения сказать что-то важное переключением внимания на внешние детали, малозначительные слова, обретающие в контексте почти символический статус (ср.: «Посмотри! На пальце безымянном / Так красиво гладкое кольцо» [Там же, с. 32]). Недомолв-

ки, уклонения от прямого высказывания как раз и создают эффект эксплицирования внутреннего переживания, указывают на вытеснение, замещение аффектов.

Поскольку эмоция как таковая прямо не обозначается, а имитация работы сознания, подразумевает смысловую редукцию, то закономерно возникает эффект семантической неопределенности, обуславливающий вариативность эмоционально-смыслового толкования произведения. К примеру, уже упомянутая выше финальная реплика персонажа «Не стой на ветру», обращенная к героине стихотворения «Сжала руки под темной вуалью...», может быть интерпретирована не только как проявление заботы о последней (прямой смысл), но и как желание прекратить разговор (вытесненный смысл).

Однако, говоря о феноменологическом моделировании сознания в поэтике ранней Ахматовой, следует обозначить не только ее сходство, но и отличие от аналогичной техники воплощения внутреннего плана бытия в бунинских новеллах, в частности в его «Одиночестве». Дело в том, что большинство стихотворений ранних ахматовских сборников – не моментальные зарисовки происходящего в протекании настоящего времени, как это мы наблюдали в бунинском стихотворении, а мысленное воспроизведение в памяти аксиологически значимой ситуации. Ср.: «Сегодня идут без конца / Те же тучи – гряда за грядой. / Твой след под дождем у крыльца / Расплылся, налился водой» – действие происходит здесь и сейчас.

Об этом свидетельствуют в частности авторские ремарки («Как забуду? Он вышел шатаясь...»; «Но запомнится беседа...»). Таким образом, ахматовские новеллы моделируют работу памяти, консервантом которой, собственно, и выступают вещный образ, предметная или пейзажная деталь, фрагмент беседы, жестовые ремарки и другие «сенсорные» образы. Ахматова в полной мере использует ассоциативный и метонимический механизмы памяти, делая их принципами своей поэтики. Ср.:

Он говорил о лете и о том,
Что быть поэтом женщине – нелепость.
Как я запомнила высокий царский дом
И Петропавловскую крепость!..
[Ахматова, 1990, с. 50]

Другая особенность человеческой памяти – дискретность – также имеет отношение к специфике ахматовского лирического письма. Как отмечает С. Л. Рубинштейн, «...память человека носит *избирательный* характер» [1989, с. 316]. Всякий из нас что-то запоминает и что-то забывает. И воспоминания у человека не следуют сплошным потоком, иначе мы никогда не смогли бы их остановить. Человеческая память устроена так, что мы запоминаем по преимуществу то, что для нас значимо, ново и переживается эмоционально.

Итак, сюжет лирических новелл как Бунина, так и Ахматовой в отличие от их эпических коррелятов зиждется не на движении внешних событий, а на их *метонимическом* отражении в сознании автора / лирического героя, которое, согласно феноменологической технике, как бы «впрессовано» в событийно-вещный план, который выполняет функцию консерванта душевных перипетий. При этом предметные образы в жанре лирической новеллы становятся своего рода функцией выражения лирического переживания (данного у Бунина в текущем настоящем,

у Ахматовой – в пространстве памяти). Вещные образы перестают быть равными самим себе и превращаются в знаки (символы) эмоциональных состояний.

Таким образом, в творчестве Бунина, а затем и Ахматовой, появляется новый жанр, в котором слиты воедино лирическая образность, эпическая повествовательность и драматическая коллизийность. Однако две последние составляющие играют подчинительную роль вспомогательных принципов для воплощения нового типа лирического сознания, описанного нами через феноменологический код.

Подчеркнем, что заданный Буниным в «Одиночестве» (1903) тип «двугеройной» новеллы (предполагающей драматическую коллизийность сюжета) был Ахматовой, по сути дела, канонизирован. Однако в поэтическом творчестве Бунина, помимо жанровой разновидности *лирической* новеллы (ср. с ее эпическими коррелятами типа «Последнее свидание» (1912), «Солнечный удар» (1925), «Темные аллеи» (1938), «Чистый понедельник» (1944) и др.), есть и другой тип новеллистической структуры, условно названный нами *объективированной* новеллой.

Ярким примером новеллы последнего типа может служить «второе» «Одиночество» (1915). Оно отличается от первого «Одиночества» (1903) прежде всего спецификой воплощения лирического героя: во втором стихотворении лирического «я» как такового нет. Автор как бы со стороны изображает обычную курортную ситуацию – отдыха одинокой женщины:

Худая компаньонка, иностранка,
Купалась в море вечером холодным
И все ждала, что кто-нибудь увидит,
Как выбежит она, полунагая,
В трико, прилипшем к телу, из приюта
[Бунин, 1965, с. 373].

Эти пять (экспозиционных) стихов метонимически концентрируют чрезвычайно существенную «лирикоэпическую» информацию. Мы узнаём национальный и социальный статус героини, ее внешний облик, а главное (на чем, собственно, и строится *лирическое* напряжение новеллы) – ее внутреннюю интенцию, а именно надежду на счастье, которая, как внушает нам автор, изначально несостоятельна. Экзистенциальная семантика одиночества воплощается через игру внутренним и внешним планами бытия. А поскольку автор не совпадает с героем, то смена и контрапунктное столкновение субъектно-объектных ракурсов видения придает повествованию амбивалентный, полифонический смысл.

Так, героиня себе представляется Нимфой, Афродитой, выбежавшей из пены, – однако с «авторской» точки зрения она трактуется в ином аксиологическом регистре, на что указывают такие натуралистические детали, как «прилипшее к телу трико», «широкий балахон», мотивы «телесности» и еды (ср. далее: «Потом, надев широкий балахон, / Сидела на песке и ела сливы»).

Знаменательно, что в финале автор объективирует «иную» точку зрения на героиню, посредством сторонней оценки, которая еще более снижает ее образ, контрастируя с ее внутренними представлениями о себе. Прочитав:

Там постоял с раскрытой головою
Писатель, пообедавший в гостях,
Сигару покурил и, усмехнувшись,

Подумал: «Полосатое трико
Ее на зебру делало похожей»
[Бунин, 1965, с. 374].

Примечательно, что в этом стихотворении нет лирико-драматического сюжета, поскольку для последнего важны душевные перипетии, переживание страсти, разлуки, разрыва и т. п. (что мы наблюдали в первом «Одиночестве»). В ситуации второго «Одиночества» этого не может быть, потому что нет движения жизни, нет конфликта, а отсюда, отсутствует главная составляющая *лирической* новеллы – любовная интрига. Персонаж, появляющийся в финале, – только носитель объективированной точки зрения на героиню, при этом он столь же бесконечно одинок и отчужден, как и она. Перед нами разыгрывается тема «одиночества» с контрапунктными вариациями ее экзистенциального проживания.

В итоге мечта о счастье, жажда романтических впечатлений оказываются симулякром, иллюзией. Этот эффект достигается введением образов-субститутов. К ним относится «пес» (ср. с «Одиночеством» 1903 года!), маркеры романтического восприятия, как бы разлитые в природной жизни («лучистая звезда», «взошедшая над морем луна», «зеленый глянecь» и «сиреневая кипень» моря). Все эти образы, помимо их повествовательно-эпической функции, становятся знаками внутреннего фиаско героини, подчеркивающими ее перманентное одиночество, выброшенность из жизни. Предметной сублимацией *одиночества* как глобальной формы внутреннего состояния героини становится образ *одиноким скамьи*, чернеющей на фоне *светлого неба* – среди буйной роскоши природы.

Новелла построена по тем же «симфоническим» принципам, что и прозаические новеллы Бунина 1910-х гг., например «Братья» (1914) или «Господин из Сан-Франциско» (1915), «Сны Чанга» (1916), также повествующие о тотальном одиночестве человека в мире. В них мы наблюдаем ту же плавающую «точку сборки» в содержательной структуре текста (что связано со сменой ракурсов восприятия жизни); то же контрапунктное «склеивание» природных, предметных образов и фрагментов, выступающих в статусе музыкальных лейтмотивов; то же противопоставление красоты и гармонии природной жизни и убожества социально-духовного бытия.

Эпически-объективированный характер повествования здесь обеспечивает отстраненное повествование о героях, не тождественных авторскому «я», медитативно-лирическое начало обуславливается мощным экзистенциально-философским подтекстом, выступающим конститутивным принципом построения (а стало быть, влияющим на жанровый статус произведений).

Подытоживая наши наблюдения, сделаем вывод, что открытие нового способа феноменологического письма привело Бунина к спорадическому созданию новых жанровых форм в лирике, типология и поэтическая логика которых была парадигматически осмыслена и канонизирована Ахматовой.

В то же время Бунин открывает и иной путь новеллистической техники (как в поэзии, так и в прозе), связанный уже не с феноменологическим, а с объективированно-экзистенциальным способом освоения действительности, приводящим к лироэпической парадигме бытования его прозаических новелл, развиваемой в дальнейшем в западноевропейской и, отчасти, в набокоской традиции.

Феноменологическое, изначально присущее человеческому сознанию восприятие бытия и сознания в их неразрывной слитности обретает в творчестве Ахма-

новой грани словесного воплощения, благодаря трем авторским открытиям:

а) понимание, что переживание в сфере психологии – это не конечный результат, а процесс непрерывного становления и перехода, возникновения / затухания противоречий;

б) осознание, что в лирической передаче это непрерывное становление возможно только через образную инсталляцию противостоящих элементов, образующих непрерывные бинарные оппозиции тех или иных семантических тождеств);

в) мифопоэтическое отождествление части и целого, игра внутренним и внешним планами бытия, вербальным уровнем текста и подтекстовыми значениями.

Мы полагаем, что эти психолого-поэтологические находки привели к качественно новому уровню лирической передачи жизни души. Автор не просто констатирует то или иное эмоциональное состояние, но с помощью метонимических деталей разворачивает сложнейшие и тончайшие процессы, происходящие одновременно и в сознании героини, и в объективной реальности – в модальности как настоящего, так и будущего времени.

Причем архетипическим качеством лирического сознания героини / автора оказывается наличие внутреннего конфликта, который становится «сокрытым двигателем» лирического сюжета, в который втянуты Она и Он, пространство и время... При этом строительным материалом, создающим коллизии душевного, чувственного, временного и пространственного несовпадения чаще всего оказываются художественные детали.

К ним относятся прежде всего черты облика, телесные ощущения и штрихи поведения лирической героини:

а) портретные детали, мимика: «Завтра мне скажут, смеясь, зеркала: / “Взор твой не ясен, не ярк...”»; «Щеки бледны, руки слабы, / Истомленный взор глубок...»; «Глаза рассеянно глядят и больше никогда не плачут...»; «У меня есть улыбка одна: / Так, движенье чуть видное губ...»; «Плотно сомкнуты губы сухие...»; «Искривился мучительно рот...»;

б) жесты: «Сжала руки под темной вуалью...»; «Ты зацелованные пальцы / Брезгливо прячешь под платок...»;

в) психофизические реакции: «Тупо болит голова, / Странно немеет тело...»; «Я только вздрогнула...»; «Сердце бьется ровно, мерно...»; «От лица отхлынула кровь...»;

г) поступки и «речевое поведение»: «Я поглядела в глаза его...»; «Я сбежала, перил не касаясь...»; «Задыхаясь, я крикнула: “Шутка...”»; «И как будто по ошибке / Я сказала: “Ты...”».

Особенно значимы в этом ряду мимические движения и жесты, функция которых в ахматовской системе – обнажать скрытые мотивы, утаиваемые чувства. Так, перчатка, надетая с правой руки на левую, говорит не о себе самой и даже не о рассеянности героини, а о причине рассеянности – о сердечном потрясении, о котором героиня умалчивает.

Заметим, что ахматовская деталь не только воссоздает явление в его целостности (школа А. П. Чехова) и не только опосредованно отражает психологическое переживание героини (школа Иннокентия Анненского), но *внутренне антите-*

Кихней Л. Г. Сюжетные элементы в лирических новеллах А. Ахматовой и И. Бунина

тична, т. е. содержит в себе зародыш конфликта, реализованного в лирическом сюжете.

Итак, можно заключить, что в творчестве Ахматовой появляется новый жанр, в котором слиты воедино лирическая образность и эпическая повествовательность. Появление повествовательных элементов – следствие новой установки на объективацию, «овеществление» лирического переживания.

Движение переживания, «впрессованного» в явления и ситуации внешнего мира, «сгустилось» в сюжет, что, в свою очередь, привело к рождению новой жанровой структуры. Ее парадоксальная особенность заключается в том, что, будучи по своей природе сугубо лирическим образованием, она «мимикрирует» под эпический жанр – новеллу.

Список литературы

Ахматова А. А. Соч.: В 2 т. / Сост. и примеч. М. М. Кралина. М.: Правда, 1990. Т. 1: Стихотворения и поэмы. 448 с.

Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. М.: Худож. лит., 1965. Т. 2. 527 с.

Виноградов В. В. О поэзии Анны Ахматовой (Стилистические наброски) // Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. Избранные труды. М.: Наука, 1976. С. 369–460.

Гайденко П. П. Проблема интенциональности у Гуссерля и экзистенциалистская категория трансценденции // Современный экзистенциализм: Критические очерки. М.: Мысль, 1966. С. 77–107.

Гуссерль Э. Философия как строгая наука // Гуссерль Э. Логические исследования. Картезианские размышления. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. Минск: Харвест, 2000. С. 667–743.

Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977. 408 с.

Искржицкая И. Ю. Ахматова и Чехов: черты нового психологизма // Ахматовские чтения. Тверь: Твер. гос. ун-т, 1991. С. 56–66.

Капинос Е. В. Поэзия Приморских Альп: рассказы И. А. Бунина 1920-х годов. М.: ЯСК, 2015. 248 с.

Клинг О. А. Своеобразие эпического в лирике А. А. Ахматовой // Ахматовские чтения. М.: Наследие, 1992. Вып. 1: Царственное слово. С. 59–70.

Магомедова Д. М. Анненский и Ахматова (к проблеме «романизации» лирики) // Ахматовские чтения. М.: Наследие, 1992. Вып. 1: Царственное слово. С. 135–140.

Мальцев Ю. В. Иван Бунин. 1870–1953. М.: Посев, 1994. 432 с.

Мандельштам О. Э. Соч.: В 2 т. / Сост. П. М. Нерлера, С. С. Аверинцева. М.: Худож. лит., 1990. Т. 2. 483 с.

Мусатов В. В. К проблеме анализа лирической системы Анны Ахматовой // Ахматовские чтения. М.: Наследие, 1992. Вып. 1: Царственное слово. С. 103–110.

Реформатский А. А. Опыт анализа новеллистической композиции // Семиотика: антология. М.: Академ. проект, Деловая книга, 2001. С. 486–495.

Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии: В 2 т. М.: Педагогика, 1989. Т. 1. 485 с.

Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 578 с.

eISSN 2713-3133

Сюжетология и сюжетография. 2024. № 1
Studies in Theory of Literary Plot and Narratology, 2024, no. 1

- Фрейд З. Введение в психоанализ: Лекции. М.: Наука, 1989. 455 с.
Эйхенбаум Б. М. Анна Ахматова: Опыт анализа // Эйхенбаум Б. М. О прозе. О поэзии: Сб. ст. Л.: Худож. лит., 1986. С. 374–440.
Эйхенбаум Б. М. О литературе: Работы разных лет. М.: Сов. писатель, 1987. 550 с.
Sierotwiński S. Słownik terminów literackich. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1966. 389 p.

References

- Akhmatova A. A. Works. In 2 vols. Comp. and comment. by M. M. Kralin. Moscow, Pravda Publ., 1990, vol. 1, 448 p. (in Russ.)
Bunin I. A. Collected works. In 9 vols. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1965, vol. 2, 527 p. (in Russ.)
Eihenbaum B. M. Anna Akhmatova: Opyt analiza [Anna Akhmatova: Analysis experience]. In: Eihenbaum B. M. O proze. O poezii [About Prose. About Poetry]. Collection of articles. Leningrad, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1986, pp. 374–440. (in Russ.)
Eihenbaum B. M. O literature: Raboty raznykh let [About Literature: Works of different years]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1987, 550 p. (in Russ.)
Freud Z. Vvedenie v psikhoanaliz: Lektsii [Introduction to psychoanalysis: Lectures]. Moscow, Nauka, 1989, 455 p. (in Russ.)
Gaidenko P. P. Problema intentsional'nosti u Gusserlya i ekzistentsialistskaya kategoriya transtsendentsii. Sovremennyi ekzistentsializm: Kriticheskie ocherki [The problem of intentionality in Husserl and the existentialist category of transcendence. Modern Existentialism: Critical Essays]. Moscow, Mysl' Publ., 1966, pp. 77–107. (in Russ.)
Husserl E. Filosofiya kak strogaya nauka. In: Husserl E. Logicheskie issledovaniya. Kartezianskie razmyshleniya. Krizis evropeiskikh nauk i transtsendental'naya fenomenologiya [Logical investigations. Cartesian reflections. The crisis of European sciences and transcendental phenomenology]. Minsk, Harvest Publ., 2000, pp. 667–743. (in Russ.)
Iskrzhitskaya I. Yu. Akhmatova i Chekhov: Cherty novogo psikhologizma [Akhmatova and Chekhov: features of a new psychologism]. In: Akhmatovskie chteniya [Akhmatova readings]. Tver, TSU Press, 1991, pp. 56–66. (in Russ.)
Kapinos E. V. Poeziya Primorskikh Al'p: Rasskazy I. A. Bunina 1920-kh godov [Poetry of the Maritime Alps: Stories by I. A. Bunin 1920s]. Moscow, Yazyki slavyanskoi kul'tury Publ., 2015, 248 p. (in Russ.)
Kling O. A. Svoeobrazie epicheskogo v lirike A. A. Akhmatovoy [The originality of the epic in the lyrics of A. A. Akhmatova]. In: Akhmatovskie chteniya [Akhmatova readings]. Moscow, Nasledie Publ., 1992, vol. 1: The Royal Word, pp. 59–70. (in Russ.)
Magomedova D. M. Annenskiy i Akhmatova (k probleme "romanizatsii" liriki) [Annensky and Akhmatova (on the problem of "Romanization" of lyrics)]. In: Akhmatovskie chteniya [Akhmatova readings]. Moscow, Nasledie Publ., 1992, vol. 1: The Royal Word, pp. 135–140. (in Russ.)
Maltsev Yu. V. Ivan Bunin. 1870–1953 [Ivan Bunin. 1870–1953]. Moscow, Posev Publ., 1994, 432 p. (in Russ.)

Кихней Л. Г. Сюжетные элементы в лирических новеллах А. Ахматовой и И. Бунина

Mandelstam O. E. Works. In 2 vols. Comp. by P. M. Nerler, S. S. Averintsev. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1990, vol. 2, 483 p. (in Russ.)

Musatov V. V. K probleme analiza liricheskoi sistemy Anny Akhmatovoy [On the problem of analyzing Anna Akhmatova's lyrical system]. In: Akhmatovskie chteniya [Akhmatova readings]. Moscow, Nasledie Publ., 1992, vol. 1: The Royal Word, pp. 103–110. (in Russ.)

Reformatsky A. A. Opyt analiza novellisticheskoi kompozitsii [The experience of analyzing a novelistic composition]. In: Semiotika: antologiya [Semiotics: An Anthology]. Moscow, Akademicheskii proekt, Delovaya kniga Publ., 2001, pp. 486–495. (in Russ.)

Rubinshtein S. L. Osnovy obshchei psikhologii [Fundamentals of general psychology]. In 2 vols. Moscow, Pedagogika Publ., 1989, vol. 1, 485 p. (in Russ.)

Tynyanov Yu. N. Poetika. Istoriya literatury. Kino [Poetics. History of literature. Movie]. Moscow, Nauka, 1977, 578 p. (in Russ.)

Vinogradov V. V. O poezii Anny Akhmatovoy (Stilisticheskie nabroski) [About the poetry of Anna Akhmatova (Stylistic sketches)]. In: Vinogradov V. V. Poetika russkoi literatury. Izbrannye trudy [Poetics of Russian Literature. Selected works]. Moscow, Nauka, 1976, pp. 369–460. (in Russ.)

Zhirmunsky V. M. Teoriya literatury. Poetika. Stilistika [Theory of Literature. Poetics. Stylistics]. Leningrad, Nauka, 1977, 408 p. (in Russ.)

Информация об авторе

Любовь Геннадьевна Кихней, доктор филологических наук, профессор

Information about the Author

Lyubov G. Kikhney, Doctor of Sciences (Philology), Professor

*Статья поступила в редакцию 11.02.2024;
одобрена после рецензирования 12.03.2024; принята к публикации 12.03.2024
The article was submitted on 11.02.2024;
approved after reviewing on 12.03.2024; accepted for publication on 12.03.2024*

Сюжет, мотив, жанр

Научная статья

УДК 398.3

DOI 10.25205/2713-3133-2024-1-46-57

Фольклорная версия «библейской» истории о Соломоне в аду и ее русские сибирские записи

Вера Станиславовна Кузнецова

Институт филологии

Сибирского отделения Российской академии наук

Новосибирск, Россия

vera_kuznetsova@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8376-8354>

Аннотация

Основной темой народных повествований о библейском царе Соломоне является его мудрость, которая позволяет решать трудные задачи и находить выход из сложных ситуаций. К числу таких историй относятся и рассказы о Соломоне в аду: оставленный в аду во время сошествия в ад Христа для освобождения томящихся там душ ветхозаветных праведников, Соломон благодаря своей мудрости находит способ оттуда выбраться – грозит чертям построить церковь, за что изгоняется из ада и так освобождается; они и являются предметом рассмотрения в статье. Ни Священное Писание, ни известные в древнерусской литературе апокрифические повествования о сошествии Христа в ад не содержат эпизода об оставленном в аду Соломоне, следовательно, не могли быть единственным источником народных легенд. Зато подобные истории отмечены в указателях сюжетов фольклорной прозы: АаГл 804В The Church in Hill; СУС 804В=АА 804* Соломон (солдат, кузнец) в аду. Для анализа в работе наряду с записями европейской территории исторической России были привлечены русские сибирские тексты, содержащие указанный сюжет. Выявленные сибирские варианты повествований о Соломоне в аду расширяют наши знания о сюжетном «репертуаре» русской фольклорной прозы в Сибири, а на фоне того, что сибирские фиксации этого сюжета в СУС не учтены, уточняют представления о географии бытования сюжетного типа 804В. Наряду с этим они пополняют общий восточнославянский фонд записей повествовательного фольклора новыми материалами, что расширяет источниковую базу для исследований. Результаты рассмотрения фольклорных повествований о Соломоне в аду, в том числе их сибирских записей, позволяют утверждать, что не только мудрость царя Соломона, но и книжный мотив библейского Соломона-храмостроителя, который считали не представленным в устной легенде, нашел отражение в народных повествованиях на основе фольклорного сюжетного фонда.

Ключевые слова

русский фольклор, легенды о Соломоне в аду, русские сибирские записи

Для цитирования

Кузнецова В. С. Фольклорная версия «библейской» истории о Соломоне в аду и ее русские сибирские записи // Сюжетология и сюжетография. 2024. № 1. С. 46–57. DOI 10.25205/2713-3133-2024-1-46-57

© Кузнецова В. С., 2024

eISSN 2713-3133

Сюжетология и сюжетография. 2024. № 1. С. 46–57

Studies in Theory of Literary Plot and Narratology, 2024, no. 1, pp. 46–57

Кузнецова В. С. Фольклорная версия «библейской» истории о Соломоне в аду

Folklore Version of the “Biblical” Story about Solomon in Hell and Her Russian Siberian Texts

Vera S. Kuznetsova

Institute of Philology
of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences
Novosibirsk, Russian Federation

vera_kuznetsova@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8376-8354>

Abstract

The main theme of folk stories about the biblical King Solomon is his wisdom, which allows him to solve difficult problems and find a way out of difficult situations. Such stories include stories about Solomon in hell: left in hell during the descent of Christ into hell, for the liberation of the souls of the Old Testament righteous languishing there, Solomon, thanks to his wisdom, finds a way to get out of there – he threatens the devils to build a church, for which he is expelled from hell and so freed; they are the subject of consideration in the article. Neither the Holy Scriptures nor the apocryphal narratives known in ancient Russian literature about the descent of Christ into hell contain an episode about Solomon being left in hell, therefore they could not be the only source of folk legends. But similar stories are noted in the indexes of plots of folklore prose: AaTh 804B The Church in Hill; SUS 804B=AA 804* Solomon (soldier, blacksmith) in hell. For analysis, along with records of the European territory of historical Russia, Russian Siberian texts containing the indicated plot were involved in the work. The identified Siberian variants of the stories about Solomon in Hell expand our knowledge about the plot “repertoire” of Russian folklore prose in Siberia, and against the background of the fact that the Siberian fixations of this plot are not taken into account in the SUS, they clarify ideas about the geography of the existence of plot type 804B. Along with this, they replenish the general East Slavic fund of records of narrative folklore with new materials, which expands the source base for research. The results of the examination of folklore narratives about Solomon in hell, including their Siberian records, allow us to assert that not only the wisdom of King Solomon, but also the book motif of the biblical Solomon the temple builder, which was considered not represented in oral legend, was reflected in folk narratives based on folklore plot fund.

Keywords

Russian folklore, legends about Solomon in Hell, Siberian Russian texts

For citation

Kuznetsova V. S. Folklore Version of the “Biblical” Story about Solomon in Hell and Her Russian Siberian Texts. *Studies in Theory of Literary Plot and Narratology*, 2024, no. 1, pp. 46–57. (in Russ.) DOI 10.25205/2713-3133-2024-1-46-57

Среди ветхозаветных персонажей библейской истории наиболее «освоен» устной традицией образ царя Соломона. Как и в Библии, основной темой народных историй о Соломоне является его мудрость, которая позволяет ему решать трудные задачи и находить выход из сложных ситуаций. К числу подобных повествований относятся и рассказы о Соломоне в аду: оставленный в аду во время сошествия в ад Христа для освобождения томящихся там душ ветхозаветных праведников, Соломон благодаря своей мудрости находит способ оттуда выбрать-

eISSN 2713-3133

Сюжетология и сюжетография. 2024. № 1
Studies in Theory of Literary Plot and Narratology, 2024, no. 1

ся – грозит чертям построить церковь, за что изгоняется из ада и так освобождается.

В Священном Писании рассказ о сошествии Христа в ад отсутствует, некоторые близкие мотивы находим в сочинениях апокрифической письменности. Одно из таких сочинений – «Слово о сошествии Иоанна Крестителя во ад», славянский компилятивный перевод, восходящий к византийским сочинениям Евсевия Емесского и Евсевия Александрийского (издание текста и об источнике см. [БЛДР, 1999, с. 262–275, 398–399; Творогов, 1987, с. 419–420]). Содержание этого произведения легко могло стать известным благодаря чтениям в церкви в «Лазареву субботу» Великого поста. Известны также указания на бытование «Слова» в рукописях, принадлежавших крестьянам. Так, отрывки одной такой рукописи XVIII в., находящейся у крестьянина-старовера из слободы Ново-Николаевки Купянского уезда Харьковской губернии, опубликованы П. Ивановым [П. И., 1893, с. 114–118]. Однако при рассказе о сошествии Христа в ад интересующего нас повествования о Соломоне и даже какого-либо упоминания о нем текст этого апокрифического источника не содержит. Другим апокрифическим произведением, в котором присутствует мотив сошествия Христа в ад, является «Слово на Лазарево воскресение» (издание текста см. [БЛДР, 1999, с. 256–261]). Оно возникло, как полагают, на русской почве на рубеже XII–XIII вв. и также включалось древнерусскими книжниками в сборники богослужебных и литургических текстов на 6-ю так называемую «Лазареву субботу» Великого поста (о памятнике и указания на литературу см.: [Рождественская, 1987]). В основе произведения – плач и мольба Адама в аду, с которой он обращается к Лазарю, узнав о его скором воскресении (евангельский рассказ о воскресении Христом Лазаря см. Иоан 11: 1–46). Адам просит Христа скорее сойти в ад и освободить пленников, среди которых находятся ветхозаветные пророки и праотцы. Плач-мольба Адама составляет главное содержание краткой редакции этого сочинения, а его пространная редакция – «Слово на воскресение Лазаря» (о выведении из ада) – дополнена рассказом о евангельском чуде воскрешения Лазаря и о том, как Христос исполнил просьбу Адама, т. е. рассказом о сошествии Христа в ад и освобождении им праведных душ. В этой части повествования присутствует мотив нежелания Христа вывести из ада царя Соломона:

И тогда воскрес Лазарь, и сказал Лазарь: «Взывает к тебе, Господи, Адам, первозданный человек: выведи, Господи, из ада. Взывает к тебе, Господи, патриарх Авраам с сыном Исааком и с внуком Иаковом, выведи, Господи, из ада. *Взывает к тебе, Господи, царь Давид о сыне своем Соломоне, выведи Господи, из ада.* И сказал Господь Лазарю: “Если бы не раба моего любимого, Давида, ради, погубил бы я Соломона в аду за его излишнюю премудрость и за беззаконие» (курсив мой. – В. К.) [БЛДР, 1999, с. 260–261].

Однако этим рассказ о Соломоне в аду апокриф ограничивается, здесь ничего не сообщается ни о том, что он был оставлен в аду, ни о том, как он оттуда вышел.

Повествование о том, что Соломон был оставлен в аду, можно найти в некоторых вариантах духовных стихов, пример – опубликованный в собрании П. Безсонова вариант стиха «Сон Пресвятой Богородицы» со вставкой о Соломоне:

Всех царей истинный Христос,
Батюшка наш, из адю вынул,

Одного царя Соломона в адю покинул;
Царь Соломон и завыл, и заплакал:
«Ох ты, батюшка,
Истинный Христос, небесный отец!
Всех ты царей из аду вывел,
Одного меня, царя Соломона, в адю покинул!»
– Царь Соломон, мудрён ты своими мудростями! –
«Батюшка, истинный Христос,
Небесный отец!
Не мудрен я своими мудростями,
Мудрен я святыми твоими
Господними молитвами».
– Когда же ты мудрён
Моими святыми Господними молитвами,
И ты из адю выйдешь
[Безсонов, 1864, № 619, с. 206].

«Отселе прививается известное в народе сказание, как Соломон вышел из ада», – замечает опубликовавший этот текст исследователь [Там же]. Однако и духовный стих, сообщая, что Соломон в аду был оставлен (и в этом он ближе к устным рассказам, чем книжно-апокрифическая версия), ничего не говорит о том, как он оттуда вышел.

Таким образом, апокрифические повествования о сошествии Христа в ад, чтобы вывести из него праведников, могли быть хорошо известны благодаря чтением в церкви. Существуют указания, на бытование некоторых из этих сочинений в рукописях, принадлежавших крестьянам, но они (книжно-апокрифические тексты) не содержат эпизода об оставленном в аду Соломоне, следовательно, не могли быть единственным источником народных легенд, которыми повествование о Соломоне в аду продолжено: они рассказывают, что, оставшись в аду, Соломон начинает строить там церковь, и за это черти сами изгоняют его из ада (по народным поверьям нечистая сила боится церковного колокольного звона). Зато подобные повествования отмечены в указателях сюжетов фольклорной прозы. Это сюжетный тип 804В (AaTh 804В The Church in Hill; СУС 804В=АА 804* Соломон (солдат, кузнец) в аду: пугает чертей тем, что построит церковь, и таким образом спасается из ада). Он зафиксирован указателем AaTh в эстонском, ливском, литовском, венгерском, чешском, сербохорватском и русском фольклорном материале. Указателем сюжетов восточнославянской сказки (СУС) сюжетный тип 804В учтен в 11 русских вариантах, 5 белорусских, 17 украинских (о сюжете см.: [Бараг, Новиков, 1985, с. 425], об отношении устных и книжных источников народных рассказов о Соломоне в аду подробнее см.: [Кузнецова, 2010]).

Одно из таких повествований находим, например, в записанном в 1882 г. в д. Торопова Орловского уезда со слов старика Тимофея Торопова рассказе «Как царь Соломон из ада вышел»:

Господь пошел в ад после смерти, освободил там всех, вывел вон из аду, в рай определил. Тут в аду и царь премудрый Соломон был. Он и говорит: «Господи, а меня, говорит, что не взял? И мне отсюда хочется выйти». – «Ну ты, царь Соломон, и сам хитер, и мудер, сам выйдешь!» И ушел. Царь премудрый Соломон видит, дело плохо: останешься, пожалуй, совсем. Взял он всю мудрость свою, думать стал. Ну и надумал. Сажень взял да ну отмеривать: «Это, говорит, под собор, это под ца-

совенку, это под колокольню», – весь ад измерял, план, значит, произвел, весь как есть. Только черти и говорят: «Он, говорят, весь ад у нас отнимет; выгоним его лучше». И выгнали: «Поди, говорят, поди, убирайся: нам таких не нужно». Царь премудрый Соломон вышел сейчас догонять Господа. «Вот, говорит, Господи, ты меня не взял, а я сам вышел. Спасибо, ты мне мудрость дал» [Смирнов, 1917, № 134].

Народные рассказы с этим сюжетом не всегда бывают приурочены к событиям сошествия Христа в ад, а строительством церкви в них чертей пугает не только Соломон, но кузнец [Гнатюк, 1902, № 240], вор Клишко [Шейн, 1893, № 138], а чаще всего – солдат [Афанасьев, 1859, № 16а; Шейн, 1893, № 229; Озаровская, 1931, № 49; Песни и сказки..., 1937, с. 265–268; Господарев, 1941, № 72; Никифоров, 1961, № 42].

Пример повествования сюжетного типа 804В без Соломона – текст из собрания русских легенд А. Н. Афанасьева (без уточнения места записи). Здесь постройкой монастыря в аду чертям грозит находчивый солдат, который после двадцати пяти лет службы попал в рай, однако там нет ни табака, ни вина, и он отправился в ад, но тут:

...стали его черти со всех сторон прижимать, тошно ему пришлось! Что делать? Пустился на выдумки, сделал сажень, настрогал колышков и давай мерить: отмерит сажень и вобьет колышек¹. Подскочил к нему чорт: «Что ты, служба, делаешь?» – «Разве ты ослеп! Не видишь что ли? Хочу монастырь построить»². Как бросится чорт к своему дедушке: «Погляди-тка, дедушка, солдат хочет у нас монастырь строить!» Дед вскочил и сам побежал к солдату: «Что, – говорит, – ты делаешь?» – «Разве не видишь, хочу монастырь строить». Дед испугался и побежал прямо к Богу: «Господи! Какого солдата прислал ты в пекло: хочет монастырь у нас построить!» – «А мне что за дело! Зачем таких к себе при(ни)маете?» – «Господи! Возьми его оттедова». – «А как его взять-то! Сам пожелал». – «Ахти! – завopil дед, – что же нам бедным с ним делать?» <...> [Афанасьев, 1859, № 16а].

В сибирском бытовании сюжет 804В (в СУС сибирские тексты не представлены) известен нам в трех вариантах. Это записи первой трети XX в., сделанные на территории Восточной и Западной Сибири, а также на Алтае. Во всех сюжет связан с Соломоном, а события приурочены к событиям сошествия Христа в ад.

Текст одного такого рассказа был выявлен нами среди материалов личного архивного фонда А. А. Макаренко, хранящегося в Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (РО ИРЛИ, р. V, кол. 119). Рассказ о Соломоне в аду был записан собирателем в 1904 г. в Приангарье – в с. Кежмы Кежемской волости Енисейского уезда Енисейской губернии – от Тим. П. Кокорина, 60 лет (РО ИРЛИ, р. V, кол. 119, п. 17, № 33, л. 11–12):

Когда выводил Господь³ людей из аду, всех вывел Господь, оставил одного Соломона. «А я как выйду, Господи?» – «Премудростями своими», – сказал ему Господь. Подумал Соломон премудрый, взял ножичек и стал вырезать на ногте храм.

¹ Вариант: *Взял шнур, вынул из ранца кусок меду, намелил шнур и стал измерять пекло.*

² Вариант: *Хочу собор построить: придет табель, некуда и в парад идти!* (Сноски 1–2 принадлежат изданию А. Н. Афанасьева. – В. К.)

³ В рукописи это слово написано сверху как вставка. – В. К.

Приходит дьявол: «И что ты делаешь, царь Соломон?» – «А тебе како дело?» Ушел дьявол. Вот царь Соломон уже вырезал престол, икону поставил в храме, окна. Приходит дьявол: «И что ты делаешь, царь Соломон?» – «А тебе како дело?» Ушов дьявол. Царь Соломон свел кумпол и по // [ставил] хрест, как след быть. Тогда пришел дьявол: «Ты што делаешь, царь Соломон?» – «Храм Господен». – «Што будешь в нем делать?» – «Молиться». – «Эко што вздумал; ты этак и меня и всех моих чертей выживешь из преисподней, куды девамся? Пошел вон отселева!»

Это самая ранняя из известных нам записей данного сюжета в Сибири. Текст содержит рассказ о Соломоне в аду в близкой к аутентичной его фиксации. Обращает на себя внимание и то, что возводимое Соломоном сооружение названо в рассказе не церковью, как обычно в таких повествованиях, а храмом. Если сравнить описание строительства Соломоном храма в аду с описанием возведения им храма в Иерусалиме (3 Цар 6), то заметна смысловая перекличка образов и подробностей:

Соломон премудрый, взял ножичек и стал вырезывать на ногте <i>храм</i> .	В четвертый год царствования Соломонова <...> начал он строить <i>храм Господу</i> (3 Цар 6:1)
Вот царь Соломон уже <i>вырезал</i> престол, икону поставил в храме, <i>окна</i> .	И сделал он в доме <i>окна решетчатые</i> , глухие с откосами. (3 Цар 6:4); И на всех стенах храма кругом сделал <i>резные изображения</i> херувимов и пальмовых деревьев... (3 Цар 6:29);
Царь Соломон свел кумпол и по [ставил] хрест, <i>как след быть</i> . «Ты што делаешь, царь Соломон?»– « <i>Храм Господен</i> ». – «Што будешь в нем делать?» – «Молиться».	...он <i>окончил храм со всеми принадлежностями его и по всем предназначениям его...</i> (3 Цар 6:38).

Нам не известны другие устные варианты подобных историй, в которых так детально и последовательно описывалось бы строительство Соломоном храма в аду.

Другой вариант, по времени близкий предыдущему, – запись повествования о Соломоне в аду, которая была сделана священником Б. Герасимовым летом 1910 г. на Русском Алтае, в д. Солоновки на реке Бухтарме, притоке Иртыша, от старообрядца-беспоповца Александра Сидорова. По замечанию собирателя, «среди старообрядцев много ходит всяких апокрифов» [Герасимов, 1911, с. 13], переданное им в подробном пересказе повествование, которое «рисует необычайную мудрость Соломона» [Там же, с. 14], собиратель назвал апокрифом «Как царь Соломон вышел из ада»:

Когда Христос умер телом на кресте, то душой сходил в ад и вывел оттуда всех грешников, кроме царя Соломона. Последнему Христос сказал: «Ты, царь Соломон, выйдешь из ада своей мудростью». К Соломону Сатана приставил нечистаго надзи-

рателя следить за всеми действиями царя. Однажды дежурный видит, что Соломон ставит на стенах кресты. Дежурный бес в ужасе побежал к Сатане и доложил ему, что Соломон рисует на стенах ада что-то страшное. Сатана немедленно отправился к Соломону и спрашивает его:

– Что ты это делаешь?

– Хочу строить здесь церковь, а пока ставлю кресты, – отвечает Соломон.

Сатана ужаснулся. Он замахал руками на Соломона: «Что ты, что ты! Когда на земле благовестят к обедне, я лежу мертвым в это время, и все мое царство дрожит от страха, а ты здесь вздумал строить церковь!» Сатана приказал немедленно выгнать Соломона из ада, что и нужно было Соломону. Теперь Соломон в раю [Герасимов, 1911, с. 14].

Еще один текст известен в записи Н. Е. Ончукова, сделанной в 1926 г. в с. Велижаны Тавдинского района Тюменского округа Уральской области от крестьянина Ивана Евлампиевича Байдакова, 75 лет (о рассказчике см.: [Ончуков, 2000, с. 33–35]). Здесь рассказ о Соломоне в аду следует в составе сложного повествования о Иоанне Крестителе, Соломоне и патриархе Никоне:

Иисус Христос узаконили с Сатаной по тысяче лет: живы – бо́говы, мёртвы – сатанины. Был Иван Поститель, был у Ирода в прислугах. У Ирода мениница дочь. Ирод говорит: «Что жо тебе, возлюбленная дочь, надо для своих менин?» – «А нужно мне видеть на золотом блюде [голову] Ивана Прислужнова». Ссékли у Ивана Постителя голову, приносят ей на блюде. Она стала беситця, танцовать. И потом натешилась. Ивана Постителя в Адию: все грешники и праведники, все были в аду в первой век. Приносят голову во Адию и сделалось во Адии сияние неизречённое. «Кака-то душа заявила ко мне, тако сияние неизречённое?» А душа отвечает: «Не ропчи, Сатанаил, розрушицца твоя Адия, времё пришло». «А как можот розрушицца? Я тысячу лет её окавывал, неразрушима у меня Адия». – «Розрушицца. Иисус Христос розрушит». Розрушилася Адия, отворились все ворота и вышли все души на волю. А царь Соломон остался. «Господи! Что жо ты меня не вывел?» – «А ты сам выйдёшь своим мудростям». Думат Соломон: «Каки хитрости я могу произвести во Адии?» Стал во Адии мерять. Сатана гледит: «Ты чо, Соломон, делаешь?» – «А вот я буду цер-// кву ставить. Этта церкву, а этта алтарь». – «Кака тебе тут церква, убирайся!» Отворил двери и вышел Соломон. <...> [Ончуков, 2000, № 52, с. 121–122].

Случаи, когда сюжет о Соломоне в аду встроен в более сложное повествование, известны и на европейской территории России. Пример – вариант из Смоленского сборника В. Н. Добровольского, здесь эпизод со строительством храма в аду включен в обширное повествование о Соломоне, а причины, по которым Соломон вместе с Ананием, Азарием и Мисаилом оказались в аду, совсем не названы [Добровольский, 1891, № 32, с. 263–264].

Выявленные русские сибирские записи повествований о Соломоне в аду расширяют наши знания о сюжетном «репертуаре» русского повествовательного фольклора в Сибири, а на фоне того, что русские сибирские фиксации этого сюжета в СУС не учтены, уточняют представления о географии бытования сюжетного типа 804В. Они также пополняют общий восточнославянский фонд повествовательного фольклора новыми, ранними, в том числе архивными, материалами, содержащими тексты в близкой к аутентичной их фиксации, что позволяет расширить источниковую базу для исследований.

Отмечено, что устная легенда не знает единого образа Соломона. Устной традицией библейскому царю Соломону были приписаны мотивы повествований, которые никакого отношения к библейским историям о нем не имели, но были приурочены к его имени, основанием чему послужила мудрость и хитроумность библейского царя. По наблюдениям В. Я. Проппа, имя Соломона возможно там, где повествуется о какой-либо мудрости или хитрости. Соломон в народной традиции пользуется славой мудреца-хитреца, и разгадывание загадок, решение трудных задач, всякого рода хитрые и ловкие проделки приурочиваются к имени Соломона, но известны и без такого приурочения. Так, к имени Соломона приурочивается один из мотивов сказки «Семилетка» (Мудрая девушка) (АаTh 875, СУС 875). В вариантах этого сюжета, подтверждая свою мудрость, трудные задачи (прийти к царю ни нагому, ни одетому, ни пешком, ни верхом и пр.) разрешает девушка, эти же задачи разрешает Соломон [Худяков, 2001, № 80]. Отмечаются и другие примеры подобных мотивов, причем мотивы эти международные и приурочиваются к самым разнообразным именам или безымянным героям сказки, и «можно говорить о книжном происхождении только имени Соломона» в них, см.: [Пропп, 1998, с. 285].

В этот же ряд В. Я. Проппом ставится и сюжет 804В = АА *804, который может рассказывать как о ловком солдате (солдат в аду делает вид, будто он измеряет площадь, чтобы построить в одну ночь монастырь), так и о Соломоне [Там же, с. 286]. Книжный же мотив библейского Соломона-храмостроителя устной легендой, по мнению В. Я. Проппа, не отражен [Там же, с. 285].

Справедливым представляется мнение исследователя, что в случае с сюжетом о Соломоне в аду сработала закономерность, отмеченная на примере других указанных выше повествований сказочного характера с этим персонажем, однако в отношении сюжета о строительстве церкви в аду мы видим и другое основание для перенесения его на Соломона. Это библейский мотив построения Соломоном храма (3 Цар 5: 5; 6). Фольклорные тексты содержат указания на то, что рассказчики связывали мотив возводимой Соломоном в аду церкви с образом храма, построенного им в Иерусалиме.

Обращает на себя внимание, например, что в приведенном выше рассказе приангарского крестьянина Тимофея Кокорина возводимое Соломоном в аду сооружение последовательно называется рассказчиком не церковью, как обычно в таких повествованиях, а храмом, «храм Господен» («Ты што делаешь, царь Соломон?» – «Храм Господен») (РО ИРЛИ, р. V, кол. 119, п. 17, № 33, л. 12). При этом здесь просматривается, напомним, близость образов и деталей при описании процесса строительства Соломоном храма в аду и возведения им храма в Иерусалиме (3 Цар 6).

Подтверждение нашему предположению мы находим также в одном из вариантов устного повествования о Соломоне в аду из материалов Тенишевского собрания в Российском этнографическом музее. Рассказ, записанный семинаристом С. Глебовым в Городищенском уезде Пензенской губернии в 1899 г. (АРЭМ, ф. 7, оп. 1, д. 1285, л. 18), прямо связывает церковь, которую Соломон начинает строить в аду, с Иерусалимским храмом (приводим по: [Бернштам, 2007, с. 284]):

Соломона Христос не вывел из ада, а только сказал ему:

– Ты у Бога просил мудрости, и Он тебе дал ее: ты – мудр и сам без Меня догадаешься, как можно выбраться из ада!

Сюжет, мотив, жанр

Соломон, и правда, догадался. Он стал строить в аду церковь, чтобы по ней подняться и выйти из ада. Сатане это стало не любо: как бы в этой церкви потом не стали молиться грешники и через нее выбираться верой. Тогда сатана выгнал Соломона из ада, а самую церковь тоже выбросил оттуда на землю. *Эту церковь после того, говорят, Соломон достроил в Иерусалиме* (курсив мой. – В. К.).

Полагаем таким образом, что не только мудрость царя Соломона, но и мотив библейского Соломона-храмостроителя нашел отражение в устной легенде на основе фольклорного сюжетного фонда.

Список литературы

Афанасьев А. Н. Народные русские легенды, собранные А. Н. Афанасьевым. М.: Тип. В. Грачева и Комп., 1859. XXXII + 203 с.

[*Бараг Л. Г., Новиков Н. В.*] Примечания // Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: В 3 т. / Изд. подгот. Л. Г. Бараг и Н. В. Новиков. М.: Наука, 1985. Т. 3. С. 367–438.

Безсонов П. Калики переходные. Сборник стихов и исследование П. Безсонова. М.: Тип. Лазаревского института восточных языков, 1864. Ч. 2, вып. 6. XXII + 328 с.

Бернштам Т. А. Приходская жизнь русской деревни: Очерки по церковной этнографии. 2-е изд. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, Петербургское востоковедение, 2007. 311 с.

БЛДР – Библиотека литературы Древней Руси / Под ред. Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева, А. А. Алексева, Н. В. Поньрко. СПб.: Наука, 1999. Т. 3: XI–XII века. 413 с.

Герасимов Б. В долине Бухтармы: Краткий историко-этнографический очерк // Записки Семипалатинского подотдела Западно-Сибирского отдела РГО. Семипалатинск: Типо-лит. Торгового Дома «П. Плещеев и К^о». 1911. Вып. 5. С. 1–115 (5-я пагинация).

Гнатюк В. Галицько-руські народні легенди. Зібрав В. Гнатюк. Т. 1 // Етнографічний збірник. Львів, Наукове товариство імені Шевченка, 1902. Т. 12. 213 с.

[*Господарев Ф. П.*] Сказки Филиппа Павловича Господарева. Запись текста, вступ. ст. и примеч. Н. В. Новикова / Общ. ред. и предисл. М. К. Азадовского. Петрозаводск: Госиздат Карело-Фин. ССР, 1941. 662 с.

Добровольский В. Н. Смоленский этнографический сборник / Сост. В. Н. Добровольский. СПб.: Тип. Е. Евдокимова, 1891. Ч. 1. 716 с.

Кузнецова В. С. Легенды народной Библии о Соломоне в аду: устные и книжные источники // Критика и семиотика. 2010. Вып. 14. С. 17–28.

Никифоров А. И. Севернорусские сказки в записях А. И. Никифорова / Изд. подгот. В. Я. Пропп. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1961. 387 с.

Озаровская О. Э. Пятиречье. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1931. 461 с.

[*Ончуков Н. Е.*] Неизданные сказки из собрания Н. Е. Ончукова (тавдинские, шокшозерские и самарские сказки) / Подгот. текстов В. И. Жекулиной; вступ. ст. и коммент. В. И. Ереминой. СПб.: Алетейя, 2000. 488 с.

Песни и сказки на Онежском заводе. Сборник. Петрозаводск: [б.и.], 1937. 319 с.

П. И[ванов]. Из области малорусских народных легенд (Материалы для характеристики мирозерцания крестьянского населения Купянского уезда) // Этнографическое обозрение. 1893. № 3 (кн. 18). С. 86–120.

Пропл В. Я. Легенда // Поэтика фольклора / Сост. А. Н. Мартыновой. М.: Лабиринт, 1998. С. 269–300.

Рождественская М. В. Слово на Лазарево воскресение // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Л.: Наука, 1987. Вып. 1. С. 426–428.

Смирнов А. М. Сборник великорусских сказок Архива Русского Географического общества / Издал А. М. Смирнов. Пг.: Тип. Рос. АН, 1917. Вып. 1–2. 991 с.

СУС – Сравнительный указатель сюжетов: восточнославянская сказка / Сост. Л. Г. Бараг, И. П. Березовский, К. П. Кабашников, Н. В. Новиков. Л.: Наука, 1979. 437 с.

Творогов О. В. Сказания о Иоанне Предтече (Крестителе) // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Л.: Наука, 1987. Вып. 1. С. 418–421.

Худяков И. А. Великорусские сказки. Великорусские загадки. СПб.: Тропа Троянова, 2001. 479 с.

Шейн П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края, собранные и приведенные в порядок П. В. Шейном. СПб.: Тип. Имп. АН, 1893. Т. 2. 715 с. + XIV.

AaTh – The Types of the Folktale. A classification and bibliography. Antti Aarne's "Verzeichnis der Märchentypen" / Trans. and enlarged by Stith Thompson. 2nd ed. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia, 1964. 588 p.

References

Afanasiev A. N. Narodnye russkie legendy, sobrannye A. N. Afanasievym [Russian folk legends collected by A. N. Afanasiev]. Moscow, Tipografiya V. Gracheva i komp. Publ., 1859, XXXII, 203 p. (in Russ.)

[Barag L. G., Novikov N. V.] Primechaniya [Notes]. In: Narodnye russkie skazki A. N. Afanasieva [Russian Folktales by A. N. Afanasiev]. In 3 vols. Publ. by L. G. Barag, N. V. Novikov. Moscow, Nauka, 1985, vol. 3, pp. 367–438. (in Russ.)

Bezsonov P. Kaliki perekhozhie. Sbornik stikhov i issledovanie P. Bezsonova ["Kaliki walking"]. Collection of spiritual verses and research by P. Bezsonov]. Moscow, Tip. Lazar<evskogo> inst<ituta> vost<ochnykh> yazykov, 1864, pt. 2, iss. 6. XXII + 328 p. (in Russ.)

Bernshtam T. A. Prikhodskaya zhizn' russkoy derevni: Ocherki po tserkovnoy etnografii [Parish life of the Russian village: Essays on church ethnography]. 2nd ed. St. Petersburg, Izd-vo St-Petersb. un-ta Publ., Peterburgskoe vostokovedenie Publ., 2007. 311 p. (in Russ.)

Biblioteka literatury Drevney Rusi [Library of Literature of Old Russia]. Ed. by D. S. Likhachev, L. A. Dmitriev, A. A. Alekseev, N. V. Ponyrko. St. Petersburg: Nauka, 1999, vol. 3: 11th – 12th century, 413 p. (in Russ.)

Gerasimov B. V doline Bukhtarmy: Kratkiy istoriko-etnograficheskiy ocherk [In the Bukhtarma Valley: A Brief Historical and Ethnographic Sketch]. In: Zapiski Semipalatinskogo podotdela Zapadno-Sibirskogo otdela RGO [Notes of the Semipalatinsk subdivision of the West Siberian department of the Russian Geographical Society]. Se-

mipalatinsk: Tipo-lit. Torgovogo Doma "P. Pleshcheev i K^o" Publ., 1911, iss. 5, pp. 1–115 (5th pagination). (in Russ.)

Gnatyuk V. Galits'ko-rus'ki narodniï legendi. Zibrav V. Gnatyuk. Tom 1 [Galician-Russian folk legends. Collected by V. Hnatyuk. Vol. 1]. In: Etnografichnyi zbirnik [Ethnographic collection]. Lvov, Naukove tovaristvo imeni Shevchenka Publ., 1902, vol. 12, 218 p. (in Ukr.)

[Gospodarev F. P.] Skazki Filippa Pavlovicha Gospodareva [Tales of Philip Pavlovich Gospodarev]. Record. of the text, intr. article and notes by N. V. Novikov, ed., preface by M. K. Azadovskiy. Petrozavodsk, Gosizdat Karelo-Fin SSR Publ., 1941, 662 p. (in Russ.)

Dobrovolskiy V. N. Smolenskiy etnograficheskiy sbornik [Smolensk ethnographic collection]. Comp. by V. N. Dobrovolskiy. St. Petersburg, Tipografiya E. Evdokimova Publ., 1891, pt. 1, 716 p. (in Russ.)

Khudyakov I. A. Velikorusskie skazki. Velikorusskie zagadki [Great Russian fairy tales. Great Russian riddles]. St. Petersburg, Tropa Troyanova Publ., 2001. 479 p. (in Russ.)

Kuznetsova V. S. Legendy narodnoy Biblii o Solomone v adu: ustnye i knizhnye istochniki [Legends of the People's Bible about Solomon in Hell: Oral and Book Sources]. *Kritika i semiotika* [Critique and Semiotics], 2010, iss. 14, pp. 17–28. (in Russ.)

Nikiforov A. I. Severnorusskie skazki v zapisyakh A. I. Nikiforova [Northern Russian fairy tales in the notes of A. I. Nikiforova]. Prep. by V. Ya. Propp. Moscow, Leningrad, AS USSR Publ., 1961, 387 p. (in Russ.)

[Onchukov N. E.] Neizdannye skazki iz sobraniya N. E. Onchukova (tavdinskie, shokshozerskie i samarskie skazki) [Unpublished fairy tales from the collection of N. E. Onchukov (Tavdinsky, Shokshozero and Samara fairy tales)]. Prep. of texts by V. I. Zhekulina; intr. article and comments by V. I. Eremina. St. Petersburg, Aleteyya Publ., 2000, 488 p. (in Russ.)

Ozarovskaya O. E. Pyatirechie [Five-speech]. Leningrad, Izd-vo pisateley v Leningrad Publ., 1931, 461 p. (in Russ.)

Pesni i skazki na Onezhskom zavode. Sbornik [Songs and fairy tales at the Onega plant. Collection]. Petrozavodsk, 1937, 319 p. (in Russ.)

P. I[vanov]. Iz oblasti malorusskikh narodnykh legend (Materialy dlya kharakteristiki mirosozertsaniya krest'yanskogo naseleniya Kupyanskogo uyezda) [From the area of Little Russian folk legends (Materials for characterizing the worldview of the peasant population of Kupyansky district)]. *Etnograficheskoe obozrenie* [Ethnographic review], 1893, no. 3 (book 18), pp. 86–120. (in Russ.)

Propp V. Ya. Legenda [Legend]. In: Poetika fol'klora [Poetics of folklore]. Comp. by A. N. Martynova. Moscow, Labirint, 1998, pp. 269–300. (in Russ.)

Rozhdestvenskaya M. V. Slovo na Lazarevo voskresenie [Word on Lazarus resurrection]. In: Slovar' knizhnikov i knizhnosti Drevney Rusi [Thesaurus of scribes and early books writings of Ancient Rus']. Leningrad, Nauka, 1987, iss. 1, pp. 426–428. (in Russ.)

Sravnitel'nyy ukazatel' syuzhetov: vostochnoslavyanskaya skazka [Comparative index of plots: East Slavic folktale]. Comp. by L. G. Barag, I. P. Berezovskiy, K. P. Kabashnikov, N. V. Novikov. Leningrad, Nauka, 1979, 437 p. (in Russ.)

Кузнецова В. С. Фольклорная версия «библейской» истории о Соломоне в аду

Tvorogov O. V. Skazaniya o Ioanne Predteche (Krestitele) [Tales of John the Baptist]. In: Slovar' knizhnikov i knizhnosti Drevney Rusi [Thesaurus of scribes and early books writings of Ancient Rus']. Leningrad, Nauka, 1987, iss. 1, pp. 418–421. (in Russ.)

Sheyn P. V. Materialy dlya izucheniya byta i yazyka russkogo naseleniya Severo-Zapadnogo kraja, sobrannye i privedennye v porjadok P. V. Sheynom [Materials for studying the life and language of the Russian population of the North-Western territory, collected and put in order by P. V. Shein]. St. Petersburg, Tipografiya Imperatorskoy Akademii nauk Publ., 1893, vol. 2, 715 p. + XIV. (in Russ. and Belarus.)

Smirnov A. M. Sbornik velikorusskikh skazok Arkhiva Russkogo Geograficheskogo obshchestva [Collection of the Great Russian folktales of the Russian Geographical society's Archive]. Issued by A. M. Smirnov. Petrograd, Tipografiya Rossiiskoy Akademii nauk Publ., 1917, vol. 1–2, 991 p. (in Russ.)

The Types of the Folktale. A classification and bibliography. Antti Aarne's "Verzeichnis der Märchentypen". Trans. and enlarged by Stith Thompson. 2nd ed. Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1964, 588 p.

Информация об авторе

Вера Станиславовна Кузнецова, кандидат филологических наук

Information about the Author

Vera S. Kuznetsova, Candidate of Sciences (Philology)

*Статья поступила в редакцию 12.02.2024;
одобрена после рецензирования 15.02.2024; принята к публикации 15.02.2024
The article was submitted on 12.02.2024;
approved after reviewing on 15.02.2024; accepted for publication on 15.02.2024*

Научная статья

УДК 82-32

DOI 10.25205/2713-3133-2024-1-58-69

Мотив бродяжничества в гендерном аспекте русской литературы 1920-х годов

Людмила Павловна Якимова

Институт филологии
Сибирского отделения Российской академии наук
Новосибирск, Россия

literaturovedy_ifl@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-7484-5020>

Аннотация

Содержанием статьи является сопоставительный анализ рассказов Вс. Иванова «Жизнь Смокотинина», Л. Леонова «Бродяга», повести А. Платонова «Река Потудань», объединенных общим вниманием авторов к мотиву бродяжничества. Рассматривается общая структурированность текста, сходство и перекличка в использовании художественных средств, в данном случае прежде всего поэтико-смыслового потенциала притчи о блудном сыне. В теоретическом аспекте выявляется потенциальная вовлеченность рассмотрения произведений с такого рода мотивно-сюжетными связями как цельного литературного цикла.

Ключевые слова

сопоставительный анализ, рассказ Вс. Иванова «Жизнь Смокотинина», рассказ Л. Леонова «Бродяга», повесть А. Платонова «Река Потудань», мотив бродяжничества, притчево-евангельский код, интенции литературного цикла

Для цитирования

Якимова Л. П. Мотив бродяжничества в гендерном аспекте русской литературы 1920-х годов // Сюжетология и сюжетография. 2024. № 1. С. 58–69. DOI 10.25205/2713-3133-2024-1-58-69

Vagrancy Motive in the Gender Aspect of Russian Literature of the 1920s

Lyudmila P. Yakimova

Institute of Philology
of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences
Novosibirsk, Russian Federation

literaturovedy_ifl@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-7484-5020>

Abstract

The content of the article is a comparative analysis of the stories in Vs. Ivanov's "The Life of Smokotinin", L. Leonov's "The Tramp", A. Platonov's novella "The Potudan River", united

© Якимова Л. П., 2024

eISSN 2713-3133

Сюжетология и сюжетография. 2024. № 1. С. 58–69

Studies in Theory of Literary Plot and Narratology, 2024, no. 1, pp. 58–69

by the authors' common attention to the motive of vagrancy. The article considers the general structuring of the text, the similarity and overlap in the use of artistic means, in this case, first of all, the poetic and semantic potential of the parable of the prodigal son. In the theoretical aspect, the potential involvement of the consideration of works with this kind of motive-plot connections as an integral literary cycle is revealed.

Keywords

comparative analysis, story Ivanov's "The Life of Smokotinin", L. Leonov's story "The Tramp", A. Platonov's story "The Potudan River", the motive of vagrancy, the parable-gospel code, the intentions of the literary cycle

For citation

Yakimova L. P. Vagrancy Motive in the Gender Aspect of Russian Literature of the 1920s. *Studies in Theory of Literary Plot and Narratology*, 2024, no. 1, pp. 58–69. (in Russ.) DOI 10.25205/2713-3133-2024-1-58-69

Мотив бродяжничества относится в русской литературе к числу распространенных и до сих пор не утративших своей продуктивности, о чем свидетельствует не угасающее внимание к его исследованию и в новом веке, текущем литературоведческом процессе [Смирнов, 2005; Рыбальченко, 2013]. Издавна он известен по крайней мере в двух противостоящих друг другу формах жизненного воплощения – высокого типа паломничества, подчиненного целям духовного окормления, и низко бытового нищевродства, обеспечивающего хлебом насущным, но каждое время порождает свои виды бродяжничества и соответствующие им формы лексического выражения: так, конец XIX – начало XX в. в России ознаменовались ростом босячества, середина XX в. – хиппизма, в современной действительности он получил отражение в аббревиатуре *бомж*.

В социально-исторический контекст бродяжничества органично вписываются миграционные процессы и события, связанные с экологическими бедствиями – засухой, наводнением, землетрясением, а также с развитием военных действий, порождающими массовые явления беженства, бездомности, скитальчества. О поэтико-смысловой значимости и роли художественной репрезентации мотива бродяжничества свидетельствует то, что многие возникшие в этом контексте произведения воспринимаются как шедевры писательского мастерства и знаки высшего достижения творческой мысли, подобно тому, как достоянием мировой культуры стали «Очарованный странник» Н. Лескова, «На дне» М. Горького, «Река Потудань» А. Платонова.

Обещанное Революцией намерение разрушить весь старый мир «до основания» не только обернулось обрушением государственного строя и хозяйственно-экономической системы, но затронуло и те стороны человеческих отношений, онтологический характер которых воздействию человеческой воли не подлежал, а восходил к сфере действия высших, извечных, природных законов Бытия. Настоящим манифестом большевистского своеволия, исходящим из дерзновенного посыла к всевластному «контролю разума и веры» [Троцкий, 1990, с. 195], наступление времени, когда «жизнь, даже чисто физиологическая, станет коллективной, экспериментальной» [Там же], стала вышедшая в 1923 г. книга Л. Троцкого «Литература и революция», самым заглавием своим акцентирующая особую роль литературы в осмыслении провозглашенных Революцией ценностей и в этом от-

ношении острую нуждаемость общества не только в проницательном читателе, но и аналитически мыслящем писателе.

С подчинением «контролю разума и веры» в реальной жизни дела обстояли много сложнее, чем представляли они в «литературных мечтаниях» революционного вождя. Реализуемый социальный проект, исходя из хорошо продуманного, но, тем не менее, придуманного государственного Плана преобразований народной жизни, в живой действительности представал часто в неожиданных проявлениях и непредсказуемых поворотах, которые воспринимались как новая реальность и требовали глубокого осмысления.

Провозглашенное Конституцией социальное равенство мужчин и женщин, воспринятое в вульгарно-социологическом свете, на повседневно-бытовом уровне жизни обернулось свободой от уз и церковного, и гражданского брака, полным пренебрежением к национально-народным традициям семьеустройства, анархической свободой сексуально-половых отношений. Многолетняя война безответственного отношения мужчины к женщине закрепила как норму, что молодая советская литература отразила в многообразии жанровой, образной, сюжетно-мотивной структуры своих произведений: «Сегодня женщина – завтра смерть», – рассуждает герой рассказа Б. Лавренева «Происшествие» (1923) (цит. по: [Окрыленные временем..., 1990, с. 180]). Но превратно воспринятые свобода и равенство сказались и на поведении женщины в ее отношении к сексу, браку, семье, деторождению, что коренным образом отразилось и на репрезентации гендерных отношений в литературе, существенно повлияло на ее мотивно-сюжетный фон.

Типичную картину поведения женщины пореволюционной поры воспроизводит Л. Леонов в романе «Дорога на Океан» в особой форме вставного эпизода, представленного рассказом одинокого сторожа в провинциальном санатории. Он вспоминает ту далекую пору, когда, уставший от многолетней войны, истерзанный тифозной горячкой, до неузнаваемости изменивших его облик, возвратился он домой и, оказавшись у его порога, решил «пошутить на радостях», поиграть с тоже изменившейся за эти годы женой. Попросившись на постой и не узнавший ею, он в полной мере воспользовался ее женской уступчивостью: «Лежу, смех меня берет: жена мужа не признала. Счас, думаю, ты меня расчухаешь... Полез к ней под тулуп, сгреб... и даже не толкнула, приняла. Пospал, а без радости: краденое... Чуть начало светать, ушел я тихонько» [Леонов, 2013, с. 322].

Реализуемый большевиками социальный проект, не подчиняясь строгому «контролю воли и разума», непредсказуемо оборачивался развитием и другого рода тенденций, которые разрушали образ самого разумного и справедливого общества. Показательно в этом отношении социальное явление бродяжничества, суровая реальность которого не противостояла сокровенной сути революции, а была ее порождением.

Те писатели, творческому кредо которых чуждо было аподиктическое восприятие «огнедышащего времени» по принципу «Хорошо!» или «Время, вперед!», в исследовательском восприятии новой жизни неминуемо должны были выйти на образное воспроизведение и такой экстремально заявленной тенденции, как появление бродяжничества, и не случайно особой глубины идейно-эстетического звучания отмечен мотив бродяжничества в советской литературе ее ранней поры, когда входила в фазу расцвета творческая жизнь писателей, ставших классиками национальной литературы – Всеволода Иванова, Леонида Леонова, Андрея Пла-

тонова, определивших столбовой путь ее развития в XX в. Именно тогда, в интервале от середины 1920-х до середины 1930-х гг., вышли из печати рассказы Вс. Иванова «Жизнь Смокотинина» (1926), Л. Леонова «Бродяга» (1928) и повесть А. Платонова «Река Потудань» (1937), мотивная и жанровая общность которых дает реальные основания рассматривать их как литературный цикл.

Рассказ Вс. Иванова «Жизнь Смокотинина» обращен к начальному времени мирной жизни, когда уставшие от долголетней войны люди стали возвращаться домой в надежде «и построиться, и поработать». Однако деструктивная воля революции и военных лет уже успела произвести свою разрушительную работу и внутри самого человека, отозваться в национальном характере утратой духовных ориентиров, тотальной порушенностью таких вековых ценностей, как вера в Бога, святость семейных уз, трудолюбие, профессиональное мастерство.

Поистине ключевой характер приобретает начальная фаза рассказа, задающая эмоционально-смысловой тон не только ему, но и всей книге «Тайное тайных», которую этот рассказ открывает:

Когда впервые после долгих войн пришли в деревню плотники рубить богатому мужику Афиногенову вместо сгоревшей новую избу, – насмешек над ними было много. То кричали, что топоры за революцию потупились – голов много порубили ими, то – осины им теперь, разучившись, не отличить от сосны [Иванов, 2012, с. 7].

Так все и произошло с героем рассказа «румяным, ясным и звонкоголосым» Тимофеем, сыном подрядчика Евграфа Смокотинина. Горячо взявшийся за плотницкую работу, но за годы войны утративший профессиональные навыки, он сразу же совершил постыдную для опытного плотника ошибку: «из лесины думал вырубить матицу, а попался громадный сук, значит, опозорился: в матице сучков не полагается» [Там же, с. 8]. В неудобном положении оказался он и из беспамятливости по отношению к местным порядкам: так, под общее неодобрение грубо накричал он на Катерину, по издавна заведенному обычаю пришедшую на стройку без спроса набрать щепы. Но за долгие годы войны люди разучились не только созидать, творить и строить, и любить, испытывать чувства теплоты и душевной привязанности. Вот и к приглянувшейся Катерине Тимофеем подошел с привычным для него опытом любовных отношений:

...с бабами он был боек – и вместо щепы, через незастегивавшуюся прореху, схватил за грудь. Катерина – не так, как иные бабы: не завизжала, не заерзала, и ноги ее остались твердыми... – Катерина только сказала:
– Полно, – и выпустила щепу [Там же].

Встретив неожиданный отпор, и привыкший все препятствия устранять силой оружия, он, возвращаясь с охоты на волка, из того же ружья, из которого убил зверя, выстрелил в окно Катерины. Он не убил ее, лишь ранил. Отсидев год в тюрьме, домой он не вернулся, и жизнь неумолимо покатила под откос. Иногда возникала мысль об отце: «Все думалось, надо прийти к отцу, поклониться в ноги и сказать, а что сказать – он и сам еще не знал. А пойти к отцу все не было времени, да и одежонка поистрепалась» [Там же, с. 12]. Он начал шляться по ярмаркам, связался с конокрадами, неоднократно был жестоко бит: «У него вытек глаз, он стал хромать – и пошла о нем тяжкая слава. Теперь и пьяный даже он не думал возвращаться к отцу» [Там же]. И однажды «Тимофея нашли за овина-

ми, подле проруби на речке, мертвого. Голова у него была проломлена в трех местах, а десны – совершенно голые, как у ребенка» [Иванов, 2012, с. 12]. Родное село было не рядом, «думали, отец не приедет, а он приехал, на паре саврасых... Посмотрел сыну в лицо, перекрестил, и, прикрыв его скатертью, велел положить в сани» [Там же].

Создавая этот рассказ, как и всю книгу «Тайное тайных», Вс. Иванов исходил из сознания глубокой типичности ситуации бродяжничества, уходящей своими корнями в Революцию, и своего рода автокомментарием к рассказам книги явились его письма к М. Горькому, из своего солнечного Сорренто несколько идиллически воспринимавшего российское бытие: «Вот Вы, Алексей Максимович, пишете, что спокойствие вредно для людей. Вредно ли оно для нас русских сейчас. Очень не вредно... Спокойствие нации воспитывает волю и жадность к жизни отдельных людишек, чего у нас сейчас нет; люди исковерканы, все внутри их изломано, свершить преступление сейчас ничего не стоит – да вот, кстати, и в тюрьмах у нас перенаселение. Людей сейчас жестоко карают за растрату или хулиганство, а их, право, карать не за что, их надо лечить» (цит. по: [Иванов, 2012, с. 331]).

Как типичную для «огнедышащей нови» ситуацию воспринимает фактор бродяжничества и Л. Леонов в рассказе «Бродяга» (1928), акцентируя социально-психологическую значимость мотива на номинативном уровне. В центре рассказа судьба сорокапятилетнего Чаадаева, только что возвратившегося с войны и пытающегося найти место в новой жизни. Война пощадила тело Чаадаева, с войны он вернулся физически «целым, даже неподшибленным» [Леонов, 2013, с. 485], но память болезненно отзывалась на некоторые события тех лет, в частности тот случай, когда в уступках «революционной вольности» сошелся он с молдаванкой, тоже, как и его жена, солдаткой и тоже по имени Катеринка. Не обременяя себя никакими моральными обязательствами, он беззастенчиво «жрал ее кур и пил ее вино» [Там же, с. 486], и при расставании «слезы помешали видеть женщине, что увозя с собой на север ее короткое счастье, он увозил и швейную машинку, приглянувшуюся в любовный час» [Там же]. Не ушла из памяти и тяжкая, растянувшаяся на недели дорога домой, когда в тифозном бреде изо всех сил пытался он удержать между колен драгоценную покражу, «потому что он вез ее в подарок северной Катерине, которую положил в основу своего мечтательного, в сущности, счастья» [Там же].

Так, «в сущности», все и произошло. Счастье оказалось «мечтательным»: отчужденно встретила Катерина, успевшая совратиться в другом человеке качествами, которыми не располагал Чаадаев: был возлюбленный Катеринки Серега, «беспутный мечтатель о таком переустройстве мужицкого хозяйства, чтоб росли в одном общем саду золотые яблоки» [Там же, с. 487]. Но беда настигла его: «ранним утром захлестнуло Серегу деревом на рубке леса» [Там же]. Когда, шатаясь от горя, вернулась Катеринка домой после его похорон, и «черный от любви и унижения» Чаадаев сделал попытку приласкать ее, она «метнулась в сторону и закричала, как от ожога» [Там же, с. 488].

«Подшибленность» войной прорвалась изнутри, сказала непониманием новой жизни. Знаменитые его «ненасытное» трудолюбие и домовитость оказались бесполезны: замучили недоимки, «непонятные налоги», держала в страхе угроза властей описать хозяйство, и однажды, когда пришла очередная повестка, Чаада-

ев, «повинуясь какому-то странному влечению», съел ее и тем самым поставил себя в положение виновного перед законом. Теперь уже «ничто более не удерживало его в этой могиле обманутых чаяний» [Леонов, 2013, с. 490]: он собрал суму и вышел из дома.

В небольшом рассказе писатель подробно излагает историю тяжкого скитальчества героя: как бы тщательно ни выбирал Чаадаев место укрытия, бдительное око закона неумолимо настигало его. В конце рассказа неожиданно всплывает фигура повествователя, встретившего бродягу в местах, куда уже редко проникал человек и куда сам он попал в поисках редкой целебной травы: «Через годик совсем чертом стану, а черту что?» – как итог невольного разрыва с миром людей осмыслил свою жизнь бродяга при этой встрече: «А черту что, говорю! Сквозь него даже можно пройти, а он смеется» [Там же, с. 492].

Конец рассказа не совпадает с финалом судьбы героя: о том, чем завершится бродяжнический путь Чаадаева, читатель остается в неведении. О том же, какое значение придавал этому произведению сам писатель, косвенно свидетельствует отзвук его в большом романе 1930-х гг. «Дорога на Океан», что улавливается и во вставном рассказе одинокого садовника, и в имени Катеринка, которым наделена одна из героинь романа.

В 70-е гг. прошлого века рассказ «Бродяга» стал объектом литературоведческого внимания в большом коллективном труде, посвященном жанру рассказа в советской литературе. Следуя господствующей в идеологии тех лет тенденции аподиктического отношения к революции, исследователь литературы 1920-х – 1930-х гг., полностью игнорируя сочувственное отношение автора к герою, вину за все его жизненные злоключения на него и возлагает: «Мужицкое, рабски-тяжелое, угрюмое, расчетливое начало слишком прочно сидело в Чаадаеве, чтоб мог он стать иным, дать волю человеческому в себе. И в этом увидел художник драму человека, кровно связанного с обреченным старым миром» [Русский советский рассказ..., 1970, с. 281].

Можно сказать, что в данном случае не только герой, но и автор в одинаковой мере стали жертвой соединения низкого уровня герменевтической культуры с глубиной идеологической предвзятости, что, однако, не мешало самой литературе идти своим путем, развиваться по своим объективно существующим законам. Когда в 1930-е гг. А. Платонов обратился к мотиву бродяжничества, его повесть «Река Потудань» (1937) во многом откликнулась на уже сложившийся нарративный канон, обнаружила верность многим структурным элементам «бродячего сюжета».

Особенную значимость в этом отношении представлял мотив возвращения, привлекающий многообразием форм своего жизнепроявления, когда исполненной знакового смысла могла предстать и открывающая текст фраза:

Трава опять отросла по набитым грунтовым дорогам гражданской войны, потому что война прекратилась. В мире, по губерниям снова стало тихо и малоллюдно: некоторые люди умерли в боях, многие лечились от ран и отдыхали у родных, забывая в долгих снах тяжелую работу войны, а кое-кто из демобилизованных еще не успел вернуться домой и шел теперь в старой шинели с походной сумкой, в мягком шлеме или овечьей шапке, – шел по густой, незнакомой траве, которую раньше не было времени видеть, а может быть – она просто затоптана походами и не росла тогда [Платонов, 1989, с. 218].

Так в малоизвестный уездный город на реке Потудань возвратился домой «бывший красноармеец» Никита Фирсов.

Представшая его глазам общая картина новой жизни противоречиво складывается, с одной стороны, из «вида устаревших, небольших домов, сотлевших заборов и плетней» [Платонов, 1989, с. 201] и людей, одетых «в старую одежду, победному, либо в поношенное военное обмундирование времен империализма» [Там же, с. 222], а с другой – из возвращенной веры в торжествующую силу мира, труда, любви: «...редко кто шел в унынии, разве только вовсе пожилой, истощенный человек» [Там же].

Герой с готовностью встраивается в мирную жизнь: идет на работу в плотницкую мастерскую, с внешней стороны удачно складываются личные отношения с Любой. Однако в ходе всепреобразующей воли Революции в человеческих отношениях успели произойти и такого рода изменения, которые затронули их природную суть. Как и в рассказах Вс. Иванова и Л. Леонова, в повести А. Платонова «Река Потудань» нарратив возвращения тоже оказывается представленным в полной неразрывности с изменившимся характером гендерных связей, более того, именно исследование скрытого, тайного механизма их воздействия на социальное поведение человека оказывается в центре авторского внимания, становится контрапунктным моментом художественного изображения, предметом скрупулезного психологического анализа, движущим началом сюжетной интриги.

В семейных отношениях любящих друг друга Никиты и Любы произошло что-то, что однажды вынудило героя выйти за порог дома, присоединиться к шедшему в направлении уездного базара нищему и найти убежище среди его рундуков. Сторож напрасно гоняет немого мужика, он упрямо возвращается на облюбованное место, пока хитрый старик не догадался использовать его в своих интересах: за миску вчерашних щей Никита метет теперь рынок, убирает мусор, чистит отхожее место, несет ночной караул.

Чтобы понять причины столь непонятного поведения человека, физически «неподшибленного» и адекватно мыслящего, читателю оказывается необходимым вникнуть в текст брачной жизни героев, изнутри – путем столкновения многообразных и противоречивых фактов обнажающий скрытую причину взрыва их семейных отношений.

В отличие от Никиты, который новое время воспринимает инертно, Люба в полной мере использует предоставляемые им возможности роста и развития: она учится в уездной академии медицинских наук и стойко преодолевая мучения нищенства и голода, аккуратно выполняет требования учебного плана. Возможности социального роста и гражданского самоосуществления оказываются для нее важнее радостных переживаний любви и семейного благоустройства. Показателен диалог, который происходит между ними, когда из желания облегчить мученическую жизнь подруги Никита делает ей предложение:

- Давайте я с вами буду теперь! – сказал Никита.
- А что вы будете делать? – спросила Люба в слезах...
- Я ничего не буду, – ответил он. – Мы будем жить обыкновенно, чтоб вы не мучались.
- Обождем, нам нечего спешить, – задумчиво и расчетливо произнесла Люба [Там же, с. 227].

«Задумчивость» и «расчетливость» определяют логику и дальнейшего ее поведения в отношениях с любимым мужчиной. Если для Никиты важнее всего было в отношениях с Любой «получать питание для наслаждения сердца» [Платонов, 1989, с. 227] и в душевном нетерпении он спрашивал, «как они дальше будут жить – вместе или отдельно», каждый раз в ответе на этот вопрос она без каких-либо колебаний исходила из первозначимости учебного расписания, «потому что ей надо поскорее окончить академию медицинских наук, а там – видно будет» [Там же, с. 228].

По существу, Никита становится жертвой сдвинутой, даже перевернутой естественного хода гендерных отношений, той тенденции к вульгаризации социального равенства мужчины и женщины, результатом которой стал процесс ее бурной маскулинизации. Ведь даже сам факт замужества Люба склонна рассматривать как момент, важный в упрочении ее социального статуса: на другой день бракосочетания, когда врачи и сестры милосердия поздравляли ее, «она держалась с ними важно и таинственно, как истинная женщина» [Там же, с. 233].

Уступчивый и деликатный по характеру Никита в брачном союзе с Любой становится живым объектом чужого волеизъявления, диктата голого рационализма. В раскладе семейных обязанностей Никите отведена женская роль, что в тексте повести закреплено частотным повторением такой бытовой детали, как «он подмел комнату, затопил печку» [Там же, с. 232], «заодно вытер влажной тряпкой всю мебель» [Там же, с. 233], «приготовил обед из одного блюда» [Там же]... Но живой организм взаимодействия мужчины и женщины подчиняется своим законам, и к тому времени, когда удовлетворенная ходом своих служебно-деловых планов, предварительно «покушав, Люба встала первой из-за стола» и открыв объятия навстречу Никите, произнесла разрешительное «Ну!», в Никите успело что-то перегореть, и он попросил: «Подождите, у меня сердце сильно заболело» [Там же, с. 232]. Писатель уходит от продиктованной всем ходом сюжетного развития эротики, прибегая к широко развернутой фигуре умолчания и резкому обрыву действия:

Люба проснулась и глядела на мужа.

– Не унывай, не стоит, – сказала она, улыбаясь. – У нас все с тобой наладится!

[Там же, с. 232].

Однако теперь бытовая налаженность жизни, когда «Люба лечила людей в больнице, а Никита делал крестьянскую мебель» [Там же, с. 234] и старательно работал по дому, лишь усугубила чувство внутренней расстроенности и неблагополучия их отношений, и однажды, увидев, как «Люба осторожно, почти неслышно плакала» [Там же, с. 235], «Никита встал, бесшумно оделся и ушел наружу» [Там же, с. 236].

Отец встретил Никиту у отхожего места на базаре: «Мы думали, ты покойник давно... Значит, ты цел?» [Там же, с. 238]. И первый вопрос Никиты к отцу был о Любе, и, услышав, что Люба больна и нуждается в помощи, он без промедления направился домой. Нетерпение встречи было так велико, что ночью он не идет, а бежит по безлюдному большаку, не дождавшись, когда Люба отзовется на стук в окно, перелезает через калитку и, оказавшись у ее кровати, произносит: «Люба, это я пришел!» [Там же, с. 240]. Теперь их семейная жизнь обретает то равновесие, которое постоянно возвращает к памяти об уверенном течении «счастливой»

реки Потудань по строго определенному ей природой руслу: «и эта вода подо льдом будет течь мимо берегов далеких стран, в которых сейчас растут цветы и поют птицы» [Платонов, 1989, с. 230]. Из отношения Любы к Никите ушла та жесткая властность, которая ощущается и в авторском повествовании («задумчиво и *расчетливо* произнесла» [Там же, с. 227]; «встала *первой* из-за стола» [Там же, с. 232]), проникала и в речь самой героини («я *сама* сделаю все» (курсив мой. – Л. Я.) [Там же, с. 234;]. В героине проснулось то чувство вечной женственности, когда приятнее просить, чем диктовать и требовать, и не случайность этой новой для героини интонации проступает в выразительной частотности употребления лексемы «попросила»: «Иди скорее ко мне! – *попросила она*» [Там же, с. 240] ; «Люба *попросила* Никиту, – может быть, он затопит печку...» [Там же]; «Растопи печку посильнее, а то я продрогла, – *попросила* Люба (курсив мой. – Л. Я.) [Там же]. И хотя Никита по-прежнему проявляет склонность к домашнему благоустройству – носит воду, колет дрова, топит печку, побудительные причины его действий уже другие, исходят не из подчиненности чужой воле, а из глубоко внутреннего чувства мужчины, способного нести ответственность за судьбу доверившейся ему женщины.

Если в сцене после свадьбы, когда Люба произнесла свое разрешающее «Ну!», эротика полностью скрыта фигурой умолчания, то в сцене, завершающей действие повести, от использования эротических нюансов автор не уходит, хотя почеловечески писателю Платонову тот Никита, который полнился ранее более платоническими чувствами, чем радостью физиологического удовлетворения, оказывается душевно ближе и понятнее, что скрыть в тексте оказалось невозможно: «Однако, – размышляет автор, – Никита не узнал от своей близкой любви с Любой более высшей радости, чем знал ее обыкновенно...» [Там же].

Принципиальная значимость нарративной связи мотива бродяжничества с гендерной проблематикой литературы 1920-х – 1930-х гг. как одного из главных факторов выявления жанровой и образно-стилевой близости произведений Вс. Иванова, Л. Леонова и А. Платонова с особой силой выразительности проступает на общем фоне текущего литературного процесса того времени, что наглядно подтверждают и его литературные документы. Так, в мемуарной книге «Горький среди нас» К. Федин вспоминает: «Когда я прощался, он взял меня за плечи и проговорил на ухо сокровенным шепотом: – Женщину непременно введите. Без женщины нельзя» [Федин, 1962, с. 111].

Речь, разумеется, шла не об автоматическом включении образа женщины в повествование, а о достойном восприятии литературной проблематики, связанной с осознанием особенностей духовного развития женщины в эпоху революционных перемен. По сути, то же самое прорывается в раздраженной реплике В. Шкловского – «...зачем нам в литературе скрывать, что люди в природе разделены на мужчин и женщин» [1989, с. 11], когда уже много позже (1983) во вступительной статье к «Избранным произведениям» Евгения Замятина он отстаивал право этого писателя на сосредоточенное внимание к гендерной стороне жизни.

По глубине сосредоточенности на проблеме отношений мужчины и женщины русская литература 1920-х – 1930-х гг. занимает особое место, и не только в национальной, но и в мировой культуре. Фактор ее глубинной связи с мотивным комплексом блудного сына тоже проступает как один из моментов идейно-эсте-

тической характерности литературного процесса тех лет: «В той или иной степени всех героев “Тайное тайных” можно назвать блудными детьми XX века» (цит. по: [Иванов, 2012, с. 424]), – справедливо отмечает Е. А. Папкина.

Было бы удивительно, если бы в произведении на тему бродяжничества, т. е. с нарративными моментами разрыва с отчим домом, не веяло инетертекстуальной атмосферой евангельской притчи о блудном сыне, что в равной степени может относиться и к осознанному автором творческому замыслу и восходить к законам читательской рецепции: в равной степени проявленности ошутимость эта характерна для каждого из анализируемых произведений Вс. Иванова, Л. Леонова, А. Платонова.

Ориентированность на притчево-евангельский код проявляется в выборе действующих лиц произведений, прежде всего акцентированном характере семейных отношений героев: ни у одного из них нет матери, но до чрезвычайности важна роль отца. Правда, эта ситуация не характерна для героя Л. Леонова, но едва ли случайно упоминание об «этой сорок пятой его весне» [Леонов, 2013, с. 485], т. е. в возрасте, когда мужчина уже не нуждается в поддержке родителей. Отсутствие образа матери как своего рода минус-прием оказывается в этом случае столь же действенным, что и открытая акцентированность мужской образности. Об авторской осознанности нарративной значимости этого творческого хода может свидетельствовать факт сосредоточенного внимания к образу матери во многих других произведениях Вс. Иванова и А. Платонова. В принципе же оказывается, что восприятию произведений Вс. Иванова, Л. Леонова и А. Платонова как единого нарративного блока способствует не только неразрывность мотивов бродяжничества и блудного сына, но и характерная для всех трех произведений структурированность их художественного текста, проявляющаяся в акцентированности сюжета возвращения, эпической развернутости перипетий бродяжнической жизни, характерной обособленности текста женской судьбы – Катерины в «Жизни Смокотинина», Катеринки в «Бродяге», Любы в «Реке Потудань».

Продуктивность сравнительно-исторического подхода к анализу художественных произведений разного времени и принадлежащих разным авторам восходит к традициям российского литературоведения, прежде всего сравнительно-исторической школы А. Н. Веселовского, и не утрачивает своей остроты до наших дней [Шатин, 2015]. Сопоставительный анализ в данном случае трех произведений Вс. Иванова «Жизнь Смокотинина», Л. Леонова «Бродяга» и А. Платонова «Река Потудань» позволяет не только видеть поэтико-смысловую неповторимость каждого из них, но высветить и некоторые из важных сторон теоретического аспекта проблемы, связанные, в частности, с взаимодействием категорий мотива и жанра, приводящим в иных случаях к жанровым образованиям нового типа.

Список литературы

Иванов Вс. Тайное тайных / Изд. подгот. Е. А. Папкина. М.: Наука, 2012. 566 с. (Серия «Литературные памятники»)

Леонов Л. М. Собр. соч.: В 6 т. М.: Книжный Клуб «Книговек», 2013. Т. 4. 656 с.

Окрыленные временем: Рассказ 1920-х годов / Сост. Н. В. Банникова, В. Б. Чернышева; вступ. ст. и биограф. справки Н. В. Банникова. М.: Худож. лит., 1990. 668 с.

Сюжет, мотив, жанр

Платонов А. П. Избранное / Сост., предисл. и коммент. Н. Г. Полтавцевой. М.: Просвещение. 1989. 367 с.

Русский советский рассказ. Очерки истории жанра / Под ред. В. А. Ковалева. Л.: Наука, 1970. 734 с.

Рыбальченко Т. Л. Сюжет бродяжничества и новая картина мира в современной русской литературе // Вестник Том. гос. ун-та. Филология. 2013. № 6 (26). С. 87–100.

Смирнов И. П. Странничество и скитальчество в русской литературе // Звезда. 2005. № 5. С. 205–212.

Троцкий Л. Д. Литература и революция. М.: Политиздат, 1990. 400 с.

Федин К. А. Собр. соч.: В 9 т. / Примеч. Б. Я. Брайниной. М.: ГИХЛ, 1962. Т. 9. 783 с.

Шатин Ю. В. Мотив квартиры в русской балладе новейшего периода (Ходасевич, Пастернак, Мандельштам) // Шатин Ю. В. Русская литература в зеркале семиотики. М.: ЯСК, 2015. С. 195–202. (Коммуникативные стратегии культуры)

Шкловский В. Б. О рукописи «Избранное» Евгения Замятина // Замятин Е. И. Избранные произведения. М.: Сов. писатель, 1989. С. 5–11.

References

Fedin K. A. Collected works. In 9 vols. Comment. by B. Ya. Brainina. Moscow, GИЛ, 1962, vol. 9, 783 p. (in Russ.)

Ivanov Vs. *Tainoe tainykh* [Secretum Secretorum]. Prep. E. A. Papkova. Moscow, Nauka, 2012, 566 p. (in Russ.)

Kovalev V. A. (ed.). *Russkii sovetskii rasskaz. Ocherki istorii zhanra* [Russian Soviet story. Essays on the history of the genre]. Leningrad, Nauka, 1970, 734 p. (in Russ.)

Leonov L. M. Collected works. In 6 vols. Moscow, Knizhnyj Klub “Knigovek”, 2013, vol. 4, 656 p. (in Russ.)

Okrlyennye vremenem: Rasskaz 1920-kh godov [Inspired by Time: A Story of the 1920s]. Comp. by N. V. Bannikova, V. B. Chernysheva; intr. and comment. by N. V. Bannikova. Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1990, 668 p. (in Russ.)

Platonov A. P. Selected works. Comp., intr. and comment. by N. G. Poltavtseva. Moscow, Prosveshchenie, 1989, 367 p. (in Russ.)

Rybalchenko T. L. Syuzhet brodyazhnichestva i novaya kartina mira v sovremennoi russkoi literature. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya* [Bulletin of Tomsk State University. Philology], 2013, no. 6 (26), pp. 87–100. (in Russ.)

Shatin Yu. V. Motiv kvartiry v russkoi ballade noveishego perioda (Khodasevich, Pasternak, Mandelshtam). In: Shatin Yu. V. *Russkaya literatura v zerkale semiotiki* [Russian literature in the mirror of semiotics]. Moscow, Yazyki slavyanskoi kul'tury, 2015, pp. 195–202. (in Russ.)

Shklovsky V. B. O rukopisi “Izbrannoe” Evgeniya Zamyatina. In: Zamjatin E. I. Selected works. Moscow, Sovetskii pisatel', 1989, pp. 5–11. (in Russ.)

Smirnov I. P. Strannichestvo i skital'chestvo v russkoi literature. *Zvezda* [The Star], 2005, no. 5, pp. 205–212. (in Russ.)

Trotsky L. D. *Literatura i revolyutsiya* [Literature and Revolution]. Moscow, Politizdat, 1990, 400 p. (in Russ.)

Якимова Л. П. Мотив бродяжничества в русской литературы 1920-х годов

Информация об авторе

Людмила Павловна Якимова, доктор филологических наук

Information about the Author

Ljudmila P. Yakimova, Doctor of Sciences (Philology)

*Статья поступила в редакцию 27.11.2023;
одобрена после рецензирования 18.01.2024; принята к публикации 20.01.2024
The article was submitted on 27.11.2023;
approved after reviewing on 18.01.2024; accepted for publication on 20.01.2024*

Научная статья

УДК 82

DOI 10.25205/2713-3133-2024-1-70-84

Образ героини повести В. Яновского «Любовь вторая»: интертекст и автобиографический контекст

Елена Николаевна Проскурина

Институт филологии
Сибирского отделения Российской академии наук
Новосибирск, Россия
proskurina_elena@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2809-6780>

Аннотация

Статья посвящена малоизвестной повести писателя-младоземigrанта В. Яновского «Любовь вторая». Автор известен современному читателю главным образом своей мемуарной книгой «Поля Елисейские» (1983). Однако у него есть немалое художественное наследие, среди которого анализируемое произведение занимает одно из ведущих мест. Тематически оно продолжает актуальную для молодой эмиграции сюжетную линию бездомного бессмысленного существования, что связывает его с произведениями таких авторов, как Газданов, Поплавский, Фельзен. Отдельные фрагменты мýтарств в поисках героиней работы выписаны по канве биографии самого писателя. В этой части сюжета сильно влияние «человеческого документа», актуального для поэтики авторов молодой эмиграции. Однако неожиданно Яновский поворачивает свой сюжет в русло обретения героиней смысла жизни, открывшей для себя Бога через внезапное мистическое переживание. В этой части сюжет обогащается новым рядом интертекстуальных переключек, среди которых проза Л. Толстого, «Книга моей жизни» св. Терезы Авильской, роман Б. Поплавского «Аполлон Безобразов».

Ключевые слова

В. Яновский, проза молодой эмиграции, «человеческий документ», интертекст, мистика в литературе

Для цитирования

Проскурина Е. Н. Образ героини повести В. Яновского «Любовь вторая»: интертекст и автобиографический контекст // Сюжетология и сюжетография. 2024. № 1. С. 70–84. DOI 10.25205/2713-3133-2024-1-70-84

© Проскурина Е. Н., 2024

eISSN 2713-3133

Сюжетология и сюжетография. 2024. № 1. С. 70–84

Studies in Theory of Literary Plot and Narratology, 2024, no. 1, pp. 70–84

The Image of the Heroine of V. Yanovsky's Story "Love the Second": Intertext and Autobiographical Context

Elena N. Proskurina

Institute of Philology
of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences
Novosibirsk, Russian Federation
proskurina_elena@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2809-6780>

Abstract

The article is devoted to a little-known story by the young emigrant writer V. Yanovsky "Love Second". The author is known to the modern reader mainly by his memoir book "The Elysian Fields" (1983). However, he has a considerable artistic heritage, among which the analysed work takes one of the leading places. Thematically, it continues the plot line of homeless meaningless existence, which is topical for the young emigration, which connects it with the works of such authors as Gazdanov, Poplavsky, Felsen. Some fragments of the heroine's search for a job are based on the biography of the writer himself. In this part of the plot, the influence of the "human document", relevant to the poetics of the authors of the young emigration, is strong. However, unexpectedly Yanovsky turns his plot in the direction of the heroine's discovery of the meaning of life, who discovers God through a sudden mystical experience. In this part, the plot is enriched with a new series of intertextual cross-relations, including the prose of L. Tolstoy, "The Book of My Life" by St. Teresa of Avila, Poplavsky's novel "Apollo Bezobrazov".

Keywords

V. Yanovsky, prose of young emigration, "human document", intertext, mysticism in literature

For citation

Proskurina E. N. The Image of the Heroine of V. Yanovsky's Story "Love the Second": Intertext and Autobiographical Context. *Studies in Theory of Literary Plot and Narratology*, 2024, no. 1, pp. 70–84. (in Russ.) DOI 10.25205/2713-3133-2024-1-70-84

Повесть В. Яновского «Любовь вторая» была создана в Париже в 1935 г. К этому времени он уже известен как автор повести «Колесо» (1930), получившей множество благожелательных откликов в эмигрантской среде, романа «Мир» (1931) и ряда рассказов: «Жизнь и смерть студента Курлова» (1925), «Красные знамена» (1925) – оба опубликованы под псевдонимом Цеяновский, «Земная жизнь» (1932), «Рассказ медика» (1933)¹ и др. Среди них своим мрачным колоритом выделяется рассказ «Тринадцатые» (1930). Вряд ли в его названии можно усмотреть отсылку к поэме Блока «Двенадцать», как это представилось критику Л. Львову, разразившемуся гневной инвективой в адрес произведения и его автора: «Эти "тринадцатые" (вероятно, по аналогии с "Двенадцатью" Блока) г. Яновского являются неслыханным по наглости и гадости писанием» (см.: [Рубинс, 2014, с. 19]). Рассказ действительно пересыщен натуралистическими картинками

¹ Точная датировка с указанием места издания приводится в рецензии О. А. Коростелева на предисловие М. Рубинс к книге В. Яновского «Любовь вторая»: [Коростелев, 2015].

парижского «дна», что и отражено в его названии, в которое впечатана семантика безысходности, обреченности, связанная с числом тринадцать. В картах Таро этим числом помечена карта «Смерть». Хотя в описании этой карты указывается на ее значение освобождения от прошлого, в народном сознании она воспринимается как самая страшная из карт. В рассказе выведен пестрый ряд освобождений, но это освобождения от невыносимого существования эмиграции, представленные чередой несвоевременных смертей, самоубийств. В период 1920–1930-х гг. главная мировоззренческая максима, запечатленная в творчестве Яновского, может быть выражена сентенцией, которой автор сопровождает внезапную смерть своего героя в рассказе «Жизнь и смерть студента Курлова»:

Так умер, еще не зная, зачем родился, студент Курлов, самым рождением своим обреченный на смерть... <...> Как не имел близких студент Курлов, так даже ценой своей нелепой смерти не приобрел он себе никого родного.

Ни одно сердце не зарыдало и не забилося над его хрупким телом [Яновский, 2014, с. 282].

Явная аллюзия на гоголевскую «Шинель», возникающая в этом фрагменте (ср.: «И Петербург остался без Акакия Акакиевича, как будто в нем его и никогда не было. Исчезло и скрылось существо, никем не защищенное, никому не дорогое, ни для кого не интересное...») [Гоголь, 1984, с. 495]), однако, показывает разномасштабность двух этих смертей: в рассказе Яновского смерть героя семантически вписывается в философскую парадигму экзистенциальной неопределенности человеческого бытия, актуальную для творчества младоэмигрантов, тогда как в повести Гоголя – в христианское отношение к жизни, с ее системой вечных ценностей, оставшихся героем не опознанными, что в результате и привело его к смерти (подробно см., например: [Проскурина, Проскурина-Янович, 2014]).

Семантику бессмысленного существования Яновский пытается переломить в повести «Любовь вторая», сюжетно продолжающей тематическую линию мытарств русской эмиграции. В ней молодая женщина, перебравшись из Латвии в Париж по совету своего бывшего покровителя, внушившего ей «теорему», что «Франция – богатая страна, просвещенная. Там дышать легче. Там есть все, что повсюду, плюс неограниченные возможности» [Яновский, 2014, с. 52], очень скоро оказывается без средств и без крова. В повести две части. Первая посвящена скитаниям героини в поисках хоть сколько-то приемлемого существования в чужой стране, вторая – ее духовному преображению.

Повествование от лица женщины, выдержанное в дневниковой форме, придает большую пронзительность картинам парижского «дна», в жизнь которого она погружается всё глубже. В изображении нищенского существования своей героини писатель отдает дань «человеческому документу», чрезвычайно востребованному в литературе молодой эмиграции в контексте автодокументальной поэтики, присущей произведениям таких авторов, как, например, Газданов, Поплавский, Фельзен. Ключевую роль в становлении эмигрантской эстетики «человеческого документа» сыграла проза Л.-Ф. Селина, его роман «Путешествие на край ночи» (подробно см., например: [Красавченко, 2007]). У Яновского натуралистичность бытовых эпизодов усиливается вторжением в них медицинского компонента, в чем проявляется его профессиональный взгляд практикующего врача. Деятельность медика дает ему возможность с наибольшей остротой отразить физиологию нищеты:

Я старалась поддерживать приличный вид: пыталась умываться, тут же в реке; но от холодного ветра кожа потрескалась до ран. Не причесываясь, не снимая платья, не меняя белья, я расхаживала негнушейся, одеревенелой походкой, вода плечами, ерзая и почесываясь. Когда на одиннадцатый день представилась возможность спать раздевшись, я увидела, что все мое тело покрыто густой розовой сыпью [Яновский, 2014, с. 61].

В пандан сказанному детально выписанные моменты «женских недугов», внезапно возникающих сердечных приступов, приступов удушья в метро и пр. усиливают резонансные свойства текста повести (мы оставляем в стороне отдельные исключения языкового характера), активизируя читательские переживания, заставляя их вибрировать в унисон чувствам героини. Отметим тут же, что взглядом медика Яновский завершает свое произведение, где, впервые выходя за рамки дневника героини, в натуралистических красках описывает неудавшуюся попытку спасти ее жизнь, а затем вскрытие ее мертвого тела, тут же извиняясь перед ней и перед читателем за то, что оставил ее безымянной, не решившись дать ей выдуманное имя, недвусмысленно намекая на фактуальность своей придуманной истории. В повести действительно много типичных для жизни эмиграции ситуаций.

Как практически вся проза младоэмигрантов, повествование Яновского пронизано мотивами одиночества и неприкаянности, достигающими предельной степени сюжетной реализации. Героиня ощущает себя не только одной в многолюдном городе, но одной в холодной, неприютной, враждебной вселенной:

Затянувшись дешевой папиросой и вдруг с взметнувшейся, облегчающей, ранящей силой ощутила кругом себя и холодный ветер вселенной, и тяжелую землю с бегущим по ней враждебным людом, и небо в серых, пятнистых, жестких складках. Чудовищный город, ревуший, давящий, глотающий, плывущий в своем русле; и себя, одинокую душу, затерянную, посеянную в месиве; одна, одна [Там же, с. 58].

Идея человеческой разобщенности носит в творчестве Яновского концептуальный характер. Реальные наблюдения над жизнью русских парижан находят в его сознании мировоззренческую подпитку в «Философии общего дела» Н. Ф. Федорова, которого он воспринимал как «самого оригинального русского мыслителя» [Там же, с. 455]. Из всей философской концепции Федорова Яновский извлек ее главную максиму: смерть является следствием человеческой разобщенности: «Плановую борьбу со смертью можно начинать только в братстве! “Они умерли, а мы остались: значит, мы их недостаточно любили...” Бог не может хотеть смерти. Смерть есть следствие, завершение отсутствия любви. Отсюда федоровское “братство сынов для воскрешения умерщвленных отцов”. Братство, построенное по образцу Св. Троицы: неразделенной и неслиянной. <...> Основа смерти в небратском состоянии мира. Общими усилиями братьям нетрудно обуздать, “вернуть” стихийные силы природы. Это они медленно и неуклонно работают на смерть и распад. Но если иначе “ставить паруса”, то эти же косные силы начнут работать ежесекундно на воссоздание, на воскрешение» [Там же, с. 456–457]. Судьбу своей героини Яновский изображает как череду неудавшихся попыток обрести ближнего, вписаться то в литературную среду, то в собрание евангельских христиан. Эта жажда своего круга, подобного «раю друзей» Б. Поплавского, реализуется в ее снах: «Мне приснилось, что, белокрылая, я летаю в обществе забытых, ушедших, потерянных друзей. Я стонала от радости, заливаясь счастли-

выми слезами...» [Яновский, 2014, с. 68]. Однако в итоге она возвращается в свое исходное состояние одиночества в большом городе: «Такой огромный город; и каждый для себя; каждый о себе; мертвый город» [Там же, с. 86].

В изображении Яновским парижского топоса слышны переключки с текстами Газданова, Поплавского, Георгия Иванова, где французская столица представлена не своей парадной стороной, а бедными кварталами с их скудной повседневностью, из которой нередко видится лишь единственный выход – мутные воды Сены, как, например, в романе Газданова «Ночные дороги»: в нем доведенный до сумасшествия параноик Васильев бросается «с моста в ледяную воду Сены» [Газданов, 1999, т. 1, с. 563]. Оставшись без работы и без жилья в «мертвом» пространстве Парижа, героиня Яновского, как и многие герои прозы эмигрантских «сыновей», вынуждена ночевать под мостом в окружении бездомных бродяг. Постоянно ощущая притяжение реки, она вдруг осознает ее как место своего вечного приюта:

Река упруго катила волны. Вода бежала, вода ни минуты не стояла. И в этом таился роковой смысл, строгое предостережение, обещание. И тут вдруг – впервые безо всякого кокетства и обмана – ясно мелькнула, обожгла возможность исхода: «А ведь на дне должно быть покойно!» Я облокотилась о парапет, заворуженно созерцая открывшуюся внутреннему взору новую путину. <...> «Я вернусь. Твоя!» – решила, отрываясь от каменной ограды. Торжественная, нерушимая печаль поднимала меня: я не чувствовала больше земли под ногами [Яновский, 2014, с. 109].

Образ Сены как реки мертвых, парижского Стикса, возникает также в поэзии молодой эмиграции, главным образом у авторов «парижской ноты», с ее высокой частотностью мотива смерти без воскресения: «вековечного забвенья», «темени ночной», где «просто холодно и ни души». Яркий пример – стихотворение А. Штейгера «Крылья? Обломаны крылья»:

Заклятье: живи, кто может,
Но знай, что никто не поможет,
Никто не сумеет помочь.

А если уж правда невмочь –
Есть мутная Сена и ночь

[В Россию ветром строчки занесет..., 2003, с. 116].

Как предельная стадия «дна» Парижа выписан в повести образ метро:

На Монпарнасе одной волной мы катились к линии *Nord-Sud*, давя передних, толкаемые задними. Электрические двери издали скрипели, прикрываясь перед самым носом. С рокотом останавливался за решеткой поезд. Мы уныло дежурили в узком проходе, погруженные в душный, потный сумрак, в истерическое безразличие... И это ожидание было похоже на кошмар, дрящущий века, атавистический сон или бред умирающего ипохондрика. Мелькала догадка, что в аду грешники вот так без конца будут дожидаться. <...> должно быть, лампы горят, а в зрачках темно, темно. <...> Вечер. Подземелье; темные огни [Яновский, 2014, с. 74].

Короткий фрагмент пересыщен адской атрибутикой: решетка, узкий проход, резкие скрежещущие звуки, тьма, подземелье, бесконечное ожидание участи...

Следует заметить, что восприятие метро как преисподней / страшного места уже утвердилось в литературе к 1930-м гг. Одним из первых о парижском метро

написал И. Эренбург в стихотворении 1913 г. под названием «Метрополитен», где ёмко высвечена его характерная топика:

Под землю было душно, пахло мылом,
Душно было, страшно, тяжело,
Поезда, скользя по черным жилам,
Выбегали и шипели зло
[Эренбург, 1913].

В красках inferнального лабиринта описывает парижское метро В. Беньямин в своей незавершенной книге впечатлений о французской столице: «...это метро, красные огни которого светятся по вечерам, указывая спуск в подземное царство названий <...> “Елисейские поля”, “Жорж V”, “Этьенн Марсель”... разорвали презренные цепи, которые привязывали их к улицам или площадям; здесь, в пронизанной молниями и пронзенной свистками тьме, названия превратились в безобразных божков клоак, в фей катакомб. Этот лабиринт вмещает в себе не одного, но дюжины слепых и свирепых минотавров, требующих не одну фиванскую девственницу в год, а тысячи анемичных белошвеек и полусонных коммивояжеров каждое утро» (см.: [Рубинс, 2014, с. 26]). Не случайно именно в метро посещает героя рассказа Газданова «Фонари» жуткое виденье: «Он спал у входа в метрополитен на Елисейских полях, эта ночь была особенно холодная, было двадцать третье число февраля месяца. Ему снилось, что он совершенно гол и что громадная змея с ледяным телом обвивает его с головы до пят; кровь стынет и все медленнее и медленнее струится в его жилах: и на уровне своего лица он видит глядящие на него в упор глаза змеи. <...> Он с ужасом смотрел – и вдруг понял, что у змеи его собственные глаза, но только не теперешние, а старческие – выцветшие и печальные и словно издалека глядящие на него с тем исчезающим и странным сожалением, с каким он сам смотрел бы на труп убитого человека. <...> Он вздохнул во сне, почувствовал боль в груди – и проснулся» [Газданов, 1999, т. 3, с. 247]. Симптоматична также внезапная смерть в метро героя рассказа Бунина «В Париже» из цикла «Тёмные аллеи». В отечественной литературе московское метро как адское место, искалечившее тело и судьбу героини, изображено в романе А. Платонова «Счастливая Москва». Литературное метро словно воспринимает и драматизирует трамвайную тему, также наполненную мистическими, танатологическими мотивами («Заблудившийся трамвай» Н. Гумилева, «Машенька» В. Набокова, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, позднее «Доктор Живаго» Б. Пастернака и др.). Показательно, что метро оказывается местом роковой встречи героини Яновского с русским «моряком», предложившим ей, задыхающейся, свою помощь, а потом изнасиловавшим на заднем сиденье такси. Беременность, которой обернулась для героини эта случайная встреча, становится крайней точкой ее «призрачного» существования.

На протяжении сюжета автор то погружает свою героиню на самый край бездны, то словно сам протягивает ей руку помощи. Так, в отчаянии найти работу она получает неожиданное предложение поработать в декоративной мастерской красильщицей тканей. Эта часть произведения написана по канве биографии самого Яновского, подрабатывавшего параллельно с медицинской практикой раскраской материй в мастерской, организованной поэтом Валерианом Дряхловым и Леонидом Проценко. В мемуарной книге «Поля Елисейские» Яновский так описывает свой опыт в этой незнакомой ему сфере:

Дряхлов был компаньоном Проценко по шарфам и галстукам; он прямо заявлял, что Яновского надо прогнать, потому что его работа в убыток...

– Вот как Кнут, – ухмылялся Дряхлов очень по-татарски: ядовито и доброжелательно (у Кнута тоже была мастерская по раскраске материй). – Придет к нему поэт с Монпарнаса, он ему пять франков всунет, а на работу не возьмет, потому что сплошной конфуз.

Наш общий друг Проценко смущенно, однако и забавляясь скандальной сценою, полупьяный, размахивая обнаженными мясистыми, пропахшими красками руками, мягко успокаивал его, усовещивал, посмеиваясь, усаживал всех за стол, наливал вина. Через несколько минут Дряхлов, нежно склоняясь ко мне, говорил:

– Я знаю, вам теперь нужна работа. Не могли бы вы хоть немного аккуратнее печатать кружева, а то только плешины у вас получаются...

– Хорошо, постараюсь, – страдальчески соглашался я... [Яновский, 1993, с. 98–99].

Описывая труд героини, Яновский детализирует те «конфузы», которые сопровождали его самого в процессе работы в мастерской:

Я работала от девяти до восьми вечера с обеденным перерывом: обводила «кле-ем» метровые квадраты крепдешина. Пространства, обведенные непроницаемой массой, закрашивали в разные цвета уже другие. Надо было от руки вести прямые линии, идеальные круги, стрельчатые зигзаги. <...> Эта работа мне казалась подобной пляске на канате: до последней минуты нельзя быть уверенной в благополучном исходе: несвоевременная дрожь фаланги – и все испорчено; надо чистить бензином или смесью эфира с нашатырем, надышавшись которой, испытываешь боль в правом мозговом полушарии: тошнит и позывает ко рвоте. За время «чистки» мне не платили; иногда кляксы уже нельзя было вытравить, тогда за метр шелка мне вычитали пол рабочего дня. Мой нищенский заработок съедали эти порчи! [Яновский, 2014, с. 72–73].

Параллельно с бытовыми сложностями героиня испытывает подспудную душевную неудовлетворенность, порой вырывающуюся на поверхность сознания:

Служила. Училась. Любила. Я вынесла достаточно горечи и холода, и совершенно очевидно, что не только для этого болотца я уцелела. А мысль, что можно родиться, расти и умереть без назначения, без смысла, была мне непривычна; и когда я начинала к ней склоняться, она приносила с собой такую смрадную пустоту, с которой жить становилось невмочь [Там же, с. 76].

Жалея и молясь за таких же обездоленных, как она сама, героиня тем не менее скитается по очередям в поисках временной работы, осознавая с презрением к самой себе, что, получив ее, отнимает хлеб у других:

Как я молилась и страдала за них; каким черным цветком мнилась жизнь, делающая нас врагами. Но, краснея, со слезами возмущения, я, не уступая места, проталкивалась вперед, чтобы лучше расслышать очередное предложение: собирать объявления для календаря, который никогда не выйдет в свет, или лечить от венерических болезней по переписке [Там же, с. 56].

Рассыпанные по всему тексту меты душевных терзаний героини подспудно готовят мгновение ее духовного преображения, которое критикам Яновского (Г. Адамович, А. Бем, В. Ходасевич – см.: [Яновский, 2014, с. 567–576]) и современным исследователям [Рубинс, 2014, Димитриев, 2022] представляется немотивированным. Однако совмещение документальности, натурализма и мис-

тицизма входит в систему принципов художественности писателя, что связано с его религиозным мироотношением, основывающемся на идее преображения падшего человечества. Так, в «Рассказе медика» автор совмещает два контрастных плана: больницы и мертвецкой, с ее обезображенными болезнью и скальпелем патологоанатома телами, и часовней, со свода которой «внимательно и строго смотрел Христос, кого-то выглядывая среди проходящих» [Яновский, 2014, с. 307]. Надпись над Ним гласит: «Аз есмь путь истинный и жизнь» (sic!), а под Его фигурой: «Верующий в меня имеет жизнь вечную». Показателен в этом фрагменте внимательный, взыскующий взгляд Спасителя. Архетипически больница соотносится с лиминальным пространством, а располагающаяся в подвалах мертвецкая недвусмысленно ассоциируется с преисподней. В этом контексте надписи на своде часовни звучат контрапунктом тексту у входа в Дантов ад: «Входящие, оставьте упования» [Данте, 1992, с. 17], – разворачивая весь скорбный сюжет от безнадежности смерти к надежде воскресения. Еще один показательный пример находим в романе «Портативное бессмертие» (1938–1939), где также совмещены два сюжетных плана, реальный и утопический – врачебная практика героя-повествователя в бедных кварталах Парижа и изобретение одним из членов некоего мистического братства чудо-лучей омега, которые способны преобразовать души людей, готовых «слиться в соборной радости, в одном порыве с небесным сердцем человека» [Яновский, 2000, с. 222]. Однако в этом произведении к изображению идиллических картин, реализующих федоровскую идею всеобщего братства, примешивается авторская ирония:

Из прилегающих кругом контор и частных банков высыпали группы зараженных тем же чувством дельцов, маклеров, клиентов. Разорвав на себе одежды, неся в руках ветви каштана, банкиры пели «Аллилуйя» на мотив «Интернационала», члены правления выкрикивали строфы Откровения. Потрясаемая векселями, купонами, девизами, все они каялись перед встречными, неумело плача и любовно радуясь; вихрем очищали квартал, подбирая, унося нищих и калек, кланяясь сирым и слабым. На всю биржу остался только один служащий; его сердце не выдержало восторга и порвалось: большая ладонь придушила хрипло шелкающий без надобности ключ Морзе [Там же, с. 217].

Любопытен тот факт, что роман создавался в конце 1930-х гг., т. е. в то же время, что и статья о Федорове. Таким образом, публицистические идеи писателя в его художественном творчестве находят неоднозначное решение². Немаловажен в этом плане открытый финал произведения, оставляющий ощущение сомнения и неопределенности в отношении идиллической картины будущего.

В повести «Любовь вторая» этот иронический аспект отсутствует. Если момент преображения героини может восприниматься как недостаточно мотивированный, то само его описание передано с большой поэтической силой, что отме-

² Здесь возникает невольная аналогия с ранним творчеством А. Платонова, публицистика которого носит непререкаемо революционный характер, тогда как в рассказах автор подвергает критическому осмыслению свои идеологические постулаты. На уровне непреднамеренного диалога двух писателей можно привести финал ранней платоновской поэмы в прозе «Невозможное» (1921), где у героя-повествователя возникает близкая герою Яновского идея выведения микробов любви и их распространения во вселенной для преображения человеческой природы. В это время Платонов, как и Яновский, увлечен философской концепцией воскрешения Н. Федорова.

тил в своей рецензии на произведение А. Бем: «Как художественно сильно передано это порывание души к освобождению от мрака отчаяния, как поразительно верно найдены слова для передачи этих смутных ощущений» (см.: [Яновский, 2014, с. 573]). На наш взгляд, при внимательном чтении можно отметить немногочисленные, однако довольно отчетливые сигнальные элементы, подготавливающие этот переход от обыденности к мистическому переживанию, т. е. делающие его мотивированным. Более того, откровения подобного рода всегда происходят неожиданно, вдруг, что вводит их в сферу *чуждого*. И здесь возникает новый ряд интертекстуальных переключек. Размышляя о своих злключениях, героиня приходит в отчаяние от несовместимости собственной жизни с представлениями о своем предназначении: «Я жажду жертвенного подвига, готова любить, сумею понять... неужели же все это ни к чему, никому ни к чему?» [Там же, с. 64]. Она сокрушается от того, что вынуждена конкурировать в поисках работы с такими же нищими, как сама, плача о них душой и молясь за них: «Как это трудно: жалеешь, а хочешь отнять насущный хлеб» [Там же, с. 105]. Ей невыносима бессмысленность собственной жизни, сводящейся лишь к удовлетворению насущных надобностей, и это внутреннее состояние не менее тяжело, чем бытовые лишения. Так в область «человеческого документа», с его физиологизмом и натурализмом, проникает нравственное начало, сближающее повесть Яновского с русской классической литературой, с толстовской традицией. Не случайно в тексте возникает имя Толстого в его связи с «социально-нравственной частью учения Нового Завета» [Там же, с. 115]. Духовная жажда приводит героиню на собрание евангельских христиан, куда она всякий раз попадает словно случайно и откуда однажды уносит подаренное Евангелие от Иоанна. В этом фрагменте слышен отзвук финального эпизода из романа Толстого «Воскресенье», где Нехлюдов открывает Евангелие, также полученное в дар. И момент его просветления наступает так же внезапно, как и у героини Яновского: при чтении Евангелия «случилось то, что мысль, представляющаяся ему сначала как странность, как парадокс, даже как шутка, все чаще и чаще находя себе подтверждение в жизни, вдруг предстала ему как самая простая, несомненная истина» [Толстой, 1987, т. 10, с. 464]. Истина эта открылась Нехлюдову в строках о всепрощении из Евангелия от Матфея – именно в них он нашел ответ на мучивший его вопрос об изобилии зла в мире. Для героини Яновского главная проблема состоит в другом: в жажде любви и преодоления одиночества. И словно отклик на эту душевную потребность, в качестве дара она получает Евангелие от Иоанна, т. е. Евангелие Любви, что становится еще одним сигнальным элементом в череде ее приближений к Богу, внезапно открывшемуся ей на колокольне Notre Dame.

На этом символическом «высоком месте» героиня впервые проникается «неопознанной красотой мира», по-новому видит небо:

Небо, необычайное небо парижского заката, реяло вверх. Спокойное, совершенное, увядшее... тихая райская обитель, где нет ни печали, ни воздыханий. Так прекрасен был этот приоткрывающийся мир, так бесчеловечно жестко давило близкое, окружающее, что совершенно серьезно мне захотелось перепрыгнуть через перила и, шагая над городами и селами, пройти в эту зовущую страну таких совершенных красок [Яновский, 2014, с. 126–127].

Состояние героини переключается с откровением Андрею Болконскому аустерлицкого неба, противостоящего земному злу, в «Войне и мире» Толстого. В ее

восприятию небо выступает оппозицией реки, которая с высоты Notre Dame предстает не тихой обителью спасения, а «ничтожной лужей». В этот момент в ней особенно остро борются намерение умереть и жажда жизни: «Под канатами мостов, в плену, спит Сена. Не видно, чтоб она текла, волновалась, – раба, проститутка, покорно опочившая в гранитной засаленной парче. Она так мала. Ничтожна, что просто обидно: в ней мое спасение? На этом жалком дне? Ничтожная лужа. А ведь я должна умереть. Должна, а не хочу...» [Яновский, 2014, с. 126]. Здесь налицо смена семиотического кода реки: в сознании героини из движущегося, постоянно обновляющегося пространства она превращается в мутный стоячий омут. В итоге притяжение реки, низа сменяется притяжением неба, верха. «Распахни мои глаза, Господи...» [Там же], – в отчаянии взывает героиня.

В преследующем ее намерении покончить с собой, сопровождающемся размышлениями о смерти: «Этот ум, смелый, точный, столь любимый мною ум, должен погибнуть, – вскрикнула душою. – Ведь сейчас конец! ... что будет с моими способностями к языкам, со знанием таблицы умножения...» [Там же, с. 123], – слышится переключка со строчками юношеского стихотворения М. Цветаевой «Уж сколько их упало в эту бездну...» (1913):

...Настанет день, когда и я исчезну
С поверхности земли.
Застынет все, что пело и боролось,
Сияло и рвалось.
И зелень глаз моих, и нежный голос,
И золото волос...

[Цветаева, 1994, с. 190–191].

Но если лирическая героиня Цветаевой сокрушается об исчезновении своего неповторимого облика, то героиня Яновского – своих умственных способностей, что еще отчетливее, чем в цветаевском стихотворении, свидетельствует о ее юношеском, наивном сознании.

Кульминационным моментом второй части становится экстатическое состояние, переживаемое героиней на колокольне собора, после которого она чувствует себя обновленной, преображенной:

«Господи, Господи! Что это? – онемело повторяла, уже трюся: сейчас, ведь в невменяемом состоянии, я могу упасть, заголосить, испариться?! – Что это?» Кто-то во мне делал судорожные усилия, стараясь – как будто это очень важно – удержать контроль... И в этой борьбе неистовой от физического противления, нематериальной стихии, высекался, вспыхнул огонь.

<...> На меня хлынул поток, ударивший меня в грудь. <...> Я слышала шум бури над головой, широко вещавшей и ломающей многое. По всему телу рокотало пламя. Свистящий ураган пронизывал меня. Дух, страшный своею неисчерпаемостью, дул, слегка только, краем задевая меня; я чувствовала: если напор чуть увеличится или продолжится еще немного, от меня мокрого места не останется. <...> Сердце вздувалось, разливалось, заняло все тело: оно билось всюду со все ускоряющейся быстротой, вены и артерии горячими трубами опоясывали тело; я слышала свист, необычайный, острый. Мощный дух вливался в меня. Я задыхалась от страха и тяжести. Он раздирал на части, проходя насквозь, расщепляя на атомы все молекулы и клетки, и благодать его была в том, что только часть волны шла на меня.

– Спаси. Не убий. Пройди скорее! – почти кощунственно молила. – Я не могу. Прости. Я сейчас умру...

Сколько это продолжалось? Не ведаю... Медленно приходила в состояние покоя – не в себя: со мною явно что-то произошло, и та, к которой я вернулась, существенно отличалась от прежней. Вся в облегчающих, безотчетных слезах – с шумом в ушах, – смятая, расслабленная, как роженица, я улыбалась растерянной, изнеможенной, блаженной... улыбкой. <...> Я заговорила вслух, бессвязно, не только потому, что было трудно подбирать нужные слова, но это казалось ненужным, неважным, противно-мешающим [Яновский, 2014, с. 128–130].

Картина мистического переживания в подтексте имеет два источника: евангельский сюжет сошествия Св. Духа на апостолов и «Книгу моей жизни» св. Терезы Авильской, монахини-кармелитки, жившей в XVI в (1515–1582). Однако автор творчески перерабатывает оба претекста. Мотивы шума, огня, несущегося ветра, мощного духа, вливающегося в тело героини, аллюзивно связывают цитированный эпизод с евангельским повествованием о сошествии Св. Духа: «И внезапно сделался шум с неба, как бы от несущегося сильного ветра, и наполнил весь дом, где они находились; И явились им разделяющиеся языки, как-бы огненные, и почили по одному на каждом из них. И исполнились все Духа Святого...» (Деян. 2: 2–4). Также и состояние обновления, воплощенное через образ роженицы, имеет евангельскую основу: «Дух дышит, где хочет, и голос его слышишь, а не знаешь, откуда приходит и куда уходит: так бывает со всяким, рожденным от Духа» (Ин. 3: 8). Бессвязность речи героини можно также соотнести с евангельским сюжетом сошествия Св. Духа – несведущими «иными» вещание апостолов на непонятных ими языках было воспринято как результат опьянения: «И изумлялись все и, недоумевая, говорили друг другу: что это значит? А иные, насмехаясь, говорили: они напились сладкого вина» (Деян. 2: 12–13). Однако евангельский текст лишен устрашающих элементов, тогда как героиня Яновского испытывает страх и ужас от переживаемого. В изображении физиологии ее экстаза писатель словно детализирует то состояние, которым, с его позиции медика, были охвачены апостолы в момент схождения на них Святого Духа. С другой стороны, экстаз героини имеет мало общего с экстазом св. Терезы, описанном в ее исповедальном повествовании в красках соития с Богом: «Часто Христос мне говорит: Отныне Я – твой и ты – Моя. Эти ласки Бога моего погружают меня в несказанное смущение. В них боль и наслаждение вместе. Это рана сладчайшая... Я увидела маленького Ангела. Длинное золотое копьё с железным наконечником и небольшим на нем пламенем было в руке его, и он вонзал его иногда в сердце мое и во внутренности, а когда вынимал из них, то мне казалось, что с копьём вырывает он и внутренности мои. Боль от этой раны была так сильна, что я стонала, но и наслаждение было так сильно, что я не могла желать, чтобы окончилась эта боль. Чем глубже входило копьё во внутренности мои, тем больше росла эта мука, тем была она сладостнее»³. Объединяет оба переживания состояние боли и муки, однако если для св. Терезы это сладостные боль и мука, то героиня Яновского не ощущает этих чувственных привкусов. При всем притяжении физиологической поэтики, сцена экстаза передана автором в рамках эстетики целомудрия. По дороге домой героиня ведет молчаливую беседу с Богом, также лишенную

³ Тереза Авильская. Книга моей жизни. Цит. по: *Иринея (Тафуня), иеромонах. Основы духовной жизни в Православной и Римско-католической традициях*. URL: http://orskeparh.ru/index_old.php?content=page&id=50 (дата обращения 12.01.2024).

малейших призвуков чувственности, что вновь выдает ее разницу с образом св. Терезы:

Теперь я и не думала молиться, но весь мой путь домой... был сплошным общением, молчаливой беседой с Богом, тем горячее, тем интимнее, что не надо было глядеть куда-то вверх, а, наоборот, углубиться в себя, окунуться, внедриться, так как Бог был, светил во мне; и единственно достойная часть меня оказалась слитой, связанной с Ним... [Яновский, 2014, с. 131].

Вместе с тем образ св. Терезы, несомненно, овеивает страницы повести. Упоминание о ней возникает при описании героиней своего продвижения по собору: ее статую, «с лицом тихим, скрытым, знающим» [Там же, с. 120], она видит скромно приютившейся в стороне от парижской Богоматери. Но и сам дневниковый нарратив произведения от лица женщины резонирует с исповедальным повествованием сразу трех Терез – двух исторических и одной литературной. Кроме «Книги моей жизни» св. Терезы Авильской, это «История одной души» св. Терезы из Лизьё (1873–1897) и дневник героини романа Б. Поплавского «Аполлон Безобразов» (1932), также носящей имя Тереза, образ которой выписан по канве биографий обеих св. Терез (что требует отдельного разговора).

Следует отметить, что жизнеописания двух Терез не раз привлекали к себе авторов первой русской эмиграции. Так, в 1938 г. вышел в свет стихотворный сборник З. Гиппиус «Сияния», в который включено стихотворение «Вечноженственное», где имя Терезы стоит рядом с именем Богоматери. Ее образ воспринимается поэтессой как одна из ипостасей Богородицы, как и образ ибсеновской Сольвейг – непорочной юной девы из драмы «Пер Гюнт», ставшей символом любви и верности во многом благодаря одноименной опере Э. Грига:

Каким мне коснуться словом
Белых одежд Ее?
С каким озареньем новым
Слить Ее бытие?
О, ведомы мне земные
Все твои имена:
Сольвейг, Тереза, Мария...
Все они – ты Одна.
Молюсь и люблю...⁴

Позднее, в 1941 г. Дм. Мережковским была создана повесть «Маленькая Тереза» (так называли Терезу из Лизьё), в которой он размышляет над проблемой святости. В контекст его рефлексий встраивается и образ Терезы Авильской. «Двух Терез» упоминает позднее и Яновский в книге «Поля Елисейские», впервые изданной в 1983 г. в Нью-Йорке. Таким образом, через скрытый образ св. Терезы сюжет повести начинает резонировать еще с целым рядом литературных контекстов.

На последних страницах произведения автор изображает свою героиню в краях святости: идя по тем же парижским улицам, столь же голодная и полунищая, она уже не замечает своей обездоленности, радуется жизни, солнцу, встречным.

⁴ Гиппиус З. Сияния. URL: <https://www.litres.ru/book/zinaida-gippius/siyaniya-5900782/chitat-onlayn/page-2/> (дата обращения 29.12.2023).

Ее главной книгой становится Евангелие, а главным внутренним возгласом – «Господи, я Твоя» [Яновский, 2014, с. 132], звучащим антитезой ее прежнему схожему обращению к Сене. Найдя свой путь, она уже не боится жизни, ее отпускает страх смерти: «И вдруг я познала, доподлинно и осязательно ощутила себя оторванной от плоти. Вот рука, поднимаю ее – синие жилки. Что мне до нее? Это я? <...> Я узрела: смерти “моей” нет. Мясо – прах. Но “я” не мясо. И так весь “мир”: камень, дерево... все бессмертно в духе своем... [Там же, с. 136]. В этой рефлексии ощутима рифма с откровением Пьера Безухова, случившимся в плену: «Ха, ха, ха! – смеялся Пьер... Не пустил меня солдат. Поймали меня, заперли меня. В плену держат меня. Кого меня? Меня? Меня – мою бессмертную душу...» [Толстой, 1987, т. 6, с. 115].

Знаком высшей степени преображения героини становится в финале наделение ее мертвого лица чертами Богоматери, что могло бы дополнить выведенный З. Гиппиус ряд богородичных проекций:

Ее лицо было светло и удовлетворенно, ласково и нежно, казалось, она улыбается, но такого неба, такого синего неба в улыбке я еще не видал; лучистые, подвижные, теплые и неприступные черты ее уводили, уносили – куда, куда? <...> страх и скука, серо-зеленые блики и первые, освобождающие, грубые шумы рассвета; и я у изголовья кровоточащей женщины с лицом Богородицы; и еще что-то, может быть, сплав всего, – что нам не дано подсказать, но что, без сомнения, самое главное [Яновский, 2014, с. 144].

В этом свете, как отмечает автор, и начало повести оказалось озарено, погружено в «субстанцию сияния».

Таким образом, начиная свою повесть как вариант «человеческого документа», в процессе движения сюжета Яновский расширяет его границы за счет смешения реальной действительности с мистическим планом. Тем самым значительно увеличивается резонансное пространство произведения, от текстов Св. Писания и западной житийной традиции, представленной исповедями святых жен, до русской философии и классической литературы, где ведущие позиции занимают философия Н. Федорова и творчество Л. Толстого. Тем самым писателю удается удержаться в границах того «внутреннего морального знания» [Газданов, 2002, с. 276], стержневого в произведениях русской классики, без которого, по мнению одного из ведущих представителей молодой эмиграции Г. Газданова, создание большого литературного произведения невозможно.

Список литературы

В Россию ветром строчки занесет...: Поэты «парижской ноты». М.: Молодая гвардия, 2003. 375 с.

Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. М.: Согласие, 1999.

Газданов Г. О молодой эмигрантской литературе // Критика русского зарубежья: В 2 ч. М.: Олимп, 2002. Ч. 2. С. 272–278.

Гоголь Н. В. Избр. соч.: В 2 т. М.: Худож. лит., 1984. Т. 1. 574 с.

Данте А. Божественная комедия. М.: Интерпракс, 1992. 624 с.

Димитриев В. М. «Медицина, наука и жизнь» в литературном проекте В. С. Яновского // Русская литература. 2022. № 3. С. 63–73.

Коростелев О. А. Не архивом единым [о кн.: Яновский В. Любовь вторая: Избранная проза / предисл., коммент., пер. с англ. и фр. М. Рубинс. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – 608 с., ил.] // Ежегодник Дома русского зарубежья имени А. Солженицына, 2014–2015. М.: Дом русского зарубежья имени А. Солженицына, 2015. С. 771–775.

Красавченко Т. Н. Л.-Ф. Селин и русские писатели-младоемигранты первой волны (В. Набоков, Г. Газданов, В. Яновский и др.) // Русские писатели в Париже: Взгляд на французскую литературу: 1920–1940. М., 2007. С. 180–200.

Проскурина Е. Н., Проскурина-Янович П. В. «Шинель» Гоголя: притча в облике анекдота // Притча в русской словесности: от Средневековья к современности. Новосибирск: РИЦ НГУ, 2014. С. 269–279.

Рубинс М. Странный писатель русского зарубежья // Яновский В. С. Любовь вторая. Избранная проза. М.: НЛЮ, 2014. С. 5–48.

Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 12 т. М.: Правда, 1987. Т. 6. 540 с.; Т. 10. 541 с.

Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 1. 640 с.

Эренбург И. Будни. Стихи. Париж, 1913. 54 с.

Яновский В. С. Поля Елисейские. Книга памяти. СПб.: Пушкинский фонд, 1993. 276 с.

Яновский В. С. Собр. соч.: В 2 т. М.: Гудьял-Пресс, 2000. Т. 1. 368 с.

Яновский В. С. Любовь вторая. Избранная проза. М.: НЛЮ, 2014. 603 с.

References

Dante A. *Bozhestvennaya komediya* [Divine Comedy]. Moscow, Interpraks, 1992, 624 p. (in Russ.)

Dimitriev V. M. “Meditsina, nauka i zhizn” v literaturnom proekte V. S. Yanovskogo [“Medicine, science and life” in the literary project by V. S. Yanovsky]. *Russkaya literatura* [Russian literature], 2022, no. 3, pp. 63–73. (in Russ.)

Erenburg I. *Budni. Stikhi* [Weekdays. Poems]. Paris, 1913, 54 p. (in Russ.)

Gazdanov G. *Collected Works*. In 3 vols. Moscow, Soglasie, 1999. (in Russ.)

Gazdanov G. O molodoy emigrantskoy literature [On Young Emigrant Literature]. In: *Kritika russkogo zarubezh'ya* [Criticism of the Russian Abroad]. In 2 vols. Moscow, Olimp, 2002, vol. 2, pp. 272–278. (in Russ.)

Gogol N. V. *Selected Works*. In 2 vols. Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1984, vol. 1, 574 p. (in Russ.)

Korostelev O. A. Ne arkhivom edinym (o kn.: Yanovskiy V. Lyubov' vtoraya: Izbrannaya proza / predisl., komment., per. s angl. i fr. M. Rubins. – Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2014. – 608 p., il.) [Not by the archive alone (About the book: Yanovsky V. Love Second: Selected Prose. Foreword, comment., trans. from Eng. and Fr. by M. Rubins. – Moscow, New Literary Review, 2014. – 608 p., ill.)]. In: *Ezhegodnik Doma russkogo zarubezh'ya imeni A. Solzhenitsyna, 2014–2015* [Yearbook of the Solzhenitsyn House of Russian Abroad, 2014–2015]. Moscow, Dom russkogo zarubezh'ya imeni A. Solzhenitsyna, 2015, pp. 771–775. (in Russ.)

Krasavchenko T. N. L.-F. Selin i russkie pisateli-mladoemigranty pervoy volny (V. Nabokov, G. Gazdanov, V. Yanovskiy i dr.) [Celine and Russian Young Emigrant Writers of the First Wave (V. Nabokov, G. Gazdanov, V. Yanovsky, etc.)]. In: *Russkie pisateli v Parizhe: Vzglyad na frantsuzskuyu literaturu: 1920–1940* [Russian Writers in Paris: A View on French Literature: 1920–1940]. Moscow, Dom russkogo zarubezh'ya imeni A. Solzhenitsyna, 2014, pp. 180–200. (in Russ.)

Сюжет, мотив, жанр

in Paris: A Look at French Literature: 1920–1940]. Moscow, 2007, pp. 180–200. (in Russ.)

Proskurina E. N., Proskurina-Yanovich P. V. “Shinel” Gogolya: pritcha v oblich’e anekdota [Gogol’s “Overcoat”: parable in the guise of anecdote]. In: Pritcha v russkoy slovesnosti: ot Srednevekov’ya k sovremennosti [Parable in Russian literature: from the Middle Ages to the present]. Novosibirsk, NSU Press, 2014, pp. 269–279. (in Russ.)

Rubins M. Strannyy pisatel’ russkogo zarubezh’ya [Strange writer of the Russian Abroad]. In: Yanovskiy V. S. Lyubov’ vtoraya. Izbrannaya proza [Yanovsky V. S. Love the second. Selected prose]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2014, pp. 5–48. (in Russ.)

Tolstoy L. N. Collected Works. In 12 vols. Moscow, Pravda, 1987, vol. 6, 540 p.; vol. 10, 541 p. (in Russ.)

Tsvetaeva M. Collected Works. In 7 vols. Moscow, Ellis Lak, 1994, vol. 1, 640 p. (in Russ.)

V Rossiyu vetrom strochki zaneset...: Poety “parizhskoy noty” [The wind will carry the lines to Russia...: Poets of the “Parisian note”]. Moscow, Molodaya gvardiya, 2003, 375 p. (in Russ.)

Yanovskiy V. S. Polya Eliseyskie. Kniga pamyati [The Champs Elysees. Book of memory]. St. Petersburg, Pushkinskiy fond, 1993, 276 p. (in Russ.)

Yanovskiy V. S. Collected Works. In 2 vols. Moscow, Gud’yal-Press, 2000, vol. 1, 368 p. (in Russ.)

Yanovskiy V. S. Lyubov’ vtoraya. Izbrannaya proza [Love the second. Selected prose]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2014, 603 p. (in Russ.)

Информация об авторе

Елена Николаевна Прокураина, доктор филологических наук

Information about the Author

Elena N. Proskurina, Doctor of Sciences (Philology)

*Статья поступила в редакцию 09.02.2024;
одобрена после рецензирования 12.02.2024; принята к публикации 12.02.2024
The article was submitted on 09.02.2024;
approved after reviewing on 12.02.2024; accepted for publication on 12.02.2024*

eISSN 2713-3133

Сюжетология и сюжетография. 2024. № 1

Studies in Theory of Literary Plot and Narratology, 2024, no. 1