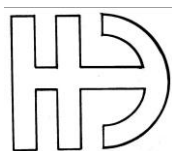


НЕКАНОНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА



ВЫПУСК X

ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

ПСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ТВЕРСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

**ВСЕ ТРЕВОГИ МИРА:
БЕСПОКОЙСТВО
В ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ**

СБОРНИК СТАТЕЙ

Санкт-Петербург — Москва
2023

УДК [821.09+7.0](082)

ББК 83.3я43 + 85.1я43

В84

Редколлегия:

*С. А. Васильева, С. В. Денисенко (отв. ред.),
А. О. Дёмин, И. В. Мотеюнайте, А. Ю. Сорочан*

Составитель:

А. Ю. Сорочан

Рецензенты:

*д. ф. н. Ю. В. Доманский,
д. ф. н. А. Д. Степанов*

*В оформлении использована графика
Пьера Алешинского*

Н47 Неканоническая эстетика. Вып. 10: Все тревоги мира: Беспокойство в литературе и искусстве: Сб. статей. СПб.; М.: ООО «Сам Полиграфист», 2023. — 302 с.

10.31860/ISBN 978-5-00227-104-7

Основу сборника составили материалы одноименной X Апрельской междисциплинарной международной научной конференции, проведенной в Пушкинском Доме 27–28 апреля 2023 г., ставшей продолжением ежегодных апрельских форумов с 2014 г. в рамках научного проекта «Неканоническая эстетика».

Исследователи обратились к категории «тревоги» и рассмотрели ее репрезентации в различных видах искусства и литературы, в индивидуальных авторских воплощениях.

ISBN 978-5-00227-104-7

© Авторы статей, 2023

© Onebook.ru, 2023



ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

В сборник «Все тревоги мира: беспокойство в литературе и искусстве» вошли материалы одноименной международной междисциплинарной конференции, организованной Институтом русской литературы (Пушкинский Дом) РАН совместно с Псковским государственным университетом и Тверским государственным университетом 27–28 апреля 2023 г. в рамках продолжающегося проекта «Неканоническая эстетика»¹.

В сборнике рассмотрены разные эстетические аспекты «тревоги», связанные с жанром, сюжетом и образами: тревога и различные виды искусства в синхронии и диахронии; тревога и психология творчества; способы и приемы моделирования «беспокойства», «тревоги», «саспенса» (сюжеты, образы, мотивы); эстетика, риторика и поэтика тревожного; тревога и беспокойство в сюжетном пространстве; беспокойство, саспенс и ужас; саспенс как прием; саспенс в развитии сюжета; способы преодоления саспенса (привыкание, избегание, контроль) и катарсис; бытовые, интеллектуальные, сверхчувственные аспекты беспокойства; дифференциация понятий беспокойства, тревоги, саспенса.

¹ Предыдущие конференции: «Все страхи мира: Ноггог в литературе и искусстве» (2014); «Все восторги мира: экстаз в литературе и искусстве» (2015); «Все истины мира: разум в литературе и искусстве» (2016); «Все секреты мира: тайны в литературе и искусстве» (2017); «Все нелепицы мира: абсурд в литературе и искусстве» (2018); «Все обманы мира: ложь в литературе и искусстве» (2019); «Все запреты мира: табу в литературе и искусстве» (2020), «Вся ненависть мира: насилие в литературе и искусстве» (2021); «Все озарения мира: анагоризис в литературе и искусстве» (2022).

СБОРНИКИ «НЕКАНОНИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ»¹

Все страхи мира: Ноггор в литературе и искусстве: Сб. статей / Сост. С. В. Денисенко, И. В. Мотеюнайте. Редколлегия: С. А. Антонов, С. В. Денисенко (отв. ред.), Н. В. Калинина, И. В. Мотеюнайте, А. Ю. Сорочан, А. С. Степанова. СПб.; Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2014 [Неканоническая эстетика. Вып. 1]

Все восторги мира: Экстаз в литературе и искусстве: Сб. статей. / Сост. И. В. Мотеюнайте. Редколлегия: С. В. Денисенко (отв. ред.), А. О. Дёмин, И. В. Мотеюнайте, А. Ю. Сорочан. СПб.; Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2015 [Неканоническая эстетика. Вып. 2]

Все истины мира: Разум в литературе и искусстве: Сб. статей. / Сост. С. В. Денисенко. Редколлегия: С. В. Денисенко (отв. ред.), А. О. Дёмин, И. В. Мотеюнайте, А. Ю. Сорочан. СПб.; Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2016 [Неканоническая эстетика. Вып. 3]

Все секреты мира: Тайны в литературе и искусстве: Сб. статей / Сост. А. О. Дёмин. Редколлегия: С. В. Денисенко (отв. ред.), А. О. Дёмин, И. В. Мотеюнайте, А. Ю. Сорочан. СПб.; Тверь, 2017 [Неканоническая эстетика. Вып. 4]

Неканоническая эстетика. Вып. 5: Все нелепицы мира: Абсурд в литературе и искусстве: Сб. статей / Сост. А. Ю. Сорочан. Редколлегия: С. В. Денисенко (отв. ред.), А. О. Дё-

¹ Полные тексты сборников по материалам этих конференций, включающие также их программы см.: URL: <http://lib2.pushkinskiydom.ru/неканоническая-эстетика> (дата обращения: 18.07.2023).

мин, И. В. Мотеюнайте, А. Ю. Сорочан, С. Б. Федотова. СПб.; Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2019

Неканоническая эстетика. Вып. 6: Все обманы мира: Ложь в литературе и искусстве / Сост. А. Ю. Сорочан. Редколлегия: С. В. Денисенко (отв. ред.), А. О. Дёмин, И. В. Мотеюнайте, А. Ю. Сорочан. СПб.; Тверь, Альфа-пресс, 2019

Неканоническая эстетика. Вып. 7: Все запреты мира: Табу в литературе и искусстве: Сб. статей / Сост. А. О. Дёмин. Редколлегия: С. В. Денисенко (отв. ред.), А. О. Дёмин, И. В. Мотеюнайте, А. Ю. Сорочан. Тверь: Тверской государственный университет, 2020

Неканоническая эстетика. Вып. 8: Вся ненависть мира: Насилие в литературе и искусстве: Сб. статей / Сост. С. В. Денисенко. Редколлегия: С. А. Васильева, С. В. Денисенко (отв. ред.), А. О. Дёмин, И. В. Мотеюнайте, А. Ю. Сорочан. СПб.; М.: ООО «Сам Полиграфист», 2021

Неканоническая эстетика. Вып. 9: Все озарения мира: Анагноризис в литературе и искусстве: Сб. статей / Сост. А. О. Дёмин. Редколлегия: С. А. Васильева, С. В. Денисенко (отв. ред.), А. О. Дёмин, И. В. Мотеюнайте, А. Ю. Сорочан. СПб.; М.: ООО «Сам Полиграфист», 2022

А. Ю. Сорочан

Тверской государственной университет, Россия

И ВЕКИ СМЕЖИТ НАМ... ТРЕВОГА

Идея этой конференции, как и всего проекта «Неканоническая эстетика», связана с лакунами, до сих пор заметными в литературоведческом инструментарии. Аристотелева поэтика ограничена определенным набором категорий, и выйти за рамки ограничений большинству исследователей литературы не удастся — это зачастую ведет либо к эссеизму, либо к упрощенному использованию категорий из других наук.

Казалось, что понятие «беспокойство» идеально подходит для осмысления особенностей «неканонической эстетики» — несомненна художественная ценность, очевидна трансграничность, вероятен «эвристический потенциал». Однако же и дискуссии оргкомитета, и программа конференции, и состав предлагаемого вашему вниманию сборника, и тексты статей демонстрируют целый ряд проблем, связанных с трактовкой «неканонической» тревоги. Дело не только в сложности выбора из множества смежных понятий, дело в фундаментальном свойстве понятия — если мы дадим определение «тревоги», самой «тревоги» больше не будет.

Именно в этом, кажется, скрыта проблема фрейдистского толкования термина, к которому обращаются и многие литературоведы. Напомню, что у Фрейда, по сути, введившего это понятие в научный обиход, тревога — центральная проблема в неврозе. Фрейд выделяет три типа тревоги: самая ранняя — кастрационная, тревога перед совестью — социальная, страх смерти или страх за жизнь — «тревога проекции суперэго»¹.

DOI: 10.31860/978-5-00227-104-7-8-12

¹ *Фрейд З.* Торможение, симптом и тревога // *Психоаналитическая хрестоматия: Классические труды.* М., 2005. С. 140.

Как видим, в толковании отца психоанализа грань между тревогой и страхом размыта, а ограничение сферы применения только невротическими состояниями ведет к предсказуемым результатам: неврозы нужно излечивать, для этого требуется установить суть проблемы... И работа литературоведа, использующего инструментарий Фрейда, сводится по сути к медицинским манипуляциям.

В этом сборнике нет прямолинейно фрейдистских работ, однако рассуждения о «категории тревожности»¹, подменяющей «тревогу/беспокойство», несомненно, носят психоаналитический характер. Они важны для полноты картины, но, на мой взгляд, не слишком результативны. Увы, избавление от тревоги невозможно — достаточно посмотреть в окно, ведущее в мир... Да и нужно ли? Здесь мы приходим к неизбежному выводу о том, что нужно отказаться от трактовки Фрейда и выйти на иной уровень толкования.

И тогда открывается великое множество перспектив; отчасти авторы сборника воспользовались представляемыми возможностями: тревога тесно связана с сожалением, потому что обе категории описывают трансгрессию, бытие-вне-себя²; тревога — это форма экстаза, когда некие внешние или внутренние факторы вызывают сильнейший эффект; беспокойство — антитеза порядка и разума; тревога — результат обмана и разоблачения... Список можно продолжать, и станет понятной тесная связь тревоги с другими категориями, привлекавшими внимание организаторов и участников конференций «Неканонической эстетики».

Но как же быть с определением и классификациями? Само обилие синонимов уже требует некой систематизации.

¹ Тревожность // Клиническая психология: Словарь / под ред. Н. Д. Твороговой. М., 2007. С. 328.

² В данном случае трактовка понятия ближе не к Гегелю, а к Гадамеру. См.: *Гадамер Х. Г. Истина и метод*. М., 1988. С. 170.

Возможно, удастся выстроить историческую последовательность? Изначальное смутное беспокойство сменяется явной тревогой, потом ее место занимает страх... А может быть, речь нужно вести о силе переживания? И тогда «беспокойство» сменится «волнением», потом наступит черед «тревоги», за ней последует «фобия»... (Нечто подобное предлагают, положим, авторы статьи в Википедии, явно следующие в своем изложении теории Фрейда¹.) Или нужно классифицировать образы, созданные искусством: тогда от замкнутой «тревоги» мы перейдем к фундаментальному, всеохватному «сомнению», а потом к совсем уж глобальному «беспокойству»?

Как видим, перед нами множество дорог — и составитель настоящего сборника не последовал своим собственным указаниям.

Идея принципиально иного понимания тревоги появилась как раз в процессе обсуждения на конференции; очень многие выступления вызвали оживленную дискуссию, подчас продолжавшуюся в кулуарах; и в неканонической эстетике XXI в. психоаналитический подход XX в. продемонстрировал свою ограниченность — как и многие другие концепции, казалось бы, вполне жизнеспособные и давно доказавшие свою релевантность. Правда, все это было давно, в другой жизни...

Ж. Лакан в своем семинаре «Тревога» рассматривает, на мой взгляд, очень важную последовательность понятий: торжество, затруднение, замешательство. Этот семинар начинается с неизбежных ссылок на Фрейда, но в дальнейшем философ уходит в сторону от первоначальных посылок:

¹ Возможно, определения заимствованы из популярных психоаналитических работ, переведенных на русский язык сравнительно недавно. Например: *Изард К. Э.* Психология эмоций. СПб., 2007; *Мэй Р.* Смысл тревоги. М., 2001.

Термин замешательство этот тем более для нас бесценен, что этимология, которая сегодня мне явно благоприятствует, приходит нам на помощь и здесь. Ведь латинское *imbaricare* непосредственно происходит от слова *barn*, означающее черту, ту самую, которой субъект оказывается у нас огражден. Но ведь это и есть наглядный образ того, что мы переживаем, испытывая замешательство. Когда вы растеряны, когда вы не знаете, куда себя девать — что вы делаете? Вы немедленно ищите, за чем бы укрыться, вы нуждаетесь в ограждении. Насколько я знаю, эта идея, идея ограждения, принимает в разных говорах неожиданные порой формы...¹

Тревога, по сути, оказывается катастрофической реакцией на ограничения, но осмысление и эстетическое воплощение этих реакций зависит от отношений, устанавливающихся между человеком и миром.

Что такое сомнение? Выражение фундаментальной неуверенности, слабо оформленного, но всеобъемлющего недоумения; в «золотом веке» человек верит в собственные силы, и «торможение» вызвано только сдержанной реакцией на что-то незнакомое и отчасти непонятное. «Спаситель Пушкин» открывает нам перспективы подобной гармоничной реакции², которая представляется самоочевидной — но как же трудно достичь подобного!

Волнение — результат столкновения разума и чувства, попытка рационально оценить препятствие и определить опасности «торможения» или напротив «ускорения». Художник занимает активную позицию, и герои его действуют или пытаются действовать, таким образом реагируя на эмоциональное раздражение — идет ли речь о трагедиях Сумарокова или о комедии Грибоедова.

¹ *Лакан Ж.* Тревога (Семинар, книга X. 1962/1963). М., 2010. С. 17.

² См. также: *Фомичев С. А.* Табу в судьбе Пушкина (одесский эпизод) // Неканоническая эстетика: Вып. 7: Все запреты мира: Табу в литературе и искусстве. Тверь, 2020. С. 9–14.

Беспокойство — результат более драматичной ситуации, когда человек сталкивается с внешними и внутренними условиями, преодоление которых затруднено или почти невозможно. И в статьях, вошедших в наш сборник, речь идет о попытках спасения, поисках убежища или замене «недостижимого» «возможным».

Наконец, «саспенс» уже не допускает и намека на гармонию — человек обостренно воспринимает впечатления, которые не сводимы к ранее разработанным, понятным и рациональным моделям. И чаще всего речь идет о социальных ограничениях, носящих фундаментальный характер, когда эмоциональная реакция на «торможение» неизбежна, а «барьер» выстроен из неизвестного материала, не поддается измерению и кажется непреодолимым. О попытках рационального перекодирования саспенса и «управления тревогой» я говорил на конференции — в докладе, посвященном «литературе беспокойного присутствия» в концепциях А. Дугина и Е. Головина. Но этот доклад, как и некоторые другие материалы, озвученные на конференции, концепции сборника не вполне соответствуют. Однако и эти выступления (программу конференции традиционно можно прочитать в приложении к сборнику) подтверждают мысль, что в неканонической эстетике тревога оказывается реакцией на несвободу, и единственный путь ее преодоления — освобождение, пусть даже в художественной реальности. А когда причина «торможения» исчезает, можно двигаться дальше... Впрочем, для этого нужно пережить эстетический опыт, осмыслению которого посвящена данная книга.

Я бы сказал, что познание тревоги — это приключение, которое должен испытать всякий человек, чтобы не погибнуть — либо от того, что он не знает тревоги, либо от того, что тревога его поглотит. Поэтому тот, кто научился тревожиться надлежащим образом, научился самому главному (*С. Кьеркегор. Понятие тревоги*¹).

¹ Цит. по: *Мэй Р.* Смысл тревоги. С. 10.



СОМНЕНИЕ

И. А. Лобакова

*Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН,
Санкт-Петербург, Россия*

МОТИВ ТРЕВОГИ В СЮЖЕТНЫХ СКАЗАНИЯХ О ЧУДЕСАХ

В XVII — переходном веке русской литературы — происшедшие в рамках житийного жанра изменения во многом связаны с вниманием агиографов к описанию исторически конкретных обстоятельств, повлиявших на судьбу святого. Стремление к точным сведениям об обстоятельствах жизни подвижника, к раскрытию внутренних переживаний героя жития, к попыткам объяснить смысл «внешних» событий, которые позволяют понять их внутренний смысл, обнаруживаются во многих памятниках этого времени.

Новое в агиографическом жанре коснулось и повествования о чудесах святых (как прижизненных, так и посмертных). Эти сказания, как правило, привлекали внимание исследователей в трех случаях. Во-первых, когда в них видели проявление внимания к реальным участникам событий и обстоятельствам их жизни, с ее бытовыми деталями, черточками характера людей и их переживаний. Во-вторых, — когда они образовывали отдельные сборники (например, сказания о чудесах Николы Мирликийского или Георгия Победоносца). В-третьих, — если в них имелись упоминания исторических лиц или событий, которые позволяли уточнить верхнюю границу датировки памятника. Особым явлением в тексте являются комплексы посмертных чудес. Они представляет открытую структуру: сказания добавлялись в течение длительного времени разными людьми и были стилистически неоднородными. Записи о милости, явленной Богом посредством своего

праведника, делались людьми в различной степени художественно одаренными и с разной степенью подробности (от констатации факта чуда до подробного сюжетного изложения обстоятельств исцеления)¹.

При этом в каждом из подобных сказаний рассказывается о реальных людях, прибегавших к помощи святого со своими конкретными бедами, эти люди имеют не только точное имя, но и указание на их семейный и социальный статус, содержат описание обстоятельств их жизни и попытку передать их переживания и надежды. Рассказы об этих участниках событий часто отличались от основного текста и объемом, и стилистикой. Еще Ф. И. Буслаев отметил: «В сказаниях о чудесах угодников иногда в замечательно ярких очерках выступает частная жизнь наших предков, с их привычками, задушевными мыслями, с их бедами и страданиями» (курсив мой. — И. Л.)². Л. А. Дмитриев подчеркнул еще одну важную литературную черту сказаний о чудесах: в них ««сюжетным» героем выступал уже не святой, а тот, с кем чудо происходило, а это, как правило, был простой смертный, обиженный судьбой, страдающий от болезней, терпящий бедствие человек. И подобного рода персонажи были наиболее далеки от отвлечен-

¹ Более подробно типы сюжетов в сказаниях о чудесах вологодского затворника были рассмотрены нами в специальной работе. См.: Лобакова И. А. Сказания о посмертных чудесах в Житии Галактиона Вологодского: К вопросу о развитии сюжетного повествования в XVII веке // Круги времен. В память Елены Константиновны Ромодановской. М., 2015. Т. 2. С. 304–312.

² См.: Буслаев Ф. И. Историческая хрестоматия церковнославянского и древнерусского языков. М., 1861. Стб. 736. В. П. Адрианова-Перетц отмечала проникновение бытовых черт уже в сказаниях о чудесах в ранних житиях (См.: Адрианова-Перетц В. П. Сюжетное повествование в житийных памятниках XI–XIII вв. // Истоки русской беллетристики. Л., 1970. С. 83–88; 101–107).

ного идеала, несли на себе отпечаток индивидуальности»¹. В сюжетных сказаниях о чудесах — наименее этикетной части памятников этого жанра — с использованием бытовой и диалектной лексики рассказано о сложном комплексе переживаний человека и его близких, их тревогах и страхах, отчаянии и надеждах. Более того, повествование о страдающем человеке могло оказаться столь подробным и интересным, что воспринималось как самостоятельное произведение. При переписывании оно получало собственное название: «повесть» и имело свою рукописную традицию (вспомним «Повесть о Соломонии Бесноватой», отделившуюся от Жития Иоанна и Прокопия Устюжских²; «Видение пономаря Тарасия» — из Жития Варлаама Хутынского³ и др.).

Важно отметить еще одно существенное обстоятельство. Дело в том, что в средневековых памятниках спектр человеческих переживаний был довольно скупо представлен лексически. «Страх и трепет, скорбь и ужас, сокрушение и отчаяние, недоумение и удивление, плач и рыдание» были основными обозначениями состояния души персонажей как в переводных памятниках, так и в оригинальных произведениях Древней Руси. Разумеется, само чувство тревоги и осознание ее нарастания существовало всегда, но слово «тревога» в словарях И. И. Срезневского (как и в других словарях древнерусского языка) не фиксируется. По семантике оно оказывается

¹ См.: *Дмитриев Л. А.* Житийные повести Русского Севера как памятники литературы XIII–XVII вв. Эволюция жанра легендарно-биографических сказаний. Л., 1973. С. 6–7.

² См., например, анализ Повести: *Демкова Н. С.* «Повесть о Соломонии бесноватой». Преодоление агиографического канона // Средневековая русская литература. Поэтика, интерпретации, источники: Сб. статей. СПб., 1997. С. 121–135; *Пигин А. В.* Из истории русской демонологии XVII в. Повесть о бесноватой жене Соломонии. СПб., 1998.

³ См.: *Дмитриев Л. А.* Житийные повести Русского Севера... С. 13–95; 271–281.

очень близким крайним проявлениям тревоги — страху и ужасу.

Однако наш материал позволяет увидеть, как именно передается ощущение тревоги в сюжетных сказаниях о чудесах святых, пусть сама эта лексема не использовалась в рассказе. Мотив тревоги был по-разному представлен во множестве памятников. Более того, на наш взгляд, он организует сюжет в значительном числе сказаний¹. Приведем несколько самых ярких примеров.

Пожалуй, наиболее очевидно проявление тревоги в тех многочисленных сказаниях, где впавший в тяжелый недуг человек ввергает в беспокойство и тревогу родных и близких. Как в кратких этикетных чудесах, которые могут рассматриваться в качестве сюжетных топосов (больного приводит родственник, они служат молебен у гроба святого и несчастный получает избавление от страданий), так и в сказаниях с развитым сюжетом, где страдающего недугом прибегнуть к заступничеству святого убеждают близкие, иногда соседи. Важно отметить, что сам охваченный недугом человек, как правило, словно заключен во тьме собственного страдания и не пытается найти выход самовольно. Именно тревога родных становится толчком к развитию сюжета об исцелении. Особое место занимают рассказы о том, как сам святой явля-

¹ Р. П. Дмитриева рассмотрела особый комплекс сказаний о чудесах, связанных общей темой — помощи святых (Зосимы и Савватия Соловецких, Варлаама Керетского, Иринарха Соловецкого, Антония Сийского) поморам, оказавшимся в отчаянном положении во время бури (См.: *Дмитриева Р. П. О чудесах святых, помогающих терпящим бедствие на Белом море (XV–XVII вв.)* // ТОДРЛ. СПб., 2001. Т. 52. С. 645–657). Т. Б. Карбасова в качестве тематически связанных выделила сказания о чудесах от мощей подвижников (См.: *Карбасова Т. Б. К вопросу о почитании мощей русских святых в первой половине XVI в. // Акротерий. Проблемы истории, искусствоведения, архитектуры и реставрации: Сб. статей к 70-летию Александра Гавриловича Мельника. М., 2022. С. 117–129).*

ется в видении страждущему, избавляя его от страданий или обещая ему спасение, когда тот придет к раке и отслужит над ней молебен¹.

В качестве первого примера хотелось бы обратиться к не вполне традиционному сюжету. Мотив тревоги на этот раз оказался вызван внешними событиями — потрясениями мира во времена Смуты, от которых невозможно было укрыться за монастырскими стенами. Так, в Житии Иринарха Ростовского читается прижизненное чудо святого о воеводе Матфее Тюхменеве, который во время Смуты находился в монастыре для его защиты от польско-литовской осады. Ожидание врагов изматывало небольшой отряд воеводы. Тревога достигла предела, когда пришло известие о приближении к обители войск Александра Йозефа Лисовского (1575–1616). Имя этого военачальника было хорошо известно на Руси во времена Смуты. Выходец из среднепоместной шляхты, владения которого находились в Литве, он был прислан королем Сигизмундом III на помощь Лжедмитрию, разбив по дороге войско князя И. Куракина. С 1608 г. воевал на стороне Тушинского вора. Под его началом было более 700 поляков, 2000 казаков и около 1000 русских сторонников Лжедмитрия II. Он — один из главных участников долгой осады Троице-Сергиевой лавры. С августа 1611 г. он прошел военным рейдом по землям Ярославля, Вологды, Солигалича, беспощадно грабя и сжигая все по пути своего следования. Неудивительно, что тревога в монастыре разрослась до настоящего ужаса. А воевода Матфей Тюхменев, как сообщает Александр, ученик св. Иринарха и автор его Жития, стал «одержим нечистым

¹ См.: *Ромодановская Е. К.* Рассказы сибирских крестьян о видениях (к вопросу о специфике жанра видений) // ТОДРЛ. СПб., 1996. Т. 49. С. 141-156; *Рыжова Е. А.* Жанр видений в севернорусской агиографии // Русская агиография: Исследования. Публикации. Poleмика. СПб., 2005. С. 160–194.

духом» (т. е. утратил способность контролировать свои слова и поступки), после чего усилившиеся тревога и страх захлестнули всех, нашедших прибежище в обители. Воевода «прииде ко старцу Илинарху и нача вопити нечистым духом: “О, горе мне, яко хотят мя жива во ад волочи!” И иное нелепое глаголаше. И ужасашеся его братия и ратные люди. Старец же Илинарх возложил на него крест свой честный, и привязал его к ужищу своему, и приставил два человека ратных к нему. И пребысть всю ночь без сна, и на утро посла его к обедне молиться, и прииде от обедни здрав, и нача глаголати со старцем целым разумом» (С. 502)¹. Пребывание в затворе, где всю ночь звучали молитвы, для обезумевшего от страха человека стало своего рода внутренним «якорем», позволившим осознать себя в это время и в этом месте. Требование Иринарха закрепляет достигнутое: «И заповеда ему старец всю неделю поститься: ни мяса ясти, ни пива, ни вина пити. Он же прият от старца заповедь с радостию и бысть исцелен от нечистого духа молитвою старца Илинарха» (С. 502). Разумеется, отказ от горячительных напитков, в которых топил свою тревогу Матфей Тюхменев, смог вернуть предводителя ратных к реальности. Но для Александра, составителя Жития и ученика святого, важно показать как нарастание тревоги, дошедшей до состояния неуправляемого ужаса, оказалось опасным для всех, кто находился рядом с ратным начальником, и как Иринарх оказался способным прервать этот «саспенс». Пан Лисовский не дошел до монастыря, и опасность полного разорения обители и убийства монахов, а также всех, укрывшихся в его стенах, отступила. В этом Житии

¹ Цитаты из Жития Иринарха Ростовского приводятся по изд.: Житие Иринарха Ростовского / подгот. текста, пер. и коммент. И. А. Лобаковой // БЛДР. СПб., 2006. Т. 14: Конец XVI — начало XVII века. С. 464–515; 730–739, с заменой буквы «ѣ» на «е». Номера страниц указаны в скобках в тексте статьи.

присутствуют еще три эпизода, связанные с мотивом вторжения в монастырь польско-литовских отрядов. Иринарх и его ученики каждый раз готовятся к смерти, другие иноки в страхе даже покидают обитель. В тексте Жития рассказано о других тревогах и бедах, которые пришлось испытать затворнику Иринарху¹, в том числе связанных не только с потрясениями Смутного времени.

Большинство сюжетных повествований о чудесах святого входят в комплекс посмертных чудес, наличие которого позволяло местночтимого святого перевести в ранг общерусских². Именно в этих сказаниях мы встречаем наиболее яркие описания переживаний родных человека, обратившихся за помощью к подвижнику.

Один из таких сюжетов в сказаниях об исцелении Галактионом Вологодским является рассказ о воскрешении девятилетнего мальчика Иова. Оно содержит как традиционные элементы, так и те, что передают удивительно тонкие психологические наблюдения составителя. Начинается сказание с подробного указания на время, место и участников событий:

В лето 7161-го <1653> сентября в 8 день в праздник Рождества пресвятыя Богородицы в вечер после вечерни, в трапезе, поведя в Галактионове пустыни живущим старцем — казначею старцу Ефрему и всей братии — прохожий человек именем

¹ См. об этом: *Лобакова И. А.* Исторические события и лица в Житии Иринарха Ростовского. Смутное время в агиографическом произведении // ТОДРЛ. СПб., 2014. Т. 62. С. 93–119.

² Такие попытки делались неоднократно. См.: *Лобакова И. А.* Можно ли нарушить патриарший запрет: Документы конца XVII — первой половины XVIII веков о местном почитании вологодского подвижника // Все запреты мира: Табу в литературе и искусстве: Сб. статей. Тверь, 2020. С. 43–50 (Неканоническая эстетика: Вып. 7.)

Стефан, Савин сын Пестелиньных, родом каргополец, посацкой человек о преподобнем Галактионе... (С. 274)¹.

Рассказ Стефана открывается не сообщением о недуге кого-то из близких, а с обстоятельного изложения драматических обстоятельств, приведших семью каргопольца в Вологду:

Живущу же отцу моему Саве в царствующем граде Москве пятнатцать лет, и промышляющу и кормящуся рукоделием красилным, и волею Божию во 153 году случися быти Москве велию пожару. И отца моего тогда дом и весь живот (т. е. все нажитое имущество — *И. Л.*) погоре до конца. И изволи отец мой съехати на житье после того великого пожару всем домом своим в Каргополь к своим сродичам (С. 274).

И лишь после этого (избыточного, с точки зрения сюжета сказания о посмертном чуде святого) вступления сообщается: «Бывшим на Вологде, стоящим на посаде в Кропанцове дворе — близ суца Галактионове пустыни — и внезапно случися брату моему родному Иеву быти в болезни тяшкой» (С. 275). Далее повествователь сообщил, что недуг мальчика усилился, но надежда на выздоровление не оставляла их отца: «болезнь его обдержаше зело, и отец мой болезни его ради не моги ехати в путное шествие, ожидая его здравия» (С. 275). Рассказ Стефана — это не просто рассказ очевидца, он смотрит на ситуацию как бы глазами родителей, возможно повторяя их слова. Облегчения болезни не было, напротив, ребенка охватил сильный жар: «брату моему Иеву велми немогущу огненною болезнию» (С. 275). Жар мальчика не спадал, и тре-

¹ Все ссылки на текст Жития Галактиона Вологодского приводятся по изданию: *Лобакова И. А.* Житие Галактиона Вологодского: К истории текста памятника // ТОДРЛ. СПб., 2019. Т. 66. С. 234–283. Номера страниц указаны в скобках в тексте статьи.

вога родителей усилилась; отец с матерью уже готовятся к смертельному исходу недуга: «Отец же мой Сава страха ради смертного сентября в 5 день повеле призвати священника, и брата моего болящаго исповедает и причастившу святых пречистых Христовых тайн». Описывая состояние мальчика, Стефан дает понять, как тревога родителей переходит в отчаяние: «Братъ же мой отъ великия болезни изнемогати нача и не моги глаголати ничтоже весь день той» (С. 275). Понимая, что мальчик при смерти, весь вечер до ночи они сидят у постели сына при свете огня (как представляется, мотив обступившей героев тьмы, которую едва рассеивает огонь, передает состояние их души: тьма глубокого отчаяния и слабость сохраняющейся надежды). Они плачут и продолжают молить об исцелении Бога, Богоматерь и св. Галактиона. Отец пришел во время вечерни к гробу чудотворца, «прощался и милости просил». Мать осталась с сыном, которого в какой-то момент посчитала уже умершим. Созданная Стефаном картина оплакивания матерью сына передает ее душевные переживания через внешние жесты. Привычная сюжетная схема чуда дополняется образом «русской Пьеты»:

Мати же моя такожде от жалости сердечныя по сыне своем плачущесея, и зрящи на болящаго, и от очию слезы испущающи многи. И тогда видящи мати моя того брата моего уже умерша, нача велми плакати и руками своими обымаючи того от главы и до ногу, и дыхания в нем не чюяше нимало, но быше весь студен, яко мертвый (С. 275).

В этом сказании чудо исцеления святым ребенка становится чудом воскрешения: «И внезапно брат мой болящи Иов нача сам возставати на руки своя, и рече отцу моему и матери: “Дайте ми ясти хлеб с солию”» (С. 276). Сюжет осложнен рассказом мальчика о его чудесном видении с соблюдением всех элементов данной жанровой формы: сообщением о со-

стоянии сна («мне спящу»), описанием явившегося святого («человек стар в ризах иноческих») и его действиях («приятя рукою своею за выю мою», «подымаючи мя»), словами старца о возможности обрести исцеление («Время тебе уже обмогатися, восстани да яждь», «Поиди в Галактионову пустыню и приложися к чудотворным мощам его»). Далее записавшие чудо монахи сообщают, что получили свидетельство о спасении от недуга самого мальчика: «наутрие сентября в 16-й день после утреннего пения» в обитель пришел Стефан вместе с выздоровевшим братом, который подтвердил все, рассказанное прежде. Однако в традиционное завершение сюжета оказывается включено неожиданное упоминание о невозможности для семьи Пестелиньиных принять участие в благодарственном молебне над могилой святого из-за хозяйственной потребности семьи: «И даша от имения своего на панахиду, сами же велми скорбяше, яко не сподобилися в то время панахиды отпети над чудотворным гробом: бе бо уже в пути, и извошки у них наняты, и чрез урок ожидающе» (С. 276). То есть, бытовая надобность семьи (не позволить простаивать нанятым извозчикам) «перебивает» осознание свершившегося чуда воскрешения, и благодарственный молебен поют без них¹. Казначей Ефрем поясняет причину, почему сам записал это чудо: «Игумена во обители не прилучившуся, бывшая некия ради потребы за четыре поприща от обители — место, зовомое Нацерковном». Семья Иова покидает Вологду «славя и благодаряще Бога и преподобного отца

¹ Отметим, что использование подобного приема, но доведенного до определенного логического завершения, мы видим в другое время и в произведении другого жанра. В фильме «Остров» (2006) П. С. Лунгина по сценарию Д. В. Соболева мать мальчика, который не мог ходить, после того как главный герой исцелил ребенка и велел обоем оставаться в монастыре, чтобы участвовать в службе, начинает что-то лепетать о работе, необходимости брать отгул, словно еще не вполне осознав масштаб свершившегося чуда.

Галактиона-чюдотворца. Мы же, иноцы живуци в Гаклактионове пустыне, — казначей старец Ефрем з братиею, — сие от того Стефана и брата его слышавше, написахом вкратце на ползу слышашим и памяти ради в будущия роды по нас» (С. 277). Таким образом, это сказание представляет сложную повествовательную структуру: рассказ о записи чуда с Иовом стал своего рода «обрамлением» подробного, с большим количеством художественных и психологических деталей рассказа Стефана, в который оказалось включено воспоминание о видении, где мальчика от смерти спасал св. Галактион.

В представленных сказаниях о чудесах святых мы видим роль чувства тревоги и ее нарастания (хотя и не получивших лексического оформления) как в организации сюжета данной жанровой формы, так и в раскрытии индивидуальных переживаний конкретных людей, что в значительной степени позволило к концу XVII в. накопить достаточный материал, давший импульс перейти к внеэтикетному сюжетному повествованию о жизни персонажей (в том числе вымышленных) и изображению их внутреннего мира.

С. А. Фомичев

*Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН,
Санкт-Петербург, Россия*

**ТРЕВОЖНАЯ БАЛЛАДА А. С. ПУШКИНА
«ПЕСНЬ О ВЕЩЕМ ОЛЕГЕ»**

Тревога вызывается предчувствием грядущей опасности — подчас смертельной. Причинами возникновения тревоги могут послужить и что-то грозное предупреждение, и гадание, и суеверные приметы. Знакомые Пушкина часто вспоминали его рассказы о тех или иных недобрых предчувствиях, вплоть до рокового «белого человека», нагаданного ему еще в юношеские годы гадалкой А. Кирхгов. Чувство «внутренней тревоги» Пушкину действительно было хорошо знакомо, хотя — в отличие от героя «Медного всадника», который «оглушен / Был шумом внутренней тревоги» — отнюдь поэта не оглушало. Он понимал: «Мечтанью вечному в тиши / Так предаемся мы, поэты; / Так суеверные приметы / Согласны с чувствами души».

Недаром подобные рассказы Пушкин потом шуточно расцвечивал разнообразными деталями, отмечая тем самым преодоление очередной тревоги. Андрей Битов (не совсем, кажется, всерьез) заметил, что у поэта «рок таился, как в черепе Олегова коня»¹.

Полезно поэтому обратиться к балладе «Песнь о вещем Олеге». Беловой (с поправками) автограф стихотворения во Второй кишиневской тетради (ПД 832, лл.4–6 об.) помечен датой: «1 марта 1822»².

DOI: 10.31860/978-5-00227-104-7-26-33

¹ Битов А. Вычитание зайца. М., 2004. С. 34.

² Впервые план (поэмы?) был намечен на л. 46 «Первой кишиневской тетради» (ПД 831): «Олег — в Византию — Игорь и Ольга — Поход». Анализ графической сюиты, раскрывающей раздумья Пушкина над этим планом, см. в кн.: Фомичев С. А. Графика Пушкина. СПб., 1993. С. 25.

Сюжетная основа баллады была почерпнута Пушкиным в статье Н. М. Карамзина «О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств», где изложены два сохранные в летописях предания о князе Олеге: о водружении им щита на ворота поверженного Цареграда¹ и о гибели от укуса змеи. Внимание Пушкина привлекла вторая из этих историй, раскрывающая тщетную попытку героя преодолеть тревогу (ожидание гибели от любимого коня):

Сей же князь может быть предметом картины другого рода — *философической*, если угодно. Во всяких старинных летописях есть басни, освященные древностию и самым просвещенным историком уважаемые, особливо если они представляют живые черты времени или заключают в себе нравоучение, или остроумны. Такова есть басня о смерти Олеговой. Волхвы предсказали ему, что он умрет от любимого коня своего. Геройство не спасало тогда людей от суеверия: Олег, поверив волхвам, удалил от себя любимого коня; вспомнил об нем через несколько лет — узнал, что он умер, — захотел видеть его кости и, толкнув ногою череп, сказал: «Это ль для меня опасно?» Но змея скрывалась в черепе, ужалила Олега в ногу, и герой, победитель греческой империи, умер от гадины! Впечатление сей картины должно быть нравоучительное: *помни тленность человеческой жизни!* В некотором отдалении мож-

¹ Этот сюжет был использован в думе К. Ф. Рылеева «Олег Вещий» (Новости литературы. 1822. Кн. 1. № 11). Критические отклики на произведение Пушкина прозвучали из рылеевского окружения, с неодобрением усмотревшего в балладе развенчание героя. См.: *Москвичева Г. В.* Сюжетные мотивы и композиционные особенности баллады А. С. Пушкина «Песнь о Вещем Олеге» и К. Ф. Рылеева «Олег Вещий» в связи с художественным методом // Вопросы сюжета и композиции в русской литературе: Межвузовский сб. ст. Горький, 1988. С. 35–47.

но представить одного из волхвов, который смотрит на Олега с видом значительным¹.

Именно такая многофигурная картина (слева изображен волхв) впервые воссоздана на иллюстрации А. Козлова (1837) к стихотворению Пушкина².

Любопытно, что у многих народов конская голова издавна использовалась в качестве оберега. «Позднее, — отмечает А. Н. Афанасьев, — у германцев и у славян возникло обыкновение, вместо настоящих лошадиных голов, ставить наверху крыш их деревянные изображения — так называемые коньки»³. Недаром в «Слове о полку Игореве» князь Святослав видит в тревожном сне: «Уже дьски без коньса в моемъ теремѣ златовръсъмъ (Уже доски без конька в моем тереме златоверхом)⁴.

Это — след древних тотемных верований (они сохранились в сказках; ср. Сивку-бурку). Порождением таких верований стал и похоронный обряд, упомянутый в конце баллады: захоронение трупа коня вместе с прахом правителя⁵. При переходе к многобожию тотемический символ был развенчан.

¹ Вестник Европы. 1802. № 24. С. 294–295. Позднее это предание было повторено в «Истории государства Российского».

² Впоследствии и другие художники — вплоть до В. М. Васнецова — в заключительной сцене изображали волхва, подчеркивая исполнение его пророчества. Но строго говоря, волхв, с удовлетворением наблюдающий гибель героя, выглядел неоправданно жестоким.

³ Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. Т. 1. М., 1984. С. 637.

⁴ ПЛДР. XII век. С. 378–379. См.: Адрианова З. А. Перечитывая «Предание о смерти Олега» («Повесть временных лет») // Ученые записки. Филология, Том 2. 2003.

⁵ Конь, лошадь — это «атрибут высших языческих богов и христианских святых; хтоническое существо, связанное с культом плодородия и со смертью, загробным миром; проводник на „тот свет“» (Шанарова Н. С. Краткая энциклопедия славянской мифологии. М., 2001. С. 297).

Так возник распространенный сюжетно-мотивный фонд преданий о смерти героя от черепа своего коня¹.

Князь Олег в балладе был принижен по сравнению с прорицателем-волхвом, ибо в «Повести временных лет» летописец-монах, помня о ветхозаветных пророках, скептически заметил: «Прозваша Ольга — вѣщии, бяху бо людье погани и невѣигласи» (т. е. были непросвещенными язычниками)².

Подлинно вещим языком Пушкин наделил волхва. Здесь снова нужно вспомнить Карамзина, который в «Пантеоне российских авторов» заметил: «Может быть, жил Боян во времена героя Олега; может быть, пел он славный поход сего аргонавта к Царю-граду...»³

Прорицателя-волхва, который «покорный Перуну», «с волей небесною дружен», — Пушкин и уподобил *вещему Бояну, Велесову внуку*. Недаром написанное балладной строфой стихотворение получило название по образцу древнерусского памятника «*Песнь о полку Игореве*», тревожного в своей основной тональности.

¹ См.: Янович Г. В. Славянские мотивы в «Песне о Вещем Олеге» А. С. Пушкина // Зауральский научный вестник. 2013. № 2 (4). С. 95–100; Бурыкин А. А. Змея в черепае княжеского коня: некоторые фольклорные параллели к летописному преданию о Вещем Олеге и «Песне о Вещем Олеге» А. С. Пушкина // Проблемы этнической истории и культуры тюрко-монгольских народов. 2015. № 3. С. 231–243.

² ПЛДР. XI –начало XII века. М., 1978. С. 46.

³ Карамзин Н. М. Соч.: В 2 т. Л., 1984. Т. 2. С. 100. Карамзин также уточнял: «Из некоторых мест “Слова о полку Игореве” можно заключить, что Боян жил при князе полоцком Всеславе I». В «Слове» о князе Всеславе сказано: «Аще и вѣща душа в дръзѣ тѣлѣ нь часто бѣды страдеше. Тому вѣщей Боянь и прѣвое припѣвку, смысленный, рече: ни хитру, ни горазду суда божя не минути» («Хотя и вещая душа была в дерзком теле, но часто терпел он. Ему вещей Боян давно припевку мудрый сложил: “Ни хитру, ни искусному, ни птице искусной суда божьего не миновать”»). (ПЛДР. XII век. М., 1980. С. 384–385).

Заслуживает особого анализа последняя строфа баллады, в которой из общей «тризны *плачевной* Олега» с распитием сбитня исключены Игорь и Ольга. Здесь безусловно значима насыщенность переключек с предыдущими строфами. Во-первых, обозначена параллельная вертикаль с недавним обнаружением скелета коня: «...И видят: *на холме, у берега Днепра*»; «...Князь Игорь и Ольга *на холме* сидят»; «Лежат благородные кости»; «Дружина пирует *у берега*». Во-вторых, не случайно эхом откликается и своеобразная горизонталь: «Из мертвой главы роковая змея / *Шипя* между тем выползала»; «Ковши *круговые*, запенясь, *шипят*»¹; «Как черная петля, *вкруг ног* обвилась». Повторенный рефрен: «Бойцы вспоминают минувшие дни / И битвы, где вместе рубились они» в сущности, звучит завершением службы старой дружины. Теперь Игорь вместе с Ольгой обособлены от старой дружины. Можно догадаться, что супруги таким образом по-своему, с удовлетворением отмечают окончание затянувшегося (33-летнего!) Олегова правления. И, конечно же, недаром здесь впервые упоминается Ольга, которой суждено вскоре обозначить новую веру на Руси.

«Песнь о вещем Олеге» была напечатана в «Северных цветах на 1825 год», и критика обычно не жаловала баллады, хотя стихотворение постоянно включалось в детские хрестоматии. Предполагалось, что ребенку полезно с младенчества приобщаться к русской истории. Но в детском восприятии стихотворение зачастую звучало страшилкой. Именно об этом вспоминал Д. Самойлов («Из детства»):

Я — маленький, горло в ангине.
За окнами падает снег.
И папа поет мне: «Как ныне
Сбирается вещий Олег...»

¹ Первоначально было: «Ковши круговые запенясь *кипят*».

Я слушаю песню и плачу,
Рыданье в подушке души,
И слезы постыдные прячу,
И дальше, и дальше прошу.
Осеннею мухой квартира
Дремотно жужжит за стеной.
И плачу над брэнностью мира¹
Я, маленький, глупый, больной.

Известны многочисленные музыкальные обработки баллады Пушкина — вплоть до современной рок-оперы. В 1899 г. Н. Римский-Корсаков создал кантату «Песнь о вещем Олеге». В годы же Первой мировой войны текст первых трех строф стихотворения запели в качестве строевой песни, чему способствовало уже его название: «*Песнь о вещем Олеге*»². Само название баллады Пушкина («*Песнь о вещем Олеге*») обусловило ее воинское усвоение, а предчувствие возможной гибели (неизбежное для участников битвы)³ заглушалась бодрым припевом:

¹ Ср. замечание Карамзина: «*помни тленность человеческой жизни!*»

² Оказывается, эта мелодия прозвучала в России в самом начале XX в. в песне «Варяг» («Наверх вы, товарищи, все по местам»). На сходство мелодий «Варяга» и «Песни о вещем Олеге» обратил внимание С. В. Фролов при обсуждении данного доклада на конференции. Необычна история этой песни. Подвиг героев легендарного крейсера, затопленного в ходе неравного боя с японской эскадрой в 1904 г. в Желтом море, стал широко известен в мире. Австрийский поэт-пацифист Рудольф Грейнци написал по этому поводу стихи, в которых звучал протест против бесчеловечной войны. Стихи эти были напечатаны в русском журнале с патриотическим переводом на русский язык Евгении Студенской, а Алексей Турищев создал песню «Варяг». Когда на ту же мелодию запели «Песнь о вещем Олеге», такое совпадение стало особенно замечательным, ибо героем стихотворения Пушкина стал именно *варяг*.

³ Ср. в стихотворении М. Ю. Лермонтова («Наедине с тобою, брат...»): «Что умер честно за царя...»

Так громче, музыка, играй победу,
Мы победили, и враг бежит, бежит, бежит!
Так за царя, за родину, за веру —
Мы грянем громкое ура, ура, ура!¹

В романе Дм. Фурманова «Чапаев» отмечено, что в его дивизии пели: «Так за Совет Народных Комиссаров / Мы грянем громкое / Ура, ура, ура!» В финальной сцене пьесы М. Булгакова «Дни Турбиных» эта вариация также была отражена. В спектаклях же — в припевах нередко упоминались стремительно в ту пору менявшиеся в Киеве власти, — вплоть до Совета Народных Комиссаров. Не удивляет поэтому «с другого боку переработанная» В. Высоцким пушкинская баллада, где будет сказано:

...И долго дружина топтала волхвов
Своими гнедыми конями...

...Олег преспокойно стопу возложил —
И тут же на месте скончался:
Злая гадюка кусила его —
И принял он смерть от коня своего.

Каждый волхвов покарать норovit, —
А нет бы — послушаться, правда?
Олег бы послушал — еще один щит
Прибил бы к воротам Цареграда.
Волхвы-то сказали с того и с сего,
Что примет он смерть от коня своего².

Высоцкий травестийно обработал намеченное у Пушкина противопоставление заглавного героя и волхва-прорицателя,

¹ Такой припев с самого начала несколько варьировался.

² *Высоцкий В. С.* Собр. соч.: В 2 т. М., 1991. Т. 1. С. 169–170.

сохранив в сюжете ощущение тревоги, но по-своему актуализируя традиционную тему. «Она посвящена ясновидцам и прорицателям, эта песня», — заметил Владимир Семенович, напоминая, что по сию пору властям не нужны пророки в своем отечестве: их — осмелившихся предвещать неминуемые беды — попросту уничтожают.

С. В. Денисенко

*Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН,
Санкт-Петербург, Россия*

**О ТРЕВОЖНОЙ ЗАМКНУТОСТИ:
«БОЛДИНСКАЯ ОСЕНЬ» А. С. ПУШКИНА
И «МАРИЕНБАДСКОЕ ЧУДО» И. А. ГОНЧАРОВА**

Феномен «болдинской осени» всем хорошо известен. В истории русской литературы было, пожалуй, только два таких творческих «прорыва» — второй из них «мариенбадское чудо» И. А. Гончарова, когда тот в короткий срок почти закончил свой многолетний роман «Обломов» во время лечения на водах (опять же в вынужденном — впрочем, курортно-медицинском — своеобразном «заключении»).

В гончароведении и пушкиноведении до нас еще не сопоставляли гончаровское «мариенбадское чудо» с пушкинской «болдинской осенью».

Как известно, Гончаров медленно и тяжело работал над романом «Обломов»: замысел его, по свидетельству писателя, возник в 1847 или в 1848 г.; к 1856 г. едва ли была закончена первая часть... «А романа нет как нет», — писал Гончаров, собиравшись даже опубликовать эту первую часть и на этом остановиться.¹ Но тут случилось «мариенбадское чудо».

Гончаров находился в Мариенбаде на лечении с 21 июня (2 июля) по 4 (16) августа 1857 г. 2 (14) августа 1857 г. он общал И. И. Лъховскому об успешной работе над «Обломовым»:

DOI: 10.31860/978-5-00227-104-7-34-43

¹ Об истории создания «Обломова» подробнее см.: *Гончаров И. А.* Полн. собр. соч. В 20 т. Т. 6. СПб., 2004. С. 13–123 (примечания Т. И. Орнатской).

...не знал, что делать, а числа эдак 25 или 26-го нечаянно развернул «Обломова», вспыхнул — и 31 июля у меня написано было моей рукой 47 листов! *Я закончил первую часть, написал всю вторую и въехал довольно далеко в третью часть.* Доктор мой Франкль видел, как сначала мне было скучно и потом как я успокоился, он был рад, заставляя меня за работой. Но когда он заставлял меня и в 10-м, и в 1-м, и в 3-м часу у письменного стола, он начал жаловаться, унимать <...>. Не знаю, вылечился ли я, я только знаю, что мне еще недели три пристальной работы осталось до окончания «Обломова». *Локти* уже давно на сцене. Поэма изящной любви кончена вся: она взяла много времени и места. Неестественно покажется, как это в месяц кончил человек то, чего не мог кончить в года? На это отвечаю, что, если б не было годов, не написалось бы в м<еся>ц ничего. В том и дело, что роман выносился весь до мельчайших сцен и подробностей и оставалось только записывать его. Я писал как будто по диктовке¹.

То же Гончаров пишет к Ю. Д. Ефремовой от 29 июля (9 авг.) 1857 г.:

...лечение мое едва ли удастся. Угадайте, отчего? Оттого, что ежедневно по возвращении с утренней прогулки, то есть с 10 часов до трех, я не встаю со стула, сижу и пишу... почти до обморока. Встаю из-за работы бледный, едва от усталости шевелю рукой... следовательно, что лечу утром, то разрушаю опять днем, зато вечером бегаю и исправляю утренний грех. <...> ...у меня закончена 1-я часть *Обломова*, написана вся 2-я часть и довольно много *третьей*, так что лес уже редет и я вижу вдаль... конец. Странно покажется, что в месяц мог быть написан почти весь роман: не только странно, даже невозможно, но надо вспомнить, что он созрел у меня в голове в течение многих лет и что мне оставалось почти только записать его...²

¹ Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М., 1955. С. 290–291.

² Там же. С. 284–285.

В свое время такой же феномен произошел и с Пушкиным в «болдинскую осень»: в вынужденном заточении он завершает и отделяет стихи, начатые в 1829 г. и ранее, реализует многие планы. И это вызвано, конечно же, тем, что писатель, пусть и не по своей воле, отрешается от мирской суеты.

Пушкин уезжает из Москвы в Нижегородскую губернию 31 августа 1830 г., чтобы вступить во владение частью села Кистеневка, близ Болдина, выделенное ему в преддверии предстоящей женитьбы, отцом, Сергеем Львовичем. Позади – помолвка с Натальей Николаевной, едва не расторгнутая ее матушкой; похороны дяди, Василия Львовича, едва ли не единственного в житейском и творческом плане близкого человека среди старших родственников. Впереди – надвигающаяся эпидемия холеры. Пушкин собирается быстро (видимо, недели за две) завершить все формальные дела и вернуться в Москву. Перед поездкой, 31 августа 1830 г. он пишет своему другу П. А. Плетневу:

Милый мой, расскажу тебе все, что у меня на душе: грустно, тоска... если я и не несчастлив, по крайней мере не счастлив. Осень подходит. Это любимое мое время — здоровье мое обыкновенно крепнет — пора моих литературных трудов настанет — а я должен хлопотать о приданом да о свадьбе, которую сыграем Бог весть когда. Все это не очень утешно¹.

Гончаров, напротив, предпочитал для работы лето, что часто подчеркивал в письмах (см., например, в письме к П. А. Валугеву от 27 декабря 1877 г.: «Всего лучше я работаю летом, но до лета далеко...»²; в письме к С. А. Никитенко от 26 августа (7 сентября) 1870 г. он отмечал:

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937–1959. 1941. Т. 14. С. 110. Далее ссылки на это изд. с указанием страницы в тексте.

² И. А. Гончаров в неизданных письмах к гр. П. А. Валугеву. СПб., 1906. С. 44.

В прошлом году, в Булони, у моря, я в последний раз почувствовал было охоту начать что-то новое. Погода была великолепная, ничто меня не беспокоило, и у меня начался было развиваться план какого-то романа; стали по обыкновению являться лица, характеры, сцены, даже очертания и эпилог к «Обрыву». Но только лишь я вернулся в нашу осень — тяжесть легла на меня, а к этому прибавились какие-то намеки, угрозы и т. п. Я окончательно упал духом — и с тех пор даже забываю, что я автор. Теперь я больной, измученный инвалид — с *idée fixe*, что мне иначе невозможно прожить жизнь, как взаперти. Да едва ли это и не правда¹.

Пушкин не берет в Болдино, как обычно в свои путешествия, «рабочие тетради», в которых он привык писать (в них нет записей, относящихся к осени 1830 г.)². Можно почти с уверенностью предположить, что с собой он мог взять какие-то черновики и наброски на отдельных листах³ (или неизвестную нам «рабочую тетрадь»⁴). Однако обстоятельства выше желаний поэта: с 3 сентября по 28 ноября он оказывается заперт в карантине и не имеет возможности куда-либо выехать. Пушкин в беспокойстве. Сельцо Болдино — это совсем не Михайловское с красивыми и уже родными видами на речку Сороть, рядом с Тригорским, куда всегда можно отправиться к друзьям. Здесь же у него, как пишут комментаторы «Болдинской осени», «одноэтажный деревенский дедовский

¹ Гончаров И. А. Собр. соч. Т. 8. С. 430–431.

² См. об этом: Краснобородько Т. И. Предисловие // А. С. Пушкин: Болдинские рукописи 1830 года: В 3 т. / Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН; Авторы-сост. Т. И. Краснобородько, С. Б. Федотова. СПб.: Альфарет, 2013. Т. 1. С. 79. Далее: *Болдинские рукописи*.

³ «Нам неизвестна значительная часть черновых рукописей этого периода» (Там же. С. 80). См. также: Фомичев С. А. «Болдинские рукописи Пушкина 1830 года // Там же. С. 16.

⁴ С. М. Бонди в свое время был уверен в существовании «болдинской рабочей тетради» (См. об этом: Там же. С. 79).

дом за мелким частоколом, рядом вотчинная контора, церковь и длинная деревня с избами, крытыми соломой и тесом. Небольшой пруд, тронутые осенним золотом рощицы на отлогих холмах, а кругом волнами-увалами бесконечная черноземная степь»¹ (с тех пор, несмотря на музеефицированное пространство заповедника «Болдино», могу сказать, это унылое ощущение не очень изменилось с пушкинских времен). В запертом карантинами пространстве поэт начинает сравнивать себя с Иоанном Богословом на острове Патмосе (у Пушкина: Пафмосе), к которому приходят откровения. Напомним, что на Патмосе Иоанн был в ссылке, Пушкин же в Болдине не был ссылкой, но ощущал себя в вынужденном заточении. Вот что Пушкин пишет близким:

Въезд в Москву запрещен, и вот я заперт в Болдине. <...> Я совершенно пал духом и, право, не знаю, что предпринять. <...> Что до нас, то мы оцеплены карантинами, но зараза к нам еще не проникла. Болдино имеет вид острова, окруженного скалами. Ни соседей, ни книг. Погода ужасная. Я провожу время в том, что мараю бумагу и злуюсь (С. 417; из письма к Н. Н. Гончаровой от 11 окт. 1830 г.; подл. по-франц.).

Дважды прорывался я к вам, но карантины опять отбрасывали меня на мой несносный островок, откуда простираю к вам руки и вопию гласом велиим². <...> Посылаю вам из моего Пафмоса Апокалиптическую песнь (С. 121; из письма к М. П. Погодину от нач. нояб.; при посылке стихотворения «Герой»).

Я живу в деревне как в острове, окруженный карантинами. Жду погоды, чтобы жениться и добраться до Петербурга — но

¹ Болдинская осень / Сост. Н. В. Колосова, сопровод. текст В. И. Порудоминского, Н. Я. Эйдельмана. М., 1974. С. 9.

² Тема пророчества в Библии всегда сопровождается «гласом велиим». В «Откровении Иоанна Богослова» повторяется в каждой главе, что ангелы вопиют пророку «гласом велиим» разные пророчества для передачи людям (см. Апок. 1:10, 8:13, 10:3, 11:15 и др.).

об этом не смею еще и думать (С. 121; из письма к А. А. Дельвигу от 4 нояб.)¹.

Значительная часть произведений «болдинской осени» проникнута беспокойством. Практически все они связаны с темой смерти, ожиданием смерти/гибели. В первую очередь это будущие «Повести покойного Ивана Петровича Белкина» и «маленькие трагедии».

Но болдинские рукописи поражают своим *спокойствием* и, я бы даже сказал, эмоциональной безмятежностью (в отличие от пушкинских черновики вообще). Внутренняя *напряженность* пушкинских текстов болдинской поры не соответствует рукописям и рисункам. Получается так, что форма как бы противоречит содержанию. Беловой (с правкой, иногда незначительной) характер прозаических и драматических текстов, а также «Домика в Коломне» подтверждает нас в убежденности, что у Пушкина в Болдине имелись черновики, неизвестные нам и позднее утерянные² (эти черновики, как мы можем предполагать, возникли уже в Болдине, но отчасти могли быть привезены поэтом – здесь можно только делать предположения).

Многие исследователи болдинских рисунков Пушкина отмечали именно «иллюстративный» их характер (начиная от

¹ Позднее, опять же в связи с эпидемией, Пушкин опять вспоминает Патмос в письме к П. А. Плетневу от 16 июля 1831 г. из Царского Села в Петербург: «По крайней утешаюсь, зная, что ты в своем Пафмосе безвреден и недвижим. Но, кажется, зараза теряет свою силу и в П.Б.» (С. 193).

² Так, первые наброски «Бесов» мы встречаем в двух рабочих тетрадах 1829 г. (ПД 838 и ПД 841). Однако их не было в Болдине. Возникает вопрос: значит, с собой Пушкин взял еще какие-то листы? О замысле «Бесов» см., например: *Бодрова А. С.* К истории замысла и текста пушкинских «Бесов» // Летняя школа по русской литературе. 2016. Т. 12. № 3. С. 271–272.

А. М. Эфроса и заканчивая С. А. Фомичевым и мною)¹. Когда у рисующего писателя возникает интенция к иллюстрированию своего произведения? Если именно это «иллюстрация», тщательно отштрихованная и прорисованная, а не спонтанная, появляющаяся на полях черновика? Тогда, когда он перебеливает текст и уже мыслит, что скоро его издаст. Разумеется, не со своими иллюстрациями (как это будет позже, с поэтами уже в Серебряном веке), но по наброскам автора (вспомним письмо Пушкина к брату с рисунком для «Евгения Онегина», где поэт с Онегиным стоят на набережной Невы напротив Петропавловской крепости). Пушкин в Болдине именно завершает (перебеливает) многие свои произведения, и потому (в процессе перебеливания) рисует к ним «иллюстрации». Полагаю, что факсимильное издание «болдинских рукописей» Пушкина может убедить исследователей в справедливости моих слов.

Наиболее тревожными стихотворениями «болдинской осени» можно считать «Бесов»² (7 сентября), «Дорожные жалобы»³ (4 октября) и «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы»⁴ (24–25 октября). В них «Пушкин — беспокойный скиталец, странник, размышляющий о горестной разлуке, блуждающей судьбе, предчувствующий, что уже недолго “гулять на свете”, но страстно желающий жить, “мыслить и страдать”»⁵. В этих текстах — сомнение, беспокойство, тревога, неопределенность, выраженная в постоянных вопросительных оборотах («Что там в поле? Кто их знает?», «куда их гонят? Что так жалобно поют?» в «Бесах»; «Долго ль мне гу-

¹ См., например: *Болдинские рукописи*. Т. 1. С. 36–39; *Денисенко С. В., Фомичев С. А.* Пушкин рисует: Графика Пушкина. СПб.; Нью-Йорк, 2001. С. 61–94, 205–217.

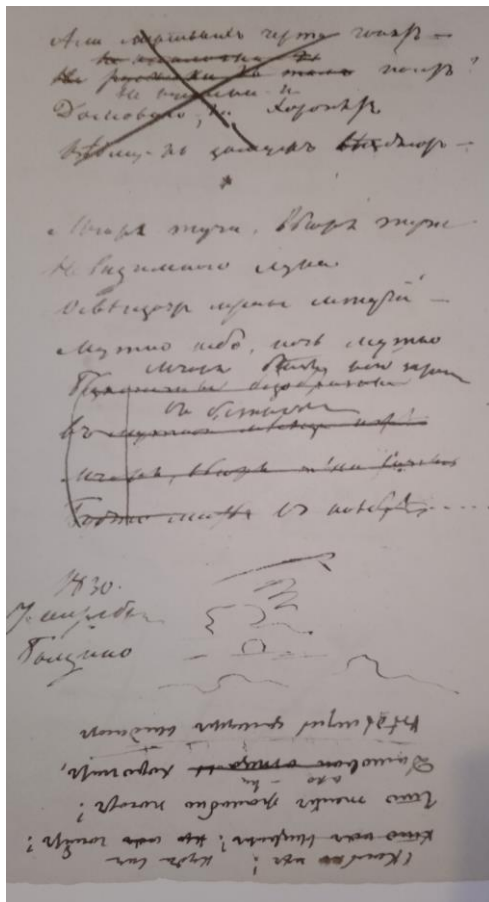
² Автограф см.: *Болдинские рукописи*. Т. 2. С. 11–14 (ПД 125).

³ Автограф см.: *Болдинские рукописи*. Т. 2. С. 289–290 (ПД 114).

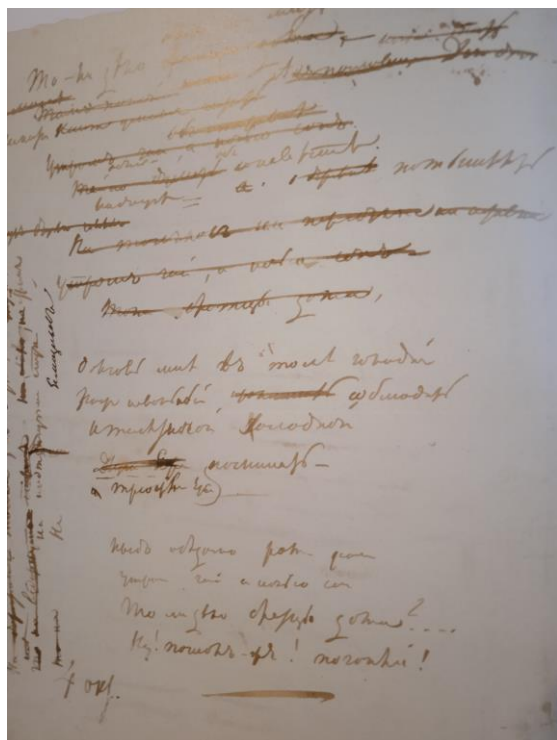
⁴ Автограф см.: *Болдинские рукописи*. Т. 3. С. 138 (ПД 144).

⁵ Болдинская осень. С. 151.

лять на свете...», «Долго ль мне в тоске голодной...» в «Дорожных жалобах»; «Что ты значишь, скучный шепот?», «От меня чего ты хочешь? / Ты зовешь или пророчишь?» в «Стихах...»).



Фрагмент автографа стихотворения «Бесы»
(ПД 125, л. 2 об.)



Фрагмент автографа стихотворения «Дорожные жалобы»
(ПД 114, л. 1 об.)

Эти автографы – черновые (кроме «Бесов», где автограф белой, переходящий в черновой). Но это вполне внятные черновики, не перемаранные в такой степени, как до этого рукописи, скажем, «Полтавы» или «Онегина» и проч. «Бесов» (рядом с датой) завершает даже рисунок, который можно назвать белой виньеткой-концовкой: луна среди туч (первая иллюстрация среди болдинских «иллюстраций»).

Любопытно, что в анимационном фильме А. Ю. Хржановского «Пушкин. Трилогия» (1977–1982), когда звучат «Бесы» в исполнении С. Ю. Юрского (1.01.55–1.03.55 мин.),

мультипликаторы используют рисунки Пушкина (ведьмы, бесы, висельники и проч.) — но других годов, *не болдинской поры*. В этом фрагменте фильма зритель оказывается вовлечен в атмосферу тревоги за счет совокупности сразу нескольких составляющих: тревожности текста и рисунков Пушкина, драматического чтения Юрского и трагической музыки А. Г. Шнитке. Полагаю, со «спокойными» (по большей части «иллюстративными») рисунками болдинской поры, «тревожное» воздействие на зрителя было бы не таким сильным и эффективным.

Итак, замкнутое, локализованное пространство, в котором оказывается поэт, и *невозможность* его покинуть, вкуче со многими сопутствующими причинами и обстоятельствами, как мы видим, провоцирует творческое напряжение, «необычайный взрыв творческой энергии»¹. Продуктом этого взрыва оказывается напряженность текстов и уравновешенность рукописей — с рисунками-иллюстрациями, виньетками, «титульными листами», с концовками-росчерками, с проставлением даты (и зачастую, времени) почти под каждым произведением.

Вынужденное заточение в Болдине для Пушкина-человека оказалось весьма тревожным, для Пушкина-творца — плодотворным. Курортное заточение в Мариенбаде для Гончарова оказалось весьма плодотворным, но никак не тревожным. Напротив, он обрел душевное спокойствие, оказавшись вне петербургской служебной беспокойной суеты. И судьба для свершения творческих чудес предоставила писателям их любимое время года: Пушкину — осень, Гончарову — лето.

¹ *Болдинские рукописи*. Т. 1. С. 20.

Е. А. Новосёлова

*Уральский федеральный университет им. Б. Н. Ельцина,
Россия, Екатеринбург*

**«В АТМОСФЕРЕ ТРЕВОГИ»: К ВОПРОСУ
О ФОРМИРОВАНИИ ПОЗДНЕГО ТВОРЧЕСТВА
ЮРИЯ НАГИБИНА**

«Сила витальной тревоги зависит от того, какую ценность придают отдельной жизни в ту или иную эпоху; в самой структуре психологической тревоги прежде всего заложены признаки истории»¹ — пишет в своем труде «Истинная и ложная тревога» французский философ XX столетия Поль Рикёр. Сегодня, глядя на разнообразие творческих стратегий писателей XX в., представляется, что выбор этих стратегий был напрямую связан именно с чувством тревоги, обусловленной господствующей линией государственного поведения в отношении литературно-издательской деятельности, определившейся окончательно в начале 1930-х гг.² Для того, чтобы ощущать себя частью легального литературного поля, писателям приходилось в той или иной мере приспособливаться: использовать «эзопов язык» (Ф. Искандер), усложнять подтекст, уходя в историю (Ю. Трифионов), подчеркнуто избегать вообще политического контекста (Ю. Казаков), писать «в стол» (А. Ахматова) и т. д.

Последнее хорошо иллюстрирует литературная судьба Юрия Нагибина (1920–1994). Тревога становится присущим Нагибину свойством еще до начала его творческой биогра-

DOI: 10.31860/978-5-00227-104-7-44-54

¹ Рикёр П. Истинная и ложная тревога. СПб., 2002. С. 356.

² Об этом подробнее: Литовская М. А. Творческие возможности демонстративного конформизма советского писателя // Неприкосновенный запас. 2014. № 4.

фии (в конце 1930-х гг.) и обусловлена рядом факторов как общего, так и личного характера (отчим Нагибина, Яков Рыкачев, тоже писатель, человек очень осторожный, привил эту осторожность и своему пасынку, посоветовав не просто писать «в стол», а закапывать «запрещенные» рукописи на заднем дворе дома¹).

Нагибин, которому «хотелось говорить правду, но страстно хотелось и печататься»², следует именно этому пути: занимая внешнее вполне конформистскую позицию, которая обеспечивала ему членство в Союзе писателей, зарубежные поездки, тиражи и т. д., параллельно с этим вел дневник, где высказывал прямо противоречащие декларируемой позиции мысли. В 1952 г., однако, он предпринимает попытку опубликовать повесть «Встань и иди», написание которой было спровоцировано смертью отца (хотя изначально было понятно, что повесть, что называется, «не пройдет» ввиду табуированного сюжета — описания сталинских лагерей). Нагибин обратился в две редакции и получил отказы: один из редакторов, друг писателя, посоветовал ему: «положи в ящик стола, а ключ от ящика потеряй»³. Эта ситуация как бы «подтверждает» правильность выбора творческой стратегии: «настоящий» Нагибин замолкает и больше попыток опубликовать что-либо «запрещенное» не предпринимает до начала Перестройки.

Рикёр отмечает, что тревога, повлекшая за собой подобную раздвоенность, становится причиной утраты целостности личности и выхода в рефлекссию. Потребность в обретении целостности повышается у человека перед лицом опасности,

¹ *Нагибин Ю.* Двойная игра. [Электронный ресурс] // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4QJBRFvTRES> (дата обращения: 28.03.2023).

² *Кувалдин И.* Нагибин // Нагибин Ю. М. Дневник. М., 1996. С. 670.

³ *Пистуннова А.* Чистые пруды // Ю. Нагибин. Встань и иди. М., 1989. С. 4-5.

«в результате угрозы»¹. Конкретизируя понятие угрозы, Рикёр синонимизирует ее с ощущением близкой смерти, которое актуализирует у человека «желание-жить», что понимается не как инстинкт, а как осознание своей жизни в качестве «реализовавшегося самоутверждения»²: «Показательно, что желание жить конституируется как единство и осознание себя именно перед лицом угрозы смерти, то есть — в атмосфере тревоги и посредством тревоги»³.

В «Дневнике» Нагибина, по которому восстанавливается, по замечанию Г. Нефагиной, его «психологическая жизнь», в середине 1970-х гг. появляются первые упоминания о скорой смерти⁴. Предощущение смерти подталкивает Нагибина к мысли о необходимости заниматься тем, чем действительно хочется заниматься — литературой, а не киносценариями, которые он считал «халтурой», но литературой другого порядка — открыто, честно рассказывающей о том, кто он такой. Этот тезис подтверждается рядом участвовавших в начале 1980-х гг. утверждений из «Дневника»:

Я сам придумываю себе заботы, чтобы уйти от главной ответственности. <...> Этаким джентльмен без страха и упрека — беглец от самого себя⁵.

Порой мне кажется, что *судьба настойчиво толкает меня к себе*: займись своим, истинным, тем единственным, ради чего ты появился на свет, *довольно убежать от себя* в рассказышки, рецензии, телевизионные выступления, кинохалтуру⁶ (курсив наш. — Е. Н.).

<...> есть горькое удовлетворение в том, чтобы родиться и жить и, наверное, погибнуть тогда и там, где сорваны все маски, развеяны

¹ Рикёр П. Истинная и ложная тревога. С. 350.

² Там же. С. 354.

³ Там же. С. 353.

⁴ Вероятно, отчасти эти страхи были спровоцированы инфарктом Нагибина, который случился в 1963 г.

⁵ Нагибин Ю. М. Дневник. М., 1996. С. 388.

⁶ Там же. С. 487.

все мифы разогнан благодный туман до мертво-графической ясности и четкости, где не осталось места даже для самых маленьких иллюзий, в окончательной и безнадежной правде. Ведь при всех самозащитных стремлениях к неясности, недоговоренности хочется прийти к истинному знанию¹.

Абстрактная тревога, связанная с *возможными* цензурными ограничениями или запретами, приобретает, таким образом, конкретные черты, переводя ее — тревогу — со всеобщего на индивидуальное: на наш взгляд, обозначенные записи из «Дневника» свидетельствуют о трансформации тревоги в страх — страх Нагибина остаться неузнанным, непонятым, непрочитанным, ненастоящим.

Во второй половине 1980-х — начале 1990-х гг. этот страх накладывается на происходящие в стране события (начало Перестройки, провозглашенная политика гласности, распад СССР). Все это подталкивает Нагибина к публикации произведений, которые или были написаны ранее «в стол» (повесть «Встань и иди», «Дневник»), или созданы уже в начале 1990-х гг. (повести «Моя золотая теща», «Тьма в конце тоннеля», роман «Дафнис и Хлоя эпохи культа личности, волонтаризма и застоя»). На наш взгляд, как сама по себе публикация этих текстов, так и поэтика этих произведений, становятся *формой преодоления страха*.

Все эти тексты объединяет открытая автобиографичность. Открытое и честное (перед самим собой, в первую очередь) осмысление собственного существования в контексте эпохи приводит к образованию особой жанровой формы позднего творчества Ю. Нагибина.

В. Н. Топоров пишет: «<...> существованья ткань сквозная по самой своей идее резонантна и порождает повторения-подобия. Соотносимые с этой основой бытия тексты тоже резонантны, т. е. способны не только воспроизводить, но и уси-

¹ Там же. С. 401.

ливать смысл, преодолевать энтропическую тенденцию»¹. Все поздние тексты Юрия Нагибина, посвященные важным для него, но табуированным в официальном советском литературном процессе, темам, объединенные общей проблематикой поиска идентичности, принадлежащие к одному периоду создания и публикации, имеющие единую индивидуально-авторскую ценностно-смысловую установку и организующую их центростремительную силу, приобретают особое *свойство поздней поэтики*, которое мы обозначим как *сверхтекстовость*.

О. В. Зырянов считает, что в основе любого сверхтекстового единства лежит так называемый текст-прецедент: «все начинается с “сильного” в энергетическом плане текста-прецедента, обладающего огромным заразительным воздействием, вокруг которого со временем формируется многочисленный ряд текстов, своего рода “интертекстуальное потомство”»². Таковым сильным в энергетическом плане текстом-прецедентом в прозе Нагибина можно считать «Дневник», обладающий мощным интенциональным потенциалом сказать правду о себе. Поздние тексты как бы заполняют лакуны «Дневника»: то, о чем развернется разговор в последних произведениях, в «Дневнике» лишь коротко обозначено, а то, что, напротив, стало предметом серьезной рефлексии в «Дневнике», не переходит потом в другие тексты (например, история брака с Беллой Ахмадулиной).

Все поздние тексты объединяет *общая автобиографическая сюжетная канва*. Несмотря на то, что в каждом из поздних произведений есть своя доминантная тема, для всех них характерен общий автобиографический сюжет, реализован-

¹ Цит. по: Бочаров С. Г. Генетическая память литературы. М., 2012. С. 9.

² Зырянов О. В. Феноменология «ситуационных» сверхтекстов в лирике (к постановке вопроса) // Диалоги классиков — диалоги с классикой: Сб. научн. ст. Екатеринбург, 2015. С. 17.

ный с помощью включения общих автобиографических точек, которые в одном тексте выполняют функцию фона, а в другом раскрываются сюжетно. К таковым относятся: аресты отца, разные периоды войны, первый брак, поездки к отцу в Рохму, второй брак, семья (взаимоотношения матери и отца). Помимо этого, во всех текстах в качестве фонового сюжета присутствует профессиональное развитие автобиографических героев (работа журналистом / писателем / членство в Союзе писателей и т. д.).

Так, например, во второй половине повести «Встань и иди» автобиографический герой акцентирует внимание на своих поездках в Рохму, где жил его отец после лагеря. И, если во «Встань и иди» это — главная тема, а потому описания поездок детальные, развернутые, то в повести «Тьма в конце тоннеля» они восстанавливаются в фоновом режиме и представлены лишь фактологически: «Потом отца не стало с нами, появилась жалость, годы ссылок, тюрем, лагерей, мучительных свиданий и тяжких расставаний превратили это чувство в какую-то большую любовь»¹. Другой пример: в повести «Встань и иди» подчеркивается, что отец и сын меняются ролями (сын становится отцом, а отец — сыном), эта тема многократно рефлексирована и воплощается в финале; во «Тьме в конце тоннеля» она выполняет функцию фона, не раскрываясь сюжетно: «Жизнь поставила нас в обратную зависимость друг от друга: я стал для него отцом, когда неизлечимо больной, оголодавший почти до полного истребления плоти, он притащился из последнего лагеря в последнее изгнание»². Или: в повести «Моя золотая теща» история первого брака автобиографического героя сжата до предложения, чему посвящен роман «Дафнис и Хлоя эпохи культа личности, волюнтаризма и застоя»: «Даша заболела, умерла, вышла

¹ Нагибин Ю. М. Тьма в конце тоннеля. М., 1996. С. 36.

² Там же. С. 36.

замуж»¹. Первый брак упоминается и во «Тьме в конце тоннеля» в рамках общего контекста: «Я был уже женат, мы расписались с Дашей, когда я решил уйти на фронт, чтобы не потеряться в сутолоке войны»².

Кроме того, общая автобиографическая канва восстанавливается с помощью включения прямого цитирования одного текста в другой: к примеру, в повесть «Моя золотая теща» вкрапляется полутоространичная прямая цитата из романа о первом браке.

Вышесказанное подразумевает, как следствие, *единого автобиографического героя*, несмотря на то, что во «Встань и иди» автобиографического героя зовут Сергей, во «Тьме в конце тоннеля» — Петр; в «Дафнисе и Хлое эпохи культа личности, волюнтаризма и застоя» — Юра; а в «Моей золотой теще» имя героя вообще не раскрывается. Все эти имена, однако, крайне редко используются в текстах, подменяясь местоимением «я» (все произведения написаны от первого лица), что нивелирует различия между героями и принадлежность их к разным произведениям. Кроме того, имена других персонажей и названия мест также переходят из одного текста в другой без изменений.

Связующим звеном поздних текстов служат *перетекающие мотивы*. Так, одним из устойчивых мотивов повести «Встань и иди» становится ощущение героем собственной вторичности: «Казалось, я с детства почувствовал ту неглавную, непервую роль, которую придется мне играть в жизни. Но еще задолго до того, как я осознал свою обреченность быть всегда на втором плане, я уже не мог любить первого. Мое сердце, моя боль неизменно принадлежали второму: не Пушкину, а Лермонтову, не Толстому, а Достоевскому, не

¹ Там же. С. 169.

² Там же. С. 64.

Алехину, а Капабланке»¹. Однако, если в повести «Встань и иди» этой проблеме посвящен целый сюжет, включающий в себя рефлексию повзрослевшего героя, то в романе «Дафнис и Хлоя эпохи культа личности, волюнтаризма и застоя» ощущение «второго человека» сжимается до ремарки. Это проявляется в сцене, когда герой рассказывает, как однажды к Гербетам (семья его первой жены) пришел Пастернак, которому рассказывали о творчестве Резунова — еще одного постоянного гостя в их семье:

Оказывается, Пастернака угощали и творчеством Резунова, которое, как я понял, ценилось у Гербетов неизмеримо выше моего. В Резунове зрелось могучее, земляное, исконно русское начало, его прозаические былины смешно сравнивать с художными поделками маменькиного сынка, вскормленного на тощей ниве интеллигентского бумагомарания².

Ощущение собственной «вторичности», как кажется, не слишком задевает героя: вероятнее всего потому, что эта тема уже была отрефлексирована ранее. Однако тот факт, что она сохраняется и в другом тексте, продолжая сюжет первого, свидетельствует о принципиальной важности ее для единого автобиографического героя.

Однако *сверхтекстовость* как свойство поздней поэтики проявляется не только в перетекании схожих мотивов / тем / образов, но и в явлениях, которые формально не похожи друг на друга, но при этом обладают внутренним родством. На это указывает А. Г. Лошаков, говоря о том, что внутренняя жизнь сверхтекста организуется с помощью процессов «семантического взаимодействия его разнородных контактных или дистантных текстуальных компонентов, процессами смыслово-

¹ Нагибин Ю. М. Встань и иди. М., 1989. С. 34.

² Нагибин Ю. М. Тьма в конце тоннеля. С. 444.

го обмена, транспонирования, коннотативно-смысловой иррадиации»¹.

Попробуем это показать на примере двух сцен из разных произведений. Так, в повести «Встань и иди» Сережа с отцом пытаются дойти до голубого дерева, которое становится знаком надежды. Они идут маленькими шагами, но голубое дерево не становится ближе, а как будто все больше от них удаляется. Из этого символа разветвляется система мотивов — недостижимость мечты, ускользающая жизнь, невозможность соединения двух непохожих судеб (отца и сына) и др.:

Голубое дерево висело над лесом, и впервые мне казалось, что оно совсем недалеко, у самой опушки, затем оно отодвинулось дальше, в глубь леса, а когда я ступил в терпкое благоухание влажного, прогретого солнцем ельника, оно сделало скачок и оказалось за полотном железной дороги. Но вот я подошел к полотну, и голубое дерево скрылось за редким осинником — над тонкими, трепещущими верхушками осин высился его мощный и легкий купол, и я понял, что оно недостижимо для нас с отцом: голубое дерево счастья².

Эти мотивы, на наш взгляд, переходят в одну из сцен романа «Дафнис и Хлоя эпохи культа личности, волюнтаризма и застоя», где герой вспоминает о встрече его семьи с семьей Даши (его первой, тогда уже бывшей, жены) незадолго до смерти ее матери. После ночи, проведенной в квартире Юры, Даша возвращается домой, отвергнув его предложение проводить. Он смотрит, как она уходит:

<...> Я позвоню тебе. Мама приглашает вас к нам.
— Я уже знаю. Какая мама стала красивая!
— Да, мама очень красивая.

¹ Лошаков А. Г. Сверхтекст: проблема целостности, принципы моделирования // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008. № 66. С. 105.

² Нагибин Ю. М. Встань и иди. С. 102.

Когда я вышел из дома, чтобы перегнать машину, в конце переулка еще виднелась Дашина фигура. Она шла медленно, осторожно, соизмеряя шаг с упором на палочку.

Я видел ее будто в тумане. Я ничего не простил, не забыл и не забуду. Во мне осталось только желание — дань привычке. Я не люблю ее, она не любит меня. Но я знал, что за эту нелюбовь я отдам все прошлые, настоящие и будущие любви¹.

На наш взгляд, при всей внешней непохожести этих сцен, они обладают внутренним сходством, что подчеркивается с помощью медленного, будто кинематографического, движения. В повести движение героев осуществляется по направлению к дереву — символу надежды, нового шанса, *нового начала*. В романе же мы видим обратное медленное движение — удаляющуюся Дашу, олицетворение молодости, значительного периода жизни, *прощание с истоком*.

Однако если символ голубого дерева является закрытым (в том смысле, что герой сам «закрывает» его, констатируя мысль о его недостижимости), то сцена, данная в романе, объемнее: он объединяет прошедшее и будущее в настоящем («не простил, не забыл и не забуду»), примиряет героя с судьбой, свидетельствует о внутреннем отказе от многолетних споров с мамой Даши, покорность смерти и судьбе («какая мама стала красивая!», сравни с трагической определенностью «голубое дерево счастья — только мираж», оно было «недостижимо для нас с отцом»); обращенность этого символа в будущее и безвременье («я отдам все прошлые, настоящие и будущие любви»).

Многолетняя сознательная конформистская позиция Нагибина и его — сознательное же — замалчивание своей истинной точки зрения, столкнувшись не столько со страхом перед смертью, сколько со страхом остаться непрочитанным, *не таким*, привело к формированию *сверхтекстовости* как

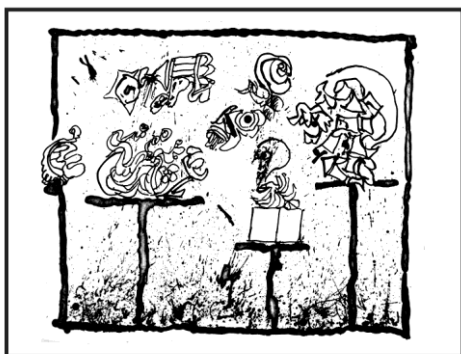
¹ Нагибин Ю. М. Тьма в конце тоннеля. С. 459.

свойства поздней поэтики. Необходимость в открытом изложении событий собственной жизни в рефлексивной установке выразилась в поэтике поздних текстов, которая реализуется через двухчастную структуру и включает в себя *событийное* и *событийное* жизнеописание. Такая двухчастная структура выкристаллизовывает сверхцель всех поздних текстов: описать *все* то, *что со мной произошло* и *каким я стал* в результате переживания этих событий. Очень важно, что эта сверхцель формулируется именно за счет привлечения не одного отдельного произведения, а всего комплекса поздних текстов, за счет чего расширяются значения того или иного символа, мотива, темы.

Почти полувекое сокрытие Нагибиным своей истинной позиции спровоцировало «лавинообразное» повествование поздних произведений: переплетение фактов, мнений, воспоминаний и т. д. способствуют своеобразному *освобождению* автобиографических героев, что эксплицируется в коротких, констативных финалах: «Даша, если ты есть, прости меня» («Дафнис и Хлоя эпохи культа личности, волюнтаризма и застоя»); «Трудно быть евреем в России, но куда труднее быть русским» («Тьма в конце тоннеля»); «Я это сделал. Я предал своего старого, больного, умирающего сына» («Встань и иди»).

Таким образом, можно сказать, что, обусловив выбор творческого поведения Ю. Нагибина в начале 1940-х гг., тревога надолго, до конца 1980-х, оставалась модусом биографической и литературной жизни писателя. Во второй половине 1980-х гг. под воздействием внешних (изменившийся курс советской власти) и внутренних (предчувствие приближающейся смерти) причин тревога трансформировалась в страх, что обнаружило ее — тревоги — скрытый потенциал к текстопорождению, самовыговариванию, «дочерпыванию»¹. В этом смысле поздние тексты Ю. Нагибина, представляя собой единое автобиографическое высказывание, становятся освобождением от тревоги и формой преодоления страха.

¹ Выражение Ю. В. Трифонова.



ВОЛНЕНИЕ

А. А. Петров

*Россия, Санкт-Петербургский государственный
университет*

**САСПЕНС И КАТАРСИС
В ТРАГЕДИИ А. П. СУМАРОКОВА «ХОРЕВ»**

Термин «саспенс» (suspense англ.: «неопределенность, беспокойство») употребляется в русскоязычной научной среде в основном применительно к кинематографу. Однако, это понятие используется и при анализе произведений литературы. Как правило, о саспенсе (в значении суммы приемов, вызывающих у читателя состояние тревожного ожидания) говорят, рассматривая тексты XIX–XXI вв., близкие к жанру ужасов (так, существуют работы, посвященные технике создания саспенса в творчестве Н. В. Гоголя¹, М. Стюарт, С. Кинга и др.). Представляется, однако, что истоки явления, получившего в XX в. название «саспенс», можно обнаружить и в произведениях более ранней литературы.

Д. К. Баранов в статье, посвященной романам современных писателей А. А. Бушкова и П. В. Молитвина, справедливо указывает на то, что «неслучайно, представление о саспенсе изначально складывается в теории кино: классический саспенс обычно предполагает, что время реципиента и время

DOI: 10.31860/978-5-00227-104-7-57-68

¹ См. напр.: *Брянцева О. А.* Гоголевский саспенс заколдованного места // Вестник Луганского государственного университета им. В. Даля. 2017. № 4. С. 66–69; *Обнорская М. Е., Полосина Е. В.* Техника создания саспенса в романах М. Стюарт // Мир науки, культуры, образования. 2009. № 4. С. 29–33; *Галганова А. А.* Способы создания саспенса в произведениях жанра «триллер» на английском языке // Всероссийский филологический форум: сб. статей II Всероссийской научно-практической конференции. Петрозаводск, 2021. С. 173–175.

художественного текста синхронизированы»¹. В таком случае в еще большей степени об этой категории имеет смысл говорить применительно к драматургии и ее сценической постановке. События в театре разворачиваются в буквальном смысле на глазах у зрителей, время реципиента и текста синхронизированы естественным образом (особенно это касается драматургии нормативной эпохи, в которой действует правило т. н. «единства времени», нацеленное на максимальное сближение этих двух хронологических измерений). У. Д. Мориарти в написанной более столетия назад монографии «Функция саспенса в катарсисе»² рассматривает механизм действия саспенса в жанре трагедии. На примере трагедии У. Шекспира «Макбет» ученый показывает, как постепенное развитие действия, усиление атмосферы тревоги заставляет зрителей накапливать энергию, которая выплескивается в момент катарсиса («accumulation of a sort of reserve energy for instant expenditure»), становящегося тем самым средством окончательного преодоления тревоги, очищения от негативных эмоций. Такой механизм, по справедливому утверждению Мориарти, свойственен жанру трагедии вообще.

Думается, что не в меньшей степени это справедливо для русской драматургии XVIII в. — периода появления и предельного расцвета этого жанра в России. Уже в первой отечественной трагедии — пьесе А. П. Сумарокова «Хорев» (1747) — сполна представлен механизм саспенса как постоянного усиления тревожного ожидания трагической развязки, ощущаемого героями; эта эмоция должна была передаваться и

¹ Баранов Д. К. К вопросу о методах изучения массовой литературы (анализируя эпизоды из романов А. Бушкова и П. Молитвина) // Уч. зап. НовГУ. 2021. № 1 (34). С. 5–11.

² Moriarty W. D. The function of suspense in the catharsis. Ann Arbor, Michigan, 1911.

зрителям, которые сочувствовали персонажам. Сумароковская трагедия не раз привлекала внимание исследователей: в числе прочих произведений писателя она рассматривалась такими крупными учеными XIX-XX вв., как: Н. Н. Булич, Г. А. Гуковский, П. Н. Берков, И. З. Серман, Ю. В. Стенник¹ и др. Большинство исследователей, обращавшихся к драматургии Сумарокова, стремились проанализировать не их художественную природу, историю текста и проч., а главным образом «внешний» контекст бытования произведений, их прагматический аспект, связь с социальной и политической проблематикой породившей их эпохи. В настоящее время эту линию изучения драматургии Сумарокова активно продолжает К. А. Осповат². При этом для понимания сущности и смысла сумароковской трагедии представляется необходимым проанализировать и их собственно художественную специфику, находящуюся в тесной связи с творческой историей этих произведений. Трагедия «Хорев», впервые изданная Сумароковым в 1747 г.³, была существенно изменена (и во многом сокращена) им спустя два десятилетия, в 1768 г.⁴; этот исправленный вариант вошел и в собрание сочинений автора, изданное Н. И. Новиковым⁵, и в последующие пере-

¹ Булич Н. Н. Сумароков и современная ему критика. СПб., 1854; Гуковский Г. А. О сумароковской трагедии // Гуковский Г. А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. М., 2001. С. 214–29; Берков П. Н. Александр Петрович Сумароков. 1717–1777. Л.; М., 1949; Серман И. З. Русский классицизм: Поэзия. Драма. Сатира. Л., 1973; Стенник Ю. В. Жанр трагедии в русской литературе: эпоха классицизма. Л., 1981.

² Ospovat K. Terror and Pity: Aleksandr Sumarokov and the Theater of Power in Elizabethan Russia. Boston, 2016.

³ Сумароков А. П. Хорев. СПб., 1747.

⁴ Сумароков А. П. Хорев. СПб., 1768.

⁵ Сумароков А. П. Хорев // Сумароков А. П. Полн. собр. всех соч. в стихах и прозе <...>: В 10 ч. Ч. 3. М., 1781. С. 3–60.

издания¹. Далее трагедия будет проанализирована с привлечением текста ее первой редакции. Этот текст явился первым образцом жанра в России. В изначальной редакции также объясняется источник и причина состояния тревоги в художественном мире этого произведения.

Трагедия открывается сценой, которая живописует внутренний конфликт главной героини Оснельды — дочери бывшего властителя города Завлоха, которого победил и изгнал его нынешний правитель Кий, содержащий саму Оснельду в качестве пленницы. Завлох выступает против захватчиков и требует вернуть дочь, и Кий согласен ее вернуть, однако девушка не испытывает радости от такого известия: она любила Хорева, младшего брата Кия, чьим кровным врагом она должна быть. Налицо внутренний конфликт между дочерним долгом и любовной страстью, единственное² разрешение которого возможно только по воле Завлоха, который может позволить дочери соединиться с Хоровом и вернуть тем самым свою кровь на престол. В первом действии Оснельда пишет отцу письмо с просьбой дать согласие на брак, а в третьем получает ответ с отказом, что, по сути, уже лишает влюбленных всякой надежды на воссоединение. Постепенно ухудшается положение и Хорева: во втором действии Кий отступает от своего первоначального решения мирно передать пленницу отцу и велит брату вступить с Завлохом в бой. Необходимость сражаться с отцом возлюбленной заставляет

¹ См., например: *Сумароков А. П. Хорев* // Сумароков А. П. Избранные произведения. Л., 1957. С. 319–364; *Сумароков А. П. Хорев* // Сумароков А. П. Драматические сочинения. Л., 1990. С. 36–82.

² Отказ девушки от любовной страсти Сумароков, очевидно, не считал возможным, о чем он говорит в статье «О несогласии», проблематика которой тесно связана с его трагедиями (см. об этом: *Петров А. А. Статья А. П. Сумарокова «О несогласии» как ключ к пониманию сумароковской трагедии* // XXVI Открытая конференция студентов-филологов в СПбГУ 24–29 апреля 2023: сб. тезисов. [В печати]).

страдать и этого персонажа. Усилению тревоги способствует и донос на влюбленных со стороны Сталверха, первого боярина, которому правитель во втором акте еще не верит. Донос повторяется и усиливается в четвертом действии (повторы, по мнению Мориарти, один из механизмов саспенса), и тогда Кий убеждается в мнимой измене брата и казнит якобы виновную в том Оснельду. В заключительном действии правитель видит, что совершил ужасную ошибку, а сам Хорев, узнав о смерти возлюбленной, закалывается. Трагедия, таким образом, оканчивается катастрофой для всех ее героев: подобный финал можно назвать подлинно катартическим.

Постепенное ухудшение положения героев, приближение катастрофической развязки можно проследить по тому, как эволюционируют реплики персонажей, как в них усиливается эмоциональный накал, мотив страдания. Это можно заметить, например, в репликах Оснельды. Если в первом действии происходящие события она оценивала как «день радости и слез»¹, то во втором акте постепенно прощается с надеждой: «Последнюю мою надежду я гублю» (С. 29), в третьем, получив письмо от отца, пытается покончить с собой и просит судьбу умертвить ее: «Разверзися, земля, и поглоти меня!» (С. 33), а в четвертом добровольно принимает гибель от рук Кия, не имея причин жить: «Но нечего уже мне смерти злой отдать» (С. 59). В словах и этой героини, и других персонажей постепенно возрастает эмоциональный накал, количество восклицаний².

Постоянное нагнетание саспенса ярко проявляется на мотивном уровне трагедии. Здесь следует обратить внимание на

¹ *Сумароков А. П. Хорев.* СПб., 1747. С. 3. Далее текст трагедии «Хорев» цитируется по этому изданию с указанием номера страницы в скобках.

² Например, если в первых трех актах герои издают типичное для русской трагедии восклицание «ах!» по три-четыре раза, то на два последних приходится одиннадцать.

метафору грозы в различных ее стадиях и проявлениях. Так, еще в начале второго действия первый боярин Сталверх, предупреждая Кия о грядущей катастрофе, призывает его «сокрыться грозных туч, доколе гром не грянет» (С. 19). Приближение грозы как трагического исхода в третьем действии ощущает Оснельда, произносящая такую реплику: «О небо! Отврати свой гром иль праздно грянь!» (С. 43). «Предварить толико лютый гром» (С. 61) еще надеется Кий в начале четвертого действия, а в пятом наперсница Оснельды Астрада, узнав о гибели своей госпожи, уже его призывает: «Разите, небеса, бросайте огонь и гром» (С. 67). Финальное действие трагедии — сама разразившаяся гроза, и неслучайно здесь возникает традиционное для воинских повестей сравнение сражающегося Хорева именно с молнией: «И, яко молния, в полях с мечем блистает» (С. 65). Наконец, в финале Кий, осознавший свою трагическую ошибку, слышит тот гром, который предрекали на протяжении всей трагедии (и которому предшествовала метафора битвы как молнии, как сама молния в природе предшествует грому): «Какой я слышу гром!» (С. 72). Важно, что гром гремит не в момент гибели Оснельды или Хорева, а именно тогда, когда Кий понимает до конца степень своей виновности: гроза, таким образом, становится наказанием со стороны небес, богов (или Бога), причем наказанием внутренним и касающимся именно героя, совершившего преступление.

Метафора грозы как наказания возникает и в последующих трагедиях. Например, в «Гамлете» для Гертруды «сверкают молнии, и небо мечет гром»¹, в «Семире» грозящая катастрофа связана с надвигающимся на город облаком: «А страшный облак сей от града отврати»², «Но страшный облак

¹ Сумароков А. П. Гамлет. СПб., 1748. С. 11.

² Сумароков А. П. Семира // Сумароков А. П. Драматические сочинения. С. 219.

сей еще не пренесен»¹. Трагическая гроза при этом — явление временное, преходящее, о чем говорится в первой трагедии Сумарокова, имеющей счастливый финал, — в «Гамлете». Наперсница Офелии Флемина произносит здесь такие слова:

Приятный солнца свет, когда пройдет ненастье,
И слаще сладка жизнь, когда пройдет несчастье².

Метафора постепенного приближения грозы как нельзя лучше передает атмосферу саспенса: тревожное ожидание чего-то страшного и неминуемого, визуально явленное в виде медленно наступающей грозовой тучи, потемнения. В природе приближение грозы сопровождается также ощущение духоты, «тяжести» воздуха. Сама гроза прямо соотносится с катарсисом: гремит гром, воздух очищается и разряжается. Приятного солнечного света после ненастья, который заявлен в «Гамлете» с его счастливым финалом, в «Хореве», однако, нет: положительные герои трагедии гибнут, и некой заменой послегрозовой идиллии для них выступает только сфера посмертия: Хорев, закалываясь, желает соединиться с возлюбленной «во аде», а Завлох утверждает, что ад «плененной не сочтет» его дочь. Эффект очищения направлен не на персонажей, а на зрителей, чувствующих в финале сумароковской трагедии «ужас и жалость». О том, что именно такой эффект и мыслился Сумароковым, можно судить, например, по реплике Хавроньи, героини его комедии «Рогоносец по воображению», которая описывает, как она побывала в Москве, очевидно (судя по сюжету), на постановке «Хорева»:

¹ Там же. С. 239.

² Сумароков А. П. Гамлет. С. 38.

Поехала, вошла я в залу, заиграли и на скрипицах, и на гобоях, и на клевикортах; вышли какие-то и почали всякую всячину говорить, и уж махали, махали руками, как самые куклы; потом вышел какой-то, а к нему какую-то на цепи привели женщину, у которой он просил не знаю какого письма, а она отвечала, что она его изодрала; вышла, ему подали золоченый кубок, а с каким напитком, этого я не знаю; этот кубок отослал он к ней, и все было хорошо; потом какой-то еще пришел, поговорили немного, и что-то на него нашло; как он, батька, закричит, шапка с него полетела, а он и почал метаться, как угорелая кошка, да, выняв нож, как прыснул себя, так я и обмерла¹.

Сумароков иронически показывает здесь действие глазами, пожалуй, наименее подготовленного для его восприятия зрителя — человека простого сознания, провинциальной непросвещенной дворянки, ничего не понимающей в театре и не способной осмыслить сюжет пьесы; однако тем более примечательно, что даже на такую героиню финальное самоубийство Хорева производит сильный эффект: Хавронья «обмерла», и ее пришлось «избавлять от смерти» «мунгальской водкой». Не менее сильное ощущение, приближающееся к тому, что Сумароков понимал под катарсисом, вероятно, должны были испытывать и более подготовленные зрители, способные понять происходящее и сочувствовавшие героям.

Еще один важный постепенно усиливающийся мотив (который обнаруживается только в первой редакции «Хорева») связан с конфликтом героев и языческих богов. Он же одновременно, на наш взгляд, проливает свет и на источник состояния саспенса в этой трагедии.

Если во второй редакции небеса, боги, судьба и т. д. упоминаются, скорее, в качестве междометий для риторических

¹ Сумароков А. П. Рогоносец по воображению // Сумароков А. П. Драматические сочинения. С. 390–391.

восклицаний персонажей («Того ль я, боги, ждал!» и мн. др.), то в первой взаимодействии с высшими силами постоянно является предметом рефлексии героев. Так, в начале третьего действия Оснельда отказывается впредь приносить молитвы богам и обвиняет их в том, что те не слышат ее просьб и целенаправленно губят героиню:

Губите ах! меня, бессмертные, губите,
Едину честь мою лишь только соблюдайте!
Я больше просьбы к вам уже не приношу,
Ни помощи себе, ни мщенья не прошу.
Но небо моего моления не внемлет.
(С. 30)

Ближе к концу действия та же мысль еще раз повторяет Хорев, дополнительно подчеркивая, как боги далеки от смертных:

Но что несчастливы мы в нежной сей любви,
Ты в том злосерду часть причиною зови.
Не я виновен в том, случаи в том виновны,
Не мною быть хотят днесь брани многокровны,
Установление судьбины таково,
Ея в сем свете нет сильняе ничего.
Что ж думаешь, княжна, когда судьбы толь строги,
Не сами ль не дают тебе свободы боги?
Иль им противиться, являя чудеса?
Но их от глаз моих скрывают небеса.
Тех мест, что к жительству бессмертные избрали,
Нет лестницы, ни гор, которы б досязали.
(С. 43)

В четвертом действии этот конфликт людей и богов поднялся до степени истинного богоборчества. Вот такую реплику произносит Хорев в ответ на обвинения Оснельды:

Людей, отца, богов имеючи врагами,
Меня от помощи отъемлема богами,
Терпи и устыди безжалостных богов,
Которы под тобой такой изрыли ров.
Мы помощи от них, надеясь, просили,
Они от нас и слух, и очи отвратили,
Оставив нас в тоске и жалобах страдать,
А им невнятный глас на воздухе терять.
А мы еще их чтим и следуем их воле!
Не вы цари небес, знать есть вас некто боле!
И если вместо них я винен пред тобой,
Отмсти злодейство их на мне своей рукой.
(С. 44)

Языческие боги, к которым обращаются персонажи, таким образом, противопоставлены Богу истинному, христианскому, которого герои-язычники еще не знают, но уже чувствуют («есть вас некто боле»). В первой редакции присутствовали и такие рассуждения Хорева, которыми он завершает монолог о порочной человеческой природе:

Ах, нет, не может быть, конечно, божество
Иное тщилося в нем устроить естество,
Но некая ему противящаяся сила
Толико мерзко нас пред ним преобразила.
(С. 26)

В трагедии, таким образом, действует «противящаяся» Богу сила, злой рок, который не внимлет просьбам героев и становится причиной их гибели. Подверженность этой злой хаотической силе, постепенно осознаваемая богооставленность (в следующей сумароковской трагедии «Гамлет» именно она названа основной чертой ада, о котором Гертруда говорит так: «...не буду зреть Творца я своего, / И буду пребывать я

вечно без Него»¹⁾ — вот основные метафизические характеристики художественного мира «Хорева», источник саспенса в этой трагедии.

Позволяя року вершить судьбы героев, Сумароков (вероятно, через посредство французского классицизма) следует за античными трагиками. Принципы античной трагедии у него, однако, преломляются через сознание автора-христианина. Поэтому те законы мироздания, которые для древних авторов были пусть и вызывающими ужас и трепет, но нормальными, теми, которые необходимо понять и принять, для драматурга XVIII в. полностью противопоставлены норме, чужды, непонятны, и оттого вызывают особый страх и трепет, производят особо сильный эффект саспенса. Очевидно, мотив богоборчества заимствован Сумароковым из трагедий высоко почитаемого им Вольтера²⁾, при этом можно предположить, что в контексте русской культуры, не знавшей собственных Античности (ее аналог в виде легендарной русской истории, по мысли В. Я. Стоюнина, и пытался представить Сумароков в трагедиях³⁾) и Возрождения и потому особенно далекой от мировосприятия греческой трагедии, подобная система выглядела еще более чужеродно и пугающе и по существу не имела шанса закрепиться в отечественной жанровой парадигме.

На то, что трагедия Сумарокова не соответствует представлениям о христианской морали, обратил внимание уже его литературный оппонент В. К. Третьяковский, в «Письме <...> от приятеля к приятелю» упрекавший драматурга в том,

¹⁾ Сумароков А. П. Гамлет. С. 16.

²⁾ Вопросы творческого влияния Вольтера на Сумарокова подробно, однако не исчерпывающим образом рассмотрены в монографии: Ewington A. A Voltaire for Russia: A. P. Sumarokov's journey from poet-critic to Russian philosophe. Evanston, 2010.

³⁾ Стоюнин В. Я. Александр Петрович Сумароков. СПб., 1856.

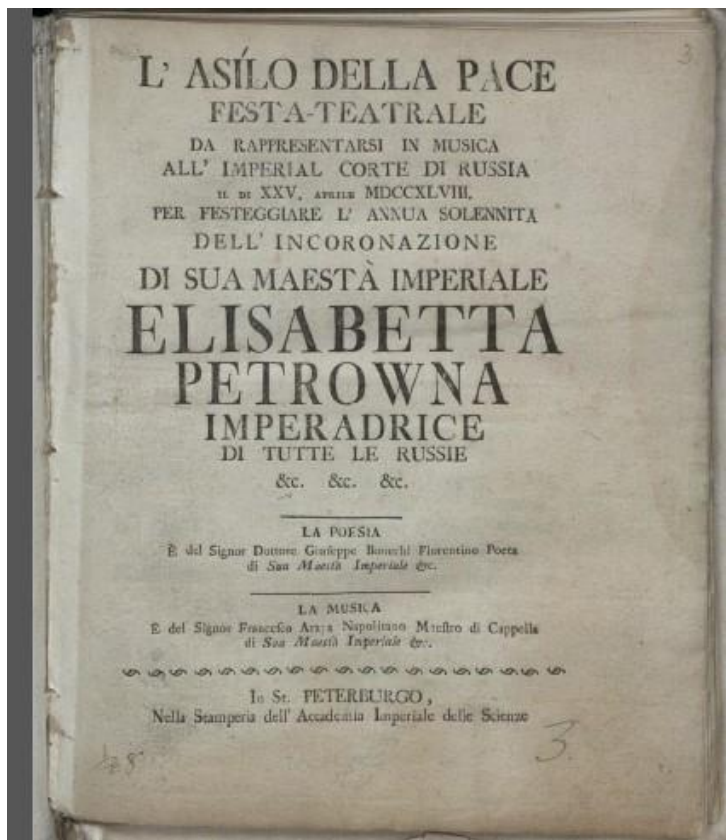
что у того торжествуют пороки и гибнет добродетель¹. Художественный мир «Хорева», вероятно, оказался чужд и неудобен и для самого Сумарокова. В последующих пьесах драматург почти не прибегает к катастрофическому финалу, не раскрывает настолько же полно тему богов и рока, а в 1768 г. переписывает и свою первую трагедию таким образом, чтобы она приближалась к уже выработанной к тому времени норме этого жанра драматургии. Между первой редакцией «Хорева» и всеми последующими трагедиями Сумарокова проходит, таким образом, существенный мировоззренческий водораздел, связанный с самим пониманием трагического как явления. Обнаружение этой границы заставляет по-новому взглянуть на процесс становления жанра трагедии в России и его адаптации под пространство русской культуры, а также ясно демонстрирует всю важность обращения именно к первым редакциям сумароковских трагедий (в особенности — «Хорева»), их детального анализа и, хочется верить, издания.

¹ *Тредиаковский В. К.* Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении, поныне на свет изданном от автора двух од, двух трагедий и двух эпистол, писанное от приятеля к приятелю // *Критика XVIII века.* М., 2002. С. 29–08.

А. О. Дёмин

*Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН,
Санкт-Петербург, Россия*

**«ПРИБЕЖИЩЕ ТИШИНЫ» ДЖ. БОНЕККИ
В ВЕСЕНЕМ ПЕТЕРБУРГЕ 1748 ГОДА**



*Дж. Бонекки. «Прибежище Тишины».
Титульный лист издания 1748 г.*

«Театральное праздество» (*festa teatrale*) «Прибежище Тишины» («*Asilo della Pace*») итальянского поэта на русской службе Дж. Бонекки (Бонеки) (*G. Bonecchi* или *Bonechi*, ок. 1715 – ок. 1795) — одно из наименее известных его сочинений¹. Между тем представляется, что оно занимает свое заслуживающее внимания место как в истории российского придворного театра, так и в российской художественной словесности.

Бонекки служил в итальянской труппе при российском дворе с 1742 по 1752 г. В его обязанности входило сочинение стихов для музыкально-театральных постановок, отмечавших наиболее значимые события в жизни двора. Это были празднества по случаю дня восшествия императрицы Елизаветы Петровны на престол, дня коронации, дня тезоименитства, а также бракосочетания наследника, великого князя Петра Федоровича с великой княгиней Екатериной Алексеевной².

¹ В научно-исследовательской литературе «Прибежище Тишины» впервые, пожалуй, упоминается В. Н. Всеволодским-Гергроссом, который приводит сведения о первой и второй постановке, а также отрывки из текста по известной ему рукописной партитуре (см.: *Всеволодский-Гергросс В. Н. Театр в России при императрице Елизавете Петровне / Санкт-Петербургская государственная театральная библиотека. Состав., подгот. текста, послесловие В. А. Харламовой. СПб., 2003. С. 37–39, 105*). Книга была написана в 1912 г., но увидела свет лишь в 2003. В силу особенностей создания и публикации этой монографии, многие сведения в ней нуждаются в проверке и уточнении. Как сообщает составитель, книга издана по черновым машинописным экземплярам, хранящимся в нескольких архивах и библиотеках. Ссылки на архивные источники в ней часто не поддаются проверке (С. 270, примеч.).

² Сведения о его биографии и творчестве до настоящего времени разрозненны и часто требуют уточнения. Биографические справки о Бонекки в «Энциклопедическом словаре» Брокгауза и Эфрона и в «Русском биографическом словаре», бедны сведениями и пестрят фактическими ошибками. Наиболее точны и основаны на документах следующие справочные статьи: *Bonechi Giuseppe // Dizionario biografico degli italiani. Roma, 1969. Т. 11. Р. 741–743* (статья не подписана, пока не удалось установить ее ав-

Пастораль «Asilo della Pace» («Прибежище Тишины») была представлена 26 апреля / 7 мая в деревянном придворном оперном театре у «Невской першпективы»¹ в ходе ежегодных празднеств по случаю дня коронации. Дату, место постановки и присутствие на ней императрицы Елизаветы Петровны, «первых шести классов обоего пола персон» и великого князя Петра Федоровича отмечают «Журнал церемониальных дел», «Камер-фурьерский журнал», «Санкт-Петербургские ведомости» и «Журнал дежурных генерал-адъютантов». «Камер-фурьерский журнал» отметил отсутствие великой княгини Екатерины Алексеевны за нездоровьем². Указанные источники также уточняют жанровое определение представления: «италианская оперетта» (т. е. малая

торство); *Гардзонио Ст.* Бонекки (Bonessi или Boneschi) Джузеппе // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. СПб., 2000. Т. 1: XVIII век. Кн. 1: А–И. С. 144–146. Отдельные аспекты жизни и творчества Бонекки российского периода рассмотрены в следующих работах: *Серман И. З.* Ломоносов и придворные итальянские стихотворцы 1740-х годов // Международные связи русской литературы. М., 1963. С. 112–134; *Ахметшина З.* «Селевк» Ф. Арайи и ее рукописи в библиотеке Санкт-Петербургской консерватории // Opera musicologica. 2014. № 3. С. 38–62; *Дёмин А.* «Подлое звание театрального стихотворца»: А. П. Сумароков и Дж. Бонекки // Туру twórczości literackiej: od mistrza pióra do grafomana = Виды литературного творчества: от мастера пера к графоману / pod redakcją. E. Sadzińskiej i A. Szymańskiej. Łódź, 2018. S. 55-63 (Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Rossica 2018 No. 11); *Левитт М.* Перевод «Селевка» в творческой биографии Сумарокова // XVIII век. СПб., 2020. Сб. 30: А. П. Сумароков и русская литература его времени. С. 184–204;

¹ Справку об этом театре см.: *Петровская И. Ф.* Оперный дом у Невской першпективы // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. СПб., 2000. Т. 1: XVIII век. Кн. 2: К–П. С. 297–298.

² Выписки из этих источников собраны в фундаментальном издании: Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны: Документальная хроника. 1741–1750 / сост. Л. М. Старикова. М., 2003. Вып. 2. Ч. 1. С. 138 (№ 110–112).

опера) или «италиянское действие, называемое пастораль», а также название «Прибежище Мира»¹. Подробности постановки извлекаются из либретто, напечатанного к этому событию. Это издание является редким². В настоящее время оно известно по экземпляру Нижнесаксонской земельной библиотеки и библиотеки Гёттингенского университета и его цифровой копии³:

L'Asilo della Pace, festa teatrale da rappresentarsi in musica all'imperial corte di Russia il dì XXV aprile MDCCXLVIII per festeggiare l'annua solennità dell'incoronazione di sua maestà imperiale Elisabetta Petrowna, imperadrice di tutte le Russie etc., etc., etc. / la poesia è del signor dottore Giuseppe Bonechi Fiorentino, poeta di sua maestà imperiale etc., la musica è del signor Francesco Araya Napolitano, maestro di cappella di sua maestà imperiale etc. In St. Peterburgo, nella stamperia dell'Accademia imperiale delle scienze.

(Прибежище Тишины, театральное празднество для представления на музыке при императорском российском дворе в

¹ Источники XVIII в. дают русское название этого театрального празднества «Прибежище Мира» и современные исследователи справедливо его воспроизводят. Представляется, однако, более уместным использовать при переводе слово «Тишина» в значении гражданского спокойствия, умиротворенности. Оно встречается в литературном обиходе эпохи (примеры из стихов М. В. Ломоносова см. ниже) и совпадает с грамматическим родом итальянского слова «Pace», что позволяет сохранить также образ гонимой и страдающей женственности, присущий этой аллегорической персоне.

² При составлении «Сводного каталога книг на иностранных языках, изданных в России в XVIII веке», его экземпляры не были выявлены в четырнадцати крупнейших библиотеках СССР, участвовавших в составлении справочника (список их см.: Сводный каталог книг на иностранных языках, изданных в России в XVIII веке. 1701–1800. Л., 1984. Т. 1: А–Г. С. 3–4). Соответственно, в числе произведений Бонекки (С. 138–142; № 455–468) это издание не значится.

³ URL: <http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?PPN737272392> (дата обращения: 19.06.2023).

день 25 апреля 1748, дабы праздновать ежегодное торжество коронавания ее императорского величества Елизаветы Петровны, императрицы всероссийской и проч., и проч. / стихотворство г-на доктора Джузеппе Бонеки, флорентинца, стихотворца ее императорского величества и проч., музыка г-на Франческо Арайя, неаполитанца, капельмейстера ее императорского величества и проч. В Санкт-Петербурге, в типографии Императорской Академии наук).

Авторами и исполнителями выступили члены придворной итальянской труппы. Музыка принадлежала капельмейстеру Франческо Арайя. Роли исполняли звезды тогдашней российской придворной сцены: кастрат Лоренцо Салетти (Зевс) и две певицы сопрано: Катерина Мазани (Тишина) и Кристина Пассарини-Ротенштейн (Марс). Балеты поставил Антонио Ринальди, известный по своему прозвищу Фоссано (Фузано)¹. Декорации, по всей вероятности, писал неупомянутый в либретто Джузеппе Валериани², находившийся на вершине своей российской карьеры. Оригинальная Партитура Арайя, как представляется, тоже не сохранилась, хотя ее отдельные партии без стихотворного текста находятся в собрании Санкт-Петербургской государственной консерватории³. Поэтому либретто остается основным источником сведений о постановке.

Действие пасторали разворачивается в полях российских (in una Campagna della Russia). Нимфы и пастухи пляшут в приятном лесочке, прославляя песнями римскую пастушескую

¹ Либреттист и композитор упоминаются на титульном листе, певцы — на с. 2, постановщик танцев — на последней, с. 22.

² Валериани в либретто не упомянут, его участие как главного придворного театрального живописца предполагается.

³ ОР НМБ СПбГК. № 4951–4961 (партии первых и вторых скрипок, альтя и баса). Об их находке и отождествлении см.: *Огаркова Н. А.* Церемонии, празднества, музыка русского двора. СПб., 2004. С. 53–54.

богиню Палес (Pale). Праздник прерывается явлением аллегорической фигуры Тишины (Pace), которая ищет в этих местах прибежища и приюта, поскольку она отовсюду изгнана враждою, обидой, раздором и гневом. С собою Тишина привела хор добродетелей, изящные искусства, простодушие, отдохновение, веселье, доверие. Пастухи радушно принимают Тишину под свой кров, поют и пляшут вместе с ней. Их безмятежный досуг нарушает явление Марса (Marte), который напоминает пастухам, что вся земля объята войной, и что негоже им сидеть, сложа руки, а достойно встать под его, Марсовы, знамена и устремиться на жатву победных палм и сбор боевых трофеев. Между Тишиной и Марсом разгорается спор за горстку пастухов, которых оба желают увлечь за собой. Марс в гнев бросает наземь охотничью добычу пастухов, а Тишина призывает Зевса (Giove) как фигуру высшей власти, чтобы решить их спор. Является Зевс, нисшедший с Олимпа лишь затем, чтобы принять участие в коронационных торжествах «августейшей Элизы» (*augusta Elisa*), и призывает божества на время оставить их пререкания и отправиться с ним в царственное жилище бессмертной жены (*donna immortal*), чтобы там решить их тяжбу. Уходя со сцены, Марс велит своим приспешникам устроить потешный бой, дабы увлечь зрителей образами воинской славы. Балет, представляющий притворную баталию, завершает первое действие пасторали.

Второе действие в контрасте с первым разворачивается в великолепно украшенном дворце, где Зевс под светом светила (иносказательно изображающего императрицу) судит тяжбу Тишины и Марса. Марс утверждает, что войны бьются на полях сражений, дабы защитить Тишину. Тишина резонно возражает, что под видом ее защиты бойцы несут повсюду разруху и смерть. Марс напоминает Тишине, что она ищет прибежища в тех местах, которые он помог Петру Великому завоевать в борьбе с великим врагом и воздвигнуть на них великолепный Петрополь. Тишина еще наивно надеется, что вместо Марса ее могут защитить священные договоры мира и дружбы, нежными узами связующие сердца людские. Зевс, однако, справедливо замечает, что ложь и обман давно разорвали все священные

договоры, и тщетно уповать на их нерушимость без военной поддержки. Божества сходятся на том, что Марс будет нести дозор по границам прибежища Тишины в российских землях, а Тишина произведет расцвет наук и изящных искусств внутри них и всеми возможными способами станет прославлять августейшую Элизу. Похвальной речью Юпитера и всеобщей радостной пляской с хором завершается пастораль.

Думается, в тот далекий майский день зрители с особым интересом следили за прениями аллегорических фигур на оперной сцене, поскольку в те же самые дни в вольном имперском городе Аахене велись переговоры о заключении мирного договора, который положил бы конец войне за Австрийское наследство (1740–1748), тянувшейся уже восьмой год.

Аахенский дипломатический конгресс открылся 24 апреля, предварительный вариант мирного договора был подписан основными воюющими державами (Британией, Францией и Нидерландами) 30 апреля. Окончательный вариант мирного соглашения был скреплен подписями 18 октября; 28 октября к нему присоединилась Австрия; а последние из воюющих государств Генуэзская республика и герцогство Моденское присоединились к договору 21 января 1749 г. На протяжении 1748 г. судьбы войны и мира в Европе оставались формально неопределенными, а потому пастораль «Прибежище Тишины» сохраняла свою актуальность. Она была представлена еще раз 7 / 18 сентября 1748 г. по случаю тезоименитства Елизаветы Петровны и на этот раз в присутствии иностранного дипломатического корпуса¹.

Как известно, внешняя политика Российской империи в Европе имела непосредственное отношение к ходу дел Аахенского конгресса. На открытие переговоров и их ход

¹ См.: Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны... С. 140–141 (№ 117/а–118/в).

непосредственное влияние имело вступление России в военные действия на стороне Британии, Нидерландов и Австрии¹. В начале марта 1748 г. из Лифляндии через Богемию, Баварию и Рейн выступил 36-тысячный русский корпус под командованием В. Н. Репнина с целью оказания помощи императрице Марии Терезии. Этот поход стал следствием настоячивых уговоров со стороны австрийского и британского правительства, которые велись с 1746 г. и были подкреплены субсидиарными конвенциями для оплаты расходов русского войска в этом походе. Ситуация складывалась таким образом, что русский корпус не вступал в соприкосновение с противниками, однако производил сильное впечатление своей боевой готовностью, которое подталкивало участников конфликта к уступкам в переговорном процессе. Таким образом, Россия без кровопролития и потерь на своей территории гарантировала долгожданный мир в Европе. Лишь по условиям мирного договора от 18 октября начался вывод русского корпуса, уже под командованием Ю. Г. Ливена, который сменил Репнина, скончавшегося еще в начале июня².

Пастораль Дж. Бонекки в своих простых, изящных, плакатных образах вполне отражала те тревожения Тишины, которыми была наполнена политическая жизнь российского двора весной 1748 г. Отметим также выразительные параллели ее содержания и образного строя с высокими образцами российской панегирической словесности этого времени. Но-

¹ См., например: *Соловьев С. М.* Политика России во время войны за австрийское наследство. М., 1867; *Ардабацкая А. М.* Из истории борьбы с прусской агрессией в 40-е гг. XVIII в. // Уч. зап. Саратовского университета. Т. 66. 1958. С. 116–163; *Емелина М. А.* Российско-прусские отношения во внешнеполитической «системе» А. П. Бестужева-Рюмина. 1741–1750: Автореф. дисс. на соиск. уч. ст. к. и. н. СПб., 2005.

² Подробное изложение событий Рейнского похода В. Н. Репнина см.: *Масловский С. Д.* Репнин, Василий Никитич // Русский биографический словарь: в 25 т. СПб., 1913. Т. 16: Рейтерн-Рольцберг. С. 85–89.

ябрьская ода М. В. Ломоносова на день восшествия на престол 1747 г., посвящена страстному восхвалению мира, возлюбленной тишины, способствующей расцвету торговли, ремесел, наук, искусств и народному благосостоянию¹. Иллюминационная надпись Ломоносова ко дню тезоименитства 1748 г., предварявшая представление «Прибежища Тишины» гласила:

Российска тишина пределы превосходит
И льет избыток свой в окрестныя страны:
Воюет воинство твое против войны;
Оружие твое Европе мир приводит².

В ноябрьской оде на восшествие 1748 г. тема бескровного избавления Европы от войны получает эмблематическое решение:

Но море нашей тишины
Уж пределы превосходит,
Своим избытком мир наводит,
Разлившись в западны страны.

Европа, утомленна в брани,
Из пламени подняв главу,
К тебе свои простерла длани,
Сквозь дым, курение и мглу.
Твоя кротчайшая природа,
Чем для блаженства смертных рода,
Всевышний наш украсил век,
Склонилась для ея защиты,
И меч твой, лаврами обвитый,
Не обнажен, войну пресек¹.

¹ См.: *Ломоносов М. В.* Полн. собр. соч. М; Л., 1959. Т. 8: Поэзия, ораторская проза, надписи 1732–1764 гг. С. 196–207.

² Там же. С. 210.

Тема бескровного принуждения Европы к миру силой русского оружия лежала также в основе ненапечатанной надписи Ломоносова для академического календаря на 1749 г.:

Ты войско, ты совет
Даешь своим соседям,
Твоим дивится свет
Беспагубным победам².

Таким образом, итальянская пастораль, от которой нам пока известен только стихотворный текст Дж. Бонекки, оказывается одним из актуальных художественных высказываний на острую политическую тематику эпохи, с тревогой следившей за перипетиями последнего этапа войны за Австрийское наследство, наряду, например, с театрально-музыкальными сочинениями, прославившими уже состоявшийся Аахенский мир в Европе: «героической пасторалью» Ж.-Ф. Рамо на либретто Л. де Каюзака «Найда» (Naïds, премьера 22 апреля 1749) и «Музыкой для королевского фейерверка» Г. Ф. Генделя (Music for the Royal Fireworks, премьера 27 апреля 1749).

«Прибежище Тишины» не кануло в Лету после представлений 1748 г. По всей вероятности, оно было сыграно еще раз накануне Семилетней войны в Ораниенбауме по указу великого князя Петра Федоровича, о чем свидетельствует еще одно издание либретто пасторали:

L'Asilo della pace, festa teatrale da rappresentarsi in musica nel Teatro d'Oranienbaum per comando di sua altezza imperiale il gran duca di tutte le Russie etc. / la poesia è del signor dottore Giuseppe Bonechi Fiorentino, poeta di sua maestà imperiale; la musica è del signor Francesco Araya Napoletano, maestro di

¹ Там же. С. 219.

² Там же. С. 226.

cappella di sua maestà imperiale. St. Pietroburgo, nella stamperia dell'Accademia imperiale delle scienze, l'anno 1756.

(Прибежище Тишины, театральное празднество для представления на музыке в театре Ораниенбаума по указу его императорского высочества великого князя всероссийского и проч. / стихотворство г-на доктора Джузеппе Бонеки, флорентинца, стихотворца ее императорского величества и проч., музыка г-на Францеско Арайя, неаполитанца, капельмейстера ее императорского величества и проч. Санкт-Петербург, в типографии Императорской Академии наук, года 1756).

Это издание оказалось еще менее доступно, чем предыдущее¹. Поэтому сведения об этой постановке приходится извлекать из иных источников. Даты спектаклей и состав исполнителей указывает В. Н. Всеволодский-Гернгросс:² 17 / 28 июня и 29 июня / 12 июля 1756 г. (день тезоименитства Петра Федоровича). Роли исполняли: Зевс — Нунциата Гарани, Тишина — Элеонора Бриан (Brihan), Марс — София Уттерштедт. Загадочным образом среди действующих лиц появляется Гименей в исполнении Петра Семёновича (Simionowitz). Вероятно, и текст пасторали был в этой постановке существенно изменен, о чем свидетельствуют отрывки, приводимые Всеволодским-Гернгроссом по рукописной партитуре, местонахождение которой в настоящее время неизвестно³. В этих отрывках имеются, части, совпадающие с текстом печатного либретто 1748 г., и части, совершенно ему чуждые.

¹ Оно было включено в «Сводный каталог книг на иностранных языках, изданных в России в XVIII веке» под № 455 и с пометой наличия только в библиотеке ЦГАДА (ныне РГАДА). Поиски этого экземпляра в библиотеке РГАДА по каталогу и с помощью сотрудников 29 мая – 2 июня 2023 г., однако, не увенчались успехом.

² *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Театр в России при императрице Елисавете Петровне... С. 105.

³ Там же. С. 38–39 (пер. см. С. 327–328).

Хотя подробности постановки и текст «Прибежища Тишины» 1756 г. еще предстоит выяснить, если это вообще будет возможно, нельзя не отметить показательное появление этого произведения на российской придворной сцене накануне Семилетней войны. Военные действия уже велись в североамериканских колониях Франции и Великобритании, а в Европе происходила «дипломатическая революция», распались альянсы конца 1740-х и создавались военные союзы, определившие расстановку сил в новом вооруженном конфликте¹. Летнее «Прибежище Тишины» эффектно контрастирует с воинственной одой А. П. Сумарокова на день рождения Елизаветы Петровны 18 декабря 1755 г.² и оперой Ф. Арайя на либретто П. Метастазियो «Александр в Индии» (*Alessandro nelle Indie*), Эрмитажном театре в феврале 1756 г. С одой Сумарокова его роднит идея гражданского спокойствия в царстве, охраняемом от внешних врагов силою оружия. В дальнейшем и театральная форма «Прибежища Тишины», и его основные мотивы будут воспроизведены в российских придворных театральных сочинениях, вызванных к жизни реалиями военного времени: «Убежище богов» Дж. Локателли (*Il Ritiro degli dèi*, 14 декабря 1757 г., дебют труппы при российском дворе) и «Прибежище Добродетели» А. П. Сумарокова (музыка Г. Ф. Раупаха, постановка Ф. А. Х. Гильфердинга, 1759), однако сравнительный анализ этой группы произведений заслуживает отдельного исследования.

¹ Историография Семилетней войны обширна. Ближе всего к теме дипломатического сопровождения конфликта см.: *Анисимов М. Ю.* Семилетняя война и российская дипломатия в 1756–1763 гг. М., 2014.

² См. комментированное изд.: *Сумароков А.* Оды торжественные. Елегии любовные / изд. подгот. Р. Вроон. М., 2009. С. 33–39; коммент. С. 286–288.

В заключение следует отметить, что пока малоизвестное «театральное празднество» Дж. Бонекки «Прибежище Тишины» (*Asilo della Pace*, 1748) возникло в российском придворном театре обстановке тревожного ожидания конца Войны за австрийское наследство и вновь оказалось актуальным в 1756 г., в момент тревожного предчувствия новой войны, которая впоследствии получила название Семилетней. «Прибежище Тишины» многими нитями связано с историей российской словесности и придворного театра и заслуживает внимательного изучения. Это изучение особенно важно в источниковедческой перспективе, ввиду очевидных утрат и лакун, вызывающих исследовательскую обеспокоенность.

О. А. Кузнецова

Россия, Московский государственный университет

УРОКИ БДИТЕЛЬНОСТИ ИЗ РУССКОЙ ЭМБЛЕМАТИКИ НА ПЕЧНЫХ ИЗРАЗЦАХ XVIII в.

В Петровскую эпоху ансамбль западноевропейской эмблематики предлагал любителям книжной мудрости большой выбор аллегорий, связанных как с понятием безопасности, в основном — пространственных метафор¹, так и с идеей быть начеку, «караулить», «бодрствовать с опасением». Многообразные оттенки тревоги, от благочестивого евангельского *Vigilate et orate* («бодрствуйте и молитесь») до предостерегающего *Vigilate timentes* («бодрствуйте со страхом» — ср. пояснение к этому девизу «всегда и всего берегись»²) выражались в антропоморфных и зооморфных образах: человек с факелом, пес, петух, кролик, змея в траве. Змеи в этом контексте, однако, мало распространены в русской культуре XVIII в. По крайней мере, из эмблем они почти не попали на печные изразцы. Змея не являлась субъектом — тем, кто испытывает страх и бдит (ср. эмблему № 413³ с императивной подписью «Караульте со страхом» при *pictura* «Змея, в траве

DOI: 10.31860/978-5-00227-104-7-82-94

¹ Беркович В. А., Гусаков М. Г., Егоров К. А., Маралов Е. А., Фролов Н. А. «Зде есть безопасение» // Тверь, тверская земля и сопредельные территории в эпоху Средневековья. Тверь, 2023. Вып. 15. С. 322–329.

² Эмблемы и символы избранные, / на русский, латинский, французский, немецкий и английский языки переложенные, прежде в Амстердаме, а ныне во граде св. Петра напечатанные, умноженные и исправленные Нестором Максимовичем-Амбодиком. СПб., 1788. С. 105.

³ Расписные печные изразцы XVIII в. заимствовали некоторые образы, сюжеты и тексты из эмблематики. Здесь и далее номера эмблем приводятся по изданию: Символы и эмблемата / сост. Я. Тесинг, И. Коппевский. Амстердам, 1705.

пресмыкающаяся»¹), в отличие от зайцев, львов и журавлей, обосновавшихся в русской эмблематике и получивших дальнейшее осмысление в культуре. Этим трем животным с древности приписывалась способность бодрствовать для достижения своей цели.

Мотив сопротивления сну нередко раскрывался в эмблематических толкованиях как проявление духовной силы. В соответствии с барочной логикой он объединяет контрастную пару, зайца и льва, — то есть самого робкого, беззащитного и самого доблестного, властного². Согласно средневековым легендам, оба они спят с открытыми глазами, хотя символический шлейф этих животных позволяет интерпретировать зайца скорее как тревожного, а льва — прозревающего, обладающего внутренним зрением. Никакая предосторожность, предпринятая символическим львом, не может испортить его репутацию. Например, средневековые тексты также указывают, что лев для безопасности укладывается спать в заповедном круге, который описан его хвостом, прячется в горах, замечает следы³, — но все эти свойства издревле толкуются как духовная мудрость, похвальная бдительность или демонические ухищрения, впрочем, не снижающие образ. Заяц же — вечно «страшливый», «гонимый», «утекающий», «хранящий себя», нуждающийся в помощи и защите, сопровождаемый ироничными девизами вроде «Во едином бегании смел» (по эмблеме № 282), — хорошо знаком из средневековой книжности и фольклора как тревожный персонаж. Его высшая добродетель — прибегнуть к помощи, например, камню

¹ Описание картинки приводится по изд.: *Эмблемы и символы избранные...* СПб., 1788. С. 105.

² *Махов А. Е.* Эмблематика: макрокосм. М., 2014. С. 254.

³ *Белова О. В.* Славянский бестиарий: Словарь названий и символики. М., 1999. С. 159–161.

Церкви¹. В новомодной галантной культуре XVIII в. этот контекст конкретизируется в фигуре робкого кавалера. Однако эмблематика создает традиционно жалкой фигуре зайца трамплин для прыжка на уровень высокой культуры.

На монастырской печи в Костроме по примеру эмблематической книги появляется заяц со словами: «Недремающим оком караулю» (идентично девизу № 596).



Изразец «Недремающим оком караулю» (печь в царских палатах Костромского Ипатьевского монастыря) и гравюры из книг: «Symbolorum et emblematum ex animalibus quadrupedibus desumptorum centuria altera»; «Символы и эмблемата»; «Ein Hase neben einem Baum»

¹ Богданов К. А. Фауна морали. Русские классики и русские зайцы // В сторону (от) текста. Мотивы и мотивации. М., 2023. С. 56.

Несмотря на близость многих изразцовых текстов к изданию «Символы и эмблемата» 1705 г., существовали и более ранние переводы девизов, отразившиеся в прикладной эмблематике¹. В частности, предполагается влияние книг И. Камерария (можно сравнить эмблему с зайцем у дерева², подобное дерево в листьях рядом с зайцем не раз изображалось на русских изразцах). Кроме того, изразцы обнаруживают сходство с отдельными западноевропейскими гравюрами, характер влияния которых ещё предстоит установить — например, русский заяц обнаруживает некоторое сходство с гравюрой И. М. Боксбергера «Ein Hase neben einem Baum»³.

Вписывание эмблемы в конкретный христианский контекст (*недреманное око*) — находка переводчика (ср.: лат. *Vigilandum* или нем. *Mann muß wachen* — призывы к бдительности). Она хорошо отражает стратегию освоения эмблематики петровского времени. Например, в издании «Символы и эмблемата» 1705 г. далеко не все переводы на русский язык точно соответствуют иноязычным девизам: переводчик подыскивает аналоги (иногда приблизительные, условные) среди известных пословиц, выстраивает библейские и литургические параллели — то есть вводит дополнительные контексты, расширяющие девиз до *subscriptio*. Реплика зайца, отсылающая к идее нравственной прозорливости, не становится формулой, оставаясь в рамках книжного и монастырского пространства. Но тенденция приписывать зайцу прояв-

¹ Морозов А. А. Эмблематика барокко в литературе и искусстве петровского времени // XVIII век. Л., 1974. Вып. 9: Проблемы литературного развития в России первой четверти XVIII века. С. 184–226.

² *Camerarius J. jun. Symbolorum et emblematum ex animalibus quadrupedibus desumptorum centuria altera*. Norimberg, 1595. LXXIII.

³ Гравюра «Ein Hase neben einem Baum» (заяц у дерева), автор — Bocksberger, Johann Melchior; резчик — Jost, Amman. XVI в. // Virtuelles Kupferstichkabinett. URL: <http://diglib.hab.de?grafik=graph-res-d-4-3> (дата обращения: 10.07.2023).

ления доблести заметна и на изразцах сравнительно массового производства.

В отличие от более традиционных львов, интерес к этому персонажу возникает именно на расписных изразцах XVIII в. Подпись зайца в основном формульная, она стремится к табличке, этикетке и иногда отражает не происходящее в конкретной сценке, а свойство, потенциал персонажа. Например, текст «Утекаю скоро», характерный для бегущего зайца, может быть размещен под сидящим на месте животным. Формально интерес к зайцам в качестве изразцовых персонажей поддержан распространением разнообразных гравюр с сидящими и выпрыгивающими зайцами и кроликами. Это и охотничьи сцены, и аллегорические (*Timiditas*, Боязнь, Робость — ср. «Страх представляется с крыльями у ног, а для признаку придается ему Заяц»¹), и иллюстрированные трактаты, и альбомы с изображением животных в разных позах. Две гравюры с зайцами из «Символов и эмблемат» обнаруживают явное иконографическое сходство с распространенными изразцовыми позами: это сидящий заяц и бегущий, с повернутой головой, — хотя эти позы повторяются во многих гравированных произведениях XVI–XVIII вв. визуальным эхом. Причина заячьей популярности в наивной росписи состоит также в возможности для зрителя отождествиться с этим персонажем, понять его опасения и заботы.

«Опасные» зайцы — узнаваемый топос изразцовой культуры. Вопреки эмблематическим образцовым девизам, где речь идет обычно о безопасности, зайцы последовательно подписаны как опасаящиеся («Опасно веду себя», «Опасно

¹ [Лакомб де Презель О.] Иконологический лексикон, или Руководство к познанию живописного и резного художеств, медалей, эстампов и проч. с описанием, взятым из разных древних и новых стихотворцев / с франц. пер. Академии наук переводчиком И. Акимовым. СПб., 1763.

себя храню», «Строго себя караулю», «Осторожность имею свою» и т. п.). Но подпись «Опасен всегда» может относиться и к воину¹, которого характеризует, конечно, не трусость, а готовность к бою. То же можно сказать о тексте «Со страхом караулю», сопровождающем и зайца, и солдата с пикой или штыком. Самая популярная заячья реплика на изразцах — «Крепко караулю», такая подпись используется разными мастерами и при разнообразии поз чаще характеризует сидящее животное с повернутой головой.



Изразец «Крепко караулю» (печь в Палатах Волковых-Юсуповых)

Текста «Крепко караулю» нет среди девизов «Символов и эмблемат», хотя подпись близка эмблемам № 413 и № 596

¹ Например, на изразце и 2382 из собрания Государственного Исторического музея.

(речь о которых шла выше). Но «крепкие караулы» нередко возникают в текстах XVII–XVIII вв., в том числе в солдатских песнях, — то есть бдительность зайца снова оказывается в поле воинской символики.

Интересно, что подобное происходит и с собакой, иконографически соотносимой с зайцем на изразцах. Изначально бдительных зайцев было больше, поскольку очевидная для нашего современника аллегория преданности, воплощенная в образе пса, оформляется в русской культуре XVIII в. В древнерусских текстах, опирающихся на библейские источники, собака воплощала также нечистоту, злобу, памяливость и иные качества. Составитель справочника-предисловия («краткого объяснения») к сборнику эмблем¹ Н. Амбодик-Максимович, характеризуя образ пса, собирает множество его разнообразных качеств. Из словаря Лакомба де Презеля заимствуются указания на собачью верность, а также бесстыдство, зависть и послушание²; добавляются памяливость, благодарность, бдение, — определенно намечается преобладание в этом образе добродетелей, хотя в представленных далее эмблемах будут и злость, и лукавство. На изразцах конца XVIII — начала XIX вв. пес появляется уже в роли верного сторожа, «караульного», которого в росписи можно разместить рядом со зданием, садом, пасущейся коровой или корзиной фруктов. В сборнике И. Вайгеля³ есть эмблема, дословно повторяющая изразцовую подпись: *Fidelis custos*.

¹ Емвлемы и символы избранные... СПб., 1788. С. XLV.

² [Лакомб де Презель О.] Иконологический лексикон... С. 223–224.

³ Weigel J. Ch. Gedancken Muster und Anleitungen: worinen eine grosse Zahl nicht allein Sumarischer sondern auch Moral... [Нюрнберг?], 1700.



Изразец «Сторожа верный» (Егорьевский историко-художественный музей) и гравюра из эмблематической книги «Gedancken Muster und Anleitungen»

Изразцы цитируют эмблемы, и цепь повторений отражает идею, закрепившуюся в массовом сознании. Сторожевые, сторожащие, охраняющие людей звери не просто осмысляются как часть быта, но в эту эпоху обретают собственные голоса, то есть говорят от лица тех, кто вынужден быть начеку.

Еще один бдительный персонаж, попавший на изразцы, хотя и с несколько размытой видовой принадлежностью, это — журавль. Согласно средневековым притчам, журавль (реже — аист) держит в лапе камень, когда охраняет спящую стаю. Задремав, часовой выронит ношу — и мгновенно проснется. С этим сюжетом постоянно переплетается выражаемое в текстах и эмблемах представление о журавлях (гусях), летящих с камнями (песком) в клювах, чтобы криком не привлечь внимание хищников. В эмблематике (ср. *pictura* эмблемы № 564 и девиз к № 569), в частности в геральдике, смысловой акцент сюжета предсказуемо смещается с благочестивого по-

движника на самоотверженного бдительного воина. Но более показательно смещение, происходящее в изразцовой культуре. Восходящие к эмблеме бдительности птицы заявляют: «От гласа погибаем». Собственно, текст к эмблеме № 569 с журавлем уже содержит смысловое наращение в эту сторону: «Чтоб от своего языка безвременно не погинуть»; ср. лаконичное: *Loco et tempore* («к месту и вовремя») и чуть более развернутое *Um nicht als zu seiner Zeit und an seinem Ort zureden* («говорить не иначе как в свое время и к месту»). Но на изразцах тенденция к мелодраматизации сюжетов проявляется особенно отчетливо.

Нередко персонаж изображен в более плачевном положении, чем его книжный прототип. Так, несколько изразцов запечатлели льва, атакуемого птицей (судя по эмблематической истории, царь зверей не подвергался таким нападкам, т. е. сюжет был синтезирован из нескольких аналогов с иным смыслом, и даже получил горестную подпись «В беде бедует», на основе девиза к эмблеме № 616). Не находящий пока эмблематических аналогов печальный текст «От всех гоним» сопровождает изразцовых зайцев. Журавли же (а точнее птицы с приподнятой головой и приоткрытым клювом) вместо того, чтобы служить похвалой предосторожности, терпят бедствие. Этой тенденции подчинены и многие сюжеты с антропоморфными героями. К примеру, существовала эмблема о торжестве силы, на *pictura* — дерево с глубокими корнями, которое так просто не вытащить (№ 184, «Кто может его извлечь»). Изразцовые персонажи нередко участвуют в героических сюжетах, вопрошая: «Кто мене исхитит?», «Кто мене противен?» и т. п. Но реплика «Кто мене извлечет?» произносится не воинами, а страдающими персонажами, и сопровождается не грозящими жестами и позами, а мелодраматическими. К изразцовым сюжетам этой же группы можно отнести ищущих помощи со словами «Кто нам поможет?», «Кто меня утешит?». Примечательно, что в героическом сюжете,

где изображено противоборство персонажей, реплика всегда приписывается победителю — это торжествующий, заносчивый текст. Жертвы же произносят свои фразы в одиночестве и в неопределенных обстоятельствах (без особых атрибутов и на фоне условных пейзажей), так что зрителю предстоит додумать, в чем именно состоит причина их тревог.

Наивному искусству свойственна и противоположная тенденция: гармонизация. Пышные застолья, чудесные сады, веселящиеся люди соотносятся не просто с идиллией в народном духе, но с идеей рая¹. Действительно, и на изразцах можно обнаружить почтительных к старикам услужливых детей, любящих супругов и братьев, милых животных. Но ситуация конфликта, эмоционального напряжения помогает конструировать сюжет, а изразцовое искусство не только декоративно, но и повествовательно. Способность развернуть устойчивый визуальный мотив в сторону идиллического или драматического, героического или комического (пародийного) через варьирование подписи обеспечивает долгую жизнь картинке. Поэтому добродетельная мать с младенцем становится гулящей и покинутой²; коленапреклоненные молящиеся героини утверждают, что упали и не могут встать; ученые и огородники характеризуют свои занятия репликой «Труды свои ни во что <вменяю>» (ср. девиз «Мирские вещи ни во что почитаю» к эмблеме № 373) и проч. Беспокойство зани-

¹ Прокофьев В. Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983. С. 25–26; Вакар Л. В. Расписные ковры Беларуси: между малярным ремеслом и массовой культурой // Наивное искусство и китч. Основные проблемы и особенности восприятия. СПб., 2019. С. 81–93.

² Макогонова М. Л. Библейская гравюра как источник изображений на расписных изразцах XVIII века // Архитектурная керамика мира, СПб., 2022. № 7. С. 48–49.

мает в этом ряду мелодраматических сюжетов не последнее место.



Изразец «От страха пад»: напряжение создается за счет пририсованных молний (печь в Палатах Волковых-Юсуповых)

Эмблематическую тройцу бдительных и тревожных животных объединяет еще одна идея: визуальный атрибут в виде камня. Как и журавль, заяц хватается за камень, прибегает к нему в поисках защиты, «со страхом Божиим». Огромный комплекс разнообразных контекстов, связанных с зайцами и камнями, базируется на известном библеизме «Камень при-

бежище зайцем» (Пс. 103:18). Но камень символизирует не только прочность, опору, основание. В барочной эмблематике у него есть и обратное значение: неустойчивость, если камень шарообразной формы. Стоя на таком камне (как на земном шаре), ищет равновесия ветреная Фортуна и некоторые другие аллегорические персонификации. Именно на такой камень ставит лапу лев, чтобы показать свою власть и не уснуть — мотив, хорошо известный в скульптуре. Характерно, что льва «с мячиком» можно видеть на старообрядческом лубке, изображающем семь смертных грехов¹.



Фрагменты старообрядческого лубка «Семь смертных грехов» и изразцовый журавль (Государственный исторический музей)

¹ Рисованный лубок старообрядцев в собрании Исторического музея / Авт.-сост. Иткина Е. И. М., 2017. С. 358–359.

Гнев (*ira*) традиционно визуализируется как лев, но иконографическим образцом для мастера стала какая-то эмблема, из которой он не стал убирать атрибут, несмотря на деконструкцию смысла. Птица с камнем в лапе встречается также на поздних изразцах без каких-либо текстовых пояснений, то есть эта иконография тоже становится образцовой. В отличие от зайца, лев и журавль придерживают камень, чтобы обрести и проявить силу, этим они сознательно придают своему положению неустойчивость. Заяц прибегает к камню ради спасения и утешения, как антропоморфные герои изразцов, которые по обыкновению изливают свою печаль, сидя на большом камне («Сижу на камешке, крушусь»).

Интерес к бдительным и тревожным персонажам в XVIII в. отражает не только обстоятельства трудных и неспокойных времен, в контексте которых находятся создатели и зрители этих образов. Через эмблематику на Русь приходят отголоски ренессансных идей о вере в себя и величии человека, о преодолении своей слабости, трусости, о необходимости брать ситуацию в свои руки, идти на риск. Это соотносится с появлением в литературе простого по происхождению героя, который проявляет чудеса ловкости, удачливости и добивается счастья¹.

¹ См., например: *Моисеева Г. Н.* История о российском матросе Василии Кириацком. (К вопросу о составе и происхождении повести) // Труды Отдела древнерусской литературы. М.; Л., 1954. Т. 10. С. 358-388.

Е. А. Пастернак
Московский государственный университет
им. М. В. Ломоносова, Россия

ТЕМА СМЕРТИ В ЛИРИКЕ Г. Р. ДЕРЖВИНА: НЕКОТОРЫЕ НАБЛЮДЕНИЯ

Творчество Г. Р. Державина едва ли в первую очередь ассоциируется с темой смерти: гораздо проще вспомнить его стихотворения с красочными описаниями богато обставленного стола или хвалебные оды, чем произведения, в которых затрагивается тема смерти.

Формированию подобного взгляда на творчество Державина способствовали научные, учебные и биографические труды: «Проповедь честного общественного служения и воспевание величия отечества — две основы, две главные идеи од Державина»¹, «Державин был влюбчив и любил поеть»².

Хотя Державин запомнился читателям и исследователям скорее как поэт, воспевающий жизнь во всех ее проявлениях, при внимательном чтении корпуса державинских стихотворений становится очевидным, что смерть волновала поэта отнюдь не меньше, чем жизнь. Обращение к этой теме встречается у него постоянно, причем оно весьма разнообразно: смерть не просто тревожит его и вместе с тем остается загадочной, но описывается совершенно по-разному, если это рассуждения об «индивидуальной» смерти, «массовые» сцены, обычно связанные с военными или государственными событиями, смерть поэта-«творца» или смерть в более традиционном контексте переложений псалмов.

DOI: 10.31860/978-5-00227-104-7-95-107

¹ *Гуковский Г. А.* Русская литература XVIII века: Учебник для высш. учебн. заведений. М., 1939. С. 402.

² *Грифцов Б. А.* Державин // *Ходасевич В. Ф.* Державин. М., 1988. С. 355.

Первые обращения к теме смерти появляются у Державина уже в 1770-е гг. — например, в малоизвестной басне «Смерть и старик» (1776). Нехитрый сюжет сводится к тому, что «вязанку дров Старик ташил и надрывался», от усталости он начал призывать Смерть («...страдальцев облегченье, / приди и прекрати мученье!»¹), однако при ее появлении трусливо указал на соседа, якобы звавшего Смерть. Даже в столь кратком и простом произведении Державин устами своего героя дает определение смерти, пока еще банальное, многократно встречавшееся в других текстах.

Позже обращение к теме смерти становится гораздо менее заурядным. Так, в одном из ключевых стихотворений Державина на эту тему, «На смерть князя Мещерского», смерти и течению времени дается развернутое описание. «Страшный глас», «стон» (I, 87–88) зовет лирического героя уже с самого начала. Течение времени сравнивается с течением воды в море, «алчна смерть» пожирает царства, люди живут «бездны на краю» (I, 90), смерть разрушит абсолютно все, парадоксально «не мнит лишь смертный умирать» (I, 91), но — «сегодня бог, а завтра прах» (I, 93), — эти мотивы можно считать традиционными, в отличие от описания того, как люди «на то, чтоб умереть, род[ят]ся» (I, 90). Мотив движения к смерти с момента рождения («Едва увидел я сей свет, / Уже зубами смерть скрежещет» (I, 89)), встречающийся и в других стихотворениях².

¹ Державин Г. Р. Сочинения / с объяснит. примеч. Я. Грота: [в 9 т.]. СПб., 1864–1883. Т. 3. С. 539. Далее при цитировании этого издания рядом с цитатой в круглых скобках указываются номер тома и страницы; если приводится несколько цитат подряд с одной страницы, то ссылка указывается возле последней из них.

² Например: Начала все конец сечет. / Младенец лишь родится в свет, / Увы! увы! он вопиет, / Уж чувствует свое он горе; / Низвержен в треволненно море, / Волной несется чрез волну, / Песчинка, в вечну глубину. / Се нашей жизни образец!» («Успокоенное неверие», I, 71).

Ярким картинам жизни, «утех, радости и любви», противопоставлены мрачные описания того, как «у всех <...> цепенеет кровь / И дух мятется от печали». Смерть предстает как персонализированный герой: «И бледна смерть на всех глядит <...> / И точит лезвие косы» (I, 92). Даже если в нынешней жизни есть что-то приятное — «в сердце всех страстей волненье / Прейдет, преядет в чреду свою». Казалось бы, все пройдет, все бессмысленно, однако стихотворение завершается парадоксально: внезапно лирический герой говорит о том, что смерть неизбежна, однако «Почто ж терзаться и скорбеть <...> / Жизнь есть небес мгновенный дар; / Устрой ее себе к покою <...> / Благословляй судеб удар» (I, 94); жизнь нужно уметь ценить, нужно уметь гармонично ее прожить, впрочем, не нужно забывать о том, что в ней будут трудности.

Яркая картина — и в стихотворении «На переход Альпийских гор». Зима традиционно связано с мотивом смерти, однако далеко не каждый поэт настолько ярко показывает связь между ними: она «на всю природу злится, / И в страшных инистых скалах, / Нависнутых снегов слоями, / Готова задавить горами / Иль в хладных задушить когтях <...> / Вкруг сыплют огонь, — хохочет ад!» (II, 285). Даже в тех стихотворениях, где, казалось бы, воспевается жизнь, проскальзывает мотив смерти, эта тема как будто настолько волнует Державина, что невольно появляется даже в очень оптимистичных текстах. Например, в «Приглашении к обеду», известном в первую очередь аппетитными описаниями блюд, снова появляется мотив движения к смерти с самых юных лет: «Смерть к нам смотрит чрез забор», — однако нужно ценить жизнь: «...будем жизнью наслаждаться, / И тем, чем можем, утешаться» (I, 668). Картины умирания показаны и в переводе из Сафо — ключевой здесь является любовная тема, картина умирания показана весьма подробно: «Густая, темна мгла мой взор объемлет вокруг; / Не слышу ничего, не вижу и

не знаю: / В оцепенении едва дышу — и вдруг, / Лишенная чувств, дрожу, бледнею, умираю» (II, 41).

Персонализирована и смерть в стихотворении «На выздоровление Мецената»: в мрачном пейзаже (здесь достаточно посмотреть на первый стих — «Кровавая луна блистала» (I, 120)) выплывает таинственная лодка, которой правит «Старик угрюмый и седой» с «ужасною косою», влекущий к себе «кровавыми кохтями» «бесчисленный толпы теней» (I, 121; разумеется, Державин не упускает случая при описании этой толпы в очередной раз сопоставить «рабов с царями»). Финал стихотворения счастливый: лирический герой задает небу вопрос о том, насколько справедливо пребывание в этой толпе И. И. Шувалова, после чего на покровителя наук сниспосылается здоровье, его заслуги объявляются столь же бессмертными, как Петра и Елизаветы, — однако значительную часть текста занимает именно живописание картин смерти.

Смерти традиционно противопоставляется любовь. Если это не Божественная любовь, а обычная, «земная», она не может уберечь от смерти, однако она является ее противоположностью и способна скрасить земную жизнь: «Я бы пил, — и, вновь влюбляясь, / Лишь в веселье дни провел / И, с духами сочетаясь, / Был нетления символ» («Бабочка», II, 438). Впрочем, любовь может и просто контрастировать со смертью: «Любовь сердцам / Как мед сладка. / Любовь душам / Как смерть крепка» («Соломон и Суламита», II, 624–625), «Как же быть? И чем лечиться? / Птичек ты багрил в крови, — / И тебе пришло томиться / От смертельных любви» («Охотник», II, 428).

По Державину, о смерти нужно помнить едва ли не всегда. В обращениях к первому и второму соседям очевиден мотив *memento mori*: «ты прах одушевленный, / И скроешься землей», «Придут, придут часы те скучны, / Когда твои ланиты тучны / Престанут грации трепать». Однако первого сосе-

да лирический герой все-таки призывает веселиться, «доколь текут часы златые / И не приспели скорби злые» (I, 106), тогда как в обращении ко второму он даже неожиданно воспевает гроб как идеальный дом: «Надежней гроба дома нет», туда попадут все (здесь поэт обращается к излюбленным контрастам: «И царь и раб в него придет», I, 442).

Определения, которые поэт дает земной жизни, часто весьма мрачны. В «Эпитафии мудрецу нынешнего века» он пишет: «Что счастья твердого, что разума без вздору / И наслажденья без сует / В сем мире нет; / Но вся людская жизнь — игра, мечта и сон» (I, 180). Похожий мотив есть и в стихотворении «На смерть князя Мещерского»: поэт говорит о быстром течении времени, о том, что протекшие часы «Хароса в бездну улетели», век проходит, «как сон» (так же исчезает и «младость», I, 93). В «Потоплении» изображена смерть путника, который весело «сквозь туман и мрак ужасный <...> едет в челноке», однако тонет; «Се вид жизни скоротечной», «Все потонем в жизни вечной...», — резюмирует поэт (I, 751–752). В «Успокоенном неверии» человеческая жизнь характеризуется как «цепь печалей», задаются вопросы в духе «Что жить? — Жить — миг летяща время / Едва почувствовать, познать», даются определения: «Такая жизнь — не жизнь, но яд: / Змея в груди, геенна, ад / Живого жрет меня до гроба» (I, 70–72). В стихотворении «Графу Стейнбоку» упоминается «Вид Гапсаля — вид тленна света, / Что скоро рушится, падет» (II, 602), Шелехов в эпитафии «...зря, что все на свете тлен, / Направил паруса во океан небесный» (I, 777), в «Описании Потемкинского праздника» «естество» характеризуется как «бренное» (I, 394), а жизнь — как «путь <...> печалей» (I, 418), в «Горелках» есть стих про «поприще сей жизни склизко[e]» (I, 547). Как картинки в волшебном фонаре и как герои этих картинок, жизнь мгновенно исчезает в знаменитом «Фонаре»; там же Державин напоминает, что человек — лишь «гость, позванный на пир» (II, 471).

В одном из своих главных произведений, «Евгению. Жизнь Званская», поэт задает вопросы: «Что жизнь ничтожная? Моя скудельна лира? / Увы! и даже прах спашнет моих костей / Сатурн крылами с тленна мира», — и констатирует печальные факты: «Разрушится сей дом, засохнет бор и сад, / Не вспомняется нигде и имя Званки» (II, 644). Далее нарисована картина того, как Евгений, возможно, «святым <...> жезлом <...> удари[т] об доски» и «...свитых вокруг моей могилы змей гнездом / Прогонишь — бледну зависть — в бездны». В «мраке вечности» трубит Клио — для того, чтобы «явить то место, где отзывы <...> от лиры <...> неслись» (II, 645).

Потусторонний мир кажется поэту загадочным: его лирический герой собирается находиться «в скучном бесконечном сне» («Соловей во сне», II, 127), герой скрывается «во мрачну, непробудну ночь» («Урна», II, 139); впрочем, дальше выясняется, что душа Шувалова все же отправится «вечности в прекрасный дом», где будет «сладкое согласие лир» и где ее встретят поющие «душ блаженных полки», II, 141). В «Ласточке» герой, очень близкий к реальному Державину, задается вопросом: «Восстану, — и в бездне эфира / Увижу ль тебя я, Пленира?» (I, 573) — понятное желание встретиться с ушедшими близкими было не чуждо поэту. Волнующий мотив неизвестности загробного мира есть и в стихотворении «На смерть князя Мещерского»: «Здесь персть твоя, а духа нет. / Где ж он? — Он там. — Где там? — Не знаем» (I, 92). В целом поэт весьма пессимистичен: «а там разверста вечность» («Успокоенное неверие», I, 72), «все вечности жерло пожрет», «что было, то не придет вспять» («На смерть Нарышкина», II, 306–307).

В «Надежде» даже тело человека характеризуется через умирание: дух был до того, как «прахом стал одет». В нем же говорится о том, что, пока глупые смертные «мечтают <...> о каких-то днях златых», лирический герой спокойно наблюда-

ет за течением времени — у всего его «свой круг, свой ряд», беспокойство «среди покоя» (III, 43) — признак глупости. В других стихотворениях умирают даже неодушевленные или абстрактные объекты. Это прошедшие годы: «Занес последний шаг — и, в вечность / Ступя, сокрылся прошлый Год; / Пожрала мрачна неизвестность / Его стремленье, быстрый ход» («На новый 1797 год», II, 16–17; если скрыть словосочетание «прошлый Год», этот отрывок легко можно прочитать как текст об уходе человека; в стихотворении на уход уже следующего, 1798 г., поэт допускает, что «быть может, горы провалятся», II, 146). Это облако: «Разорван молнии стрелою, / Обрушась каплями падет — / И уж его на небе нет!»; вода из него сохраняется, но и ее ждет печальная судьба: «На блага, тундры опустясь, / Ложится в них, и зрится — грязь» (в следующих строфах выясняется, что в этом можно увидеть «вельмож, царей / жив[ое] здесь изображение», II, 591). Это деревья: «Петрополь сосны осеняли — / Но, вихрем пораженны, пали, / Теперь корнями вверх лежат» (I, 105).

В стихах Державина исключительно часто встречается слово «смертный». Вот лишь несколько примеров: «О мрачный и оглохлый смертный» («Тоска души», III, 71), «землей и морем бурным / Кто правит, царствами и смертных и богов» («К Каллиопе», III, 102), «Подобно смертным первородным» («Похвала сельской жизни», II, 165), «Кто сей из смертных дерзновенной» («Похвала за правосудие», II, 172), «Если обилье склабится смертным» («Богине здравия», I, 677), «Науки смертных просвещают» («Любителю художеств» I, 369) и т. д. Как видно из примеров, во многих случаях действующее лицо можно было бы назвать по-другому (это позволяют и общее содержание, и размер), однако поэт выбирает именно это слово. Антоним к нему выбирается поэтом куда реже. Что оказывается бессмертным? Правда («Бессмертной правды солнца луч», «Облако», II, 592), истина («Тебя, бессмертная, пою», «Истина», III, 62), душа («Бессмертная душа моя»,

«Госка души», III, 68), слава («Бессмертной, громкой чада славы», «На возвращение полков гвардии...», III, 224), поэзия — через образ музы Каллиопы («Сойди, бессмертная, с небес, / Царица песней, Каллиопа!», «К Каллиопе», I, 503). Бессмертными также оказываются талантливые люди, например Тончи («Бессмертный Тончи!», «Тончию», II, 397).

Как говорилось в предыдущих стихотворениях, «Ничто от роковых кохтей, / Никая тварь не убегает» (I, 90) — и действительно, по Державину, «Все равно оставляют свет» (I, 122), даже великие правители, «монарх и узник — снесь червей» (I, 90):

Сидят на тронах возвышенны
Над всей вселенною цари;
Ужасной стражей окруженны,
Подъемля скиптры, судят при;
Но Бог есть вышний и над ними:
Блестя молньями своими,
Он сверг гигантов с горних мест,
И перстом водит хоры звезд.
(«Об удовольствии», II, 157)

То же можно сказать и о великих государствах: «Вмиг доблести презренны стали, / Под тяжестью пороков пали, / Имперьи в прахе погреблись» («Мужество», II, 474). Даже в знаменитом стихотворении «Властителям и судиям», переложённом из 81-го псалма, Державин подчеркивает, обращаясь к царям, что они «так же смертны, как и я», и умрут так же, «как ваш последний раб умрет» (I, 113).

Исключения делаются только для избранных выдающихся правителей — так, Петр I и Екатерина II почти всегда предстают в стихотворениях Державина именно в такой роли: «Хотя смерть косу поднимает / Равно и на владык земных; / Но вечно память пребывает / В сердцах людских царей благих» («Монумент Петра Великого», I, 37–38), «О всемогущая

жена! / Бессмертная Екатерина!» («На взятие Варшавы», I, 639). Хотя они не смогут избежать физической смерти, память о них останется, а значит, хотя бы частично они победят смерть. К их бессмертию может присоединиться и бессмертие поэта, который их воспекает: в «Приношении монархине» Екатерина «Пойдет сквозь тму времен и станет средь потомков», и хотя физически поэт исчезнет, «алчный червь <...> меж гробовых обломков <...> будет прах костей <...> глотать», но его лира останется, именно «под именем» императрицы она «пребудет», «Ты славою, — твоим я эхом буду жить. / Героев и певцов вселенна не забудет; / В могиле буду я, но буду говорить» (I, 716–717). Впрочем, поэт может быть бессмертным и без участия правителей: например, в «Тишине» приводятся ночные размышления героя-поэта: «Нет! талант не увядает / Вечною забвенья в тьме; / Из-под спуда он сияет: / Я блесну на вышине» (II, 368). В «Лебеде» герой-поэт сравнивает себя с лебедем, он говорит о себе: «От тлена мира отделись / С душой бессмертною и пеньем», обретет свободу — и «Не заключит меня гробница, / Средь звезд не превращусь я в прах». Более того, бессмертие через стихи как будто дарит и физическое бессмертие: стихотворение завершается требованиями к близким: «Прочь с пышным, славным погребеньем» и «Над мнимым мертвецом не вой» (II, 498–502). В стихотворении «Полигимнии», которое оказалось завершающим в прижизненном собрании сочинений, лирический герой-поэт говорит: «Пеньем твоим песен моих / Буду я, буду бессмертен!» (III, 234).

Бессмертие может быть и более «традиционным» — «Ты жив в сердцах своих друзей» (II, 308), сообщается об умершем герое в стихотворении «На смерть Нарышкина» (далее подробно описывается, что именно будут вспоминать товарищи о своем умершем друге). В стихотворении «На кончину благотворителя», открывающемся эпиграфом из Книги премудрости Иисуса, сына Сирахова, «хвала» героя-

благотворителя не умерла, она жива и через здания, воздвигнутые благодаря ему, и через людей: «Ты сколько обязал сердец! / Коликих счастья был творец!» (I, 704).

Впрочем, если стихотворение посвящено теме смерти и времени в целом, поэт иногда не отказывает в частичном бессмертии человеку вообще, например: «Увы! Лишь в свете вспоминанем / Бессмертен смертный человек», «Через Муз живут пииты ввек. / Пусть в персть тела их обратятся, / Но вновь из персти возродятся», «Так, знатна часть за гробом мрачным / Останется еще от нас» («Эхо», III, 93).

При этом бессмертие бесценно, его невозможно купить (этому сюжету полностью посвящено «Богатство»: герой «стал бы золото копить», «Чтобы, как придет смерть сражать, / Тряхнуть карманом торовато / И жизнь у ней на откуп взять», но, поскольку это невозможно, нужно просто радоваться жизни, II, 182–183). К бессмертию можно приблизиться, если «равнодушно» (т. е. со спокойной душой) жить и приближаться к смерти («На возвращение графа Зубова», II, 28–38), или, как Анакреон в «Венце бессмертия»: радостно провел жизнь, а затем «шутками себе такими / Венец бессмертия снискал» (II, 236).

Державиным написаны десятки стихотворений на чью-либо смерть. Среди них выделяется ряд стихотворений, написанных на смерть любимой первой жены поэта, Екатерины Яковлевны¹, однако многие из них обращены к не столь близким людям: к вельможам, к полководцу Суворову, к родственникам знакомых — и даже к животным: пуделю Милорду и собачке Милушке.

В таких стихотворениях поэт позволяет оригинальные даже для себя формулировки: так, при мысленном взгляде на

¹ Поскольку эти оригинальные стихотворения неоднократно привлекали внимание исследователей, мы не будем подробно останавливаться на них, как и на державинской анакреонтике.

гроб великой княжны Ольги Павловны, умершей во младенчестве, задаются вопросы «Чей видим труп? / Иль вы забылись, / В гроб положили / Спящего тут / Ангела в теле?» (I, 657). В названиях некоторых стихотворений не содержится прямого указания на то, что это произведение «на смерть», однако это понятно из текста: например, «Урна» — своеобразный «надгробный гимн» Шувалову. В нем утверждается, что «Смерть мужа праведна — прекрасна!», эта ситуация сравнивается с величественными картинами «умолкающего органа», захода солнца над океаном, полетом души «сквозь мириады звездны» (II, 140–141). Гроб покровителя наук будет «у всех в почтенье», поэт желает этой гробнице стоять «вечно невредимой» и быть «лирами пиитов чтимой» (II, 143).

Насколько тонко и оригинально Державин описывал «индивидуальную» смерть или смерть как неотъемлемую часть устройства жизни, настолько предсказуем он при описании «коллективной» смерти, чаще всего — связанной с актуальными историческими событиями. В оде «На победу под Люценом» читатель видит призыв к Александру I: «Вноси скорее шаг другой / И, меч твой из ножен извлекши, / Взмахни» (III, 169). В стихотворении «На переход Альпийских гор» Суворову приписываются такие слова: «Друзья!.. известно, / Что Россам мужество совместно <...> / Умерть или победить здесь должно». В ответ — «“Умрем!” — крик вторит по горам» (II, 281). В «Орле» читатель сначала видит страшную картину смерти: «гидры дерзкой» «ужасно <...> жал сверканье, / Глетворно, пагубно дыханье, / И смертно ядовита кровь» (II, 244), однако надежда и вера помогут разрушить ее — в этом стихотворении нет никаких сомнений в том, что все непременно будет именно так.

В стихотворении «На взятии Варшавы» сообщается, что «Пули, ядра, раны смертны / За царя приемлет в дар, / Награжденья нам бессмертны — / Слово царско, слава, лавр» (I, 649), а в «Описании потемкинского праздника», пожалуй,

открывается самая жуткая картина: «За один <...> взгляд любви / Лить мы рады токи крови» (I, 399). Упоение картинами разрушения и смерти совсем не характерно для Державина, когда он говорит о смерти в частном или философском контексте.

Когда же Державин перелагает псалмы или духовные оды Л. Козегартена, изображение смерти у него становится более привычным для читателя. Хотя эти переложения — вольные, в изображении смерти поэт не пытается быть новатором: «Ты смертен — но истнил скиптр смерти!» («Христос», III, 198; в автокомментариях поэт напоминает читателю о том, что здесь содержится аллюзия на Евр. 2:14). В «Громе» он пишет о том, что «все величье... — прах» (II, 596). В «Величестве Божиим» людей, оставшихся без Божьей помощи, «всюду ужасы смущают»; если они умирают, то «исчезают / И превращаются во прах» (I, 241). В «Славе» поэт в очередной раз напоминает читателю о том, что земные успехи проходят (III, 47–51), в «Проповеди» — о том, что «Все враги мои погибли, — / Господи! Твои враги» (II, 673; похоже — в стихотворении «На безбожников»: «Сгибнут и кости с телом душ тех, / Кои безбожно рабствуют миру», II, 511, — и в суровом «Утешении добрым»: здесь предлагается утешаться тем, что «Скоро Смерть серпом кровавым <...> / приидет поразить» «беззаконных», II, 505), в стихотворении «На ворожбу» (II, 162–164) — о том, что нужно со смирением принимать сегодняшний день, а не пытаться заглянуть в будущее. Добродетель в одноименном стихотворении охарактеризована как то, с чем человеку «смерть <...> уже ничто» (III, 58). Все эти идеи хорошо известны читателю, знакомому с христианством.

Некоторые из подобных произведений не выглядят абсолютно логичными: так, в стихотворении «На тщету земной славы» присутствуют традиционные христианские мотивы — каждому придется умирать самостоятельно, «В день лют —

брат брату не спасенье, / Не заменит души душой», с собой ничего нельзя будет взять («вся власть и честь земная / Минует с нами, будто тень». Далее поэт напоминает о том, «глупому равны мы стаду, / Косой что гонит к гробу Смерть», спасется только один праведник, однако дальше внезапно заканчивается утверждением о том, что душу лирического героя Господь «облечет бессмертья в свет» (I, 722–724).

Неожиданный финал можно видеть и в стихотворении «Сетование»: Державин пишет о том, что «все силы умирают, / Как злак под зноем злым», однако этому находится объяснение: так происходит из-за «гнева / Увы! Твоих очес», а когда Бог «воззри[т] же на смиренну / Молитву» и примет «жертву воскуренну» (II, 670–671) лирического героя — тогда наступит благополучный финал. Здесь поэт «улучшает» оригинальный текст псалма 101-го: он тоже посвящен волнующей поэта теме смерти, однако в ставших особо известными стихах 25–29 говорится о том, что земля и небеса «погибнут, а Ты пребудешь», все изменится, «но Ты — тот же, и лета Твои не кончатся». Казалось бы, перед поэтом находится образец текста, в котором говорится о загадочности смерти и мироустройства, но парадоксальным образом именно его он решает упростить и свести все к популярным формулам.

В «Надежде» Державин замечает: когда мы умрем, то погрузимся «в свете вечном <...> пламенем любви своей», тогда «Смертная спадет одежда» (III, 44). В знаменитом последнем стихотворении он отнюдь не так оптимистичен: «А если что и остается / Чрез звуки лиры и трубы, / То вечности жерлом пожрется / И общей не уйдет судьбы» (III, 236). О том, что находится между этими крайне непохожими представлениями о смерти, поэт размышлял в творчестве всю жизнь. Он не нашел собственный ответ на вопросы о том, что же такое смерть, как она соотносится с жизнью и как вписать ее в жизненный цикл, — она так и осталась притягательной загадкой, тревожившей его на протяжении всей творческой жизни.

Ю. М. Никишов

независимый исследователь, Тверь, Россия

ГРИБОЕДОВ: СИГНАЛ ТРЕВОГИ, КОТОРЫЙ НЕ УСЛЫШАЛИ

Горькую истину комедии «Горе от ума» пророчит ее название. Ситуация, когда собеседники не понимают Чацкого, отмечалась исследователями, но нужна не констатация, а понимание ситуации. Понимают ли ее потомки? Выразительное суждение принадлежит поэту и критику Вл. Ходасевичу: оно теплое, душевное, пронизательное, но и с решительным отказом видеть в комедии высшее значение:

Мы вечно будем перечитывать «Горе от ума» — этот истинный «подвиг честного человека», гражданский подвиг, мужественный и современный. Мы всегда станем искать в комедии Грибоедова живых и правдивых свидетельств о временах минувших. Мы отдадим справедливость яркости и правдивости изображения. Но в глубокие минуты, когда мы, наедине с собой, ищем в поэзии откровений более необходимых, насущных для самой души нашей — станем ли мы, сможем ли мы читать «Горе от ума»? Без откровения, без прорицания нет поэзии¹.

Если перевести эту оценку на язык эмоций, получится примерно следующее: комедия Грибоедова безусловно заслуживает глубокого уважения, даже любви, но она не из числа достойных обожания, преклонения перед ней. Не так изящно, по-деловому, но такое отношение (если исключить нападки неиссякаемых зоилов) закрепилось в литературоведении.

Но «Горе от ума» поднимается на уровень откровений.

В «неканоническом» сборнике «Все истины мира» (2016) напечатана моя статья «Горькая истина “Горя от ума”». Здесь

DOI: 10.31860/978-5-00227-104-7-108-119

¹ Ходасевич В. Колеблемый треножник. Избранное. М., 1991. С. 155.

мне нужно опереться на ее основной вывод. Кульминация идейного движения «Горя от ума» — финал третьего действия. Чацкий *оглядывается* на произносимом слове «глядь» — и обнаруживает *неожиданное* для него следствие ситуации. Простой бытовой эпизод вдруг обретает двуплановость символа. Дело совсем не в том, *что* он говорит; дело в том, *что* он осознает¹.

А осознает Чацкий, что здравомыслящий вряд ли встретит сочувствующих; публика падка на то, что делается и внушается модой.

Только не слишком ли претенциозна попытка понимать выводы, опущенные автором? Очередной парадокс: *это* откровенное своеволие не противоречит, а соответствует воле художника; Грибоедов ждал, да не дождался его от своих современников. Впрочем, современники подсказки автора не знали. А представим себе, что читатели открывают изданную автором книгу и читают в предисловии:

В превосходном стихотворении многое должно угадывать; не вполне выраженные мысли или чувства тем более действуют на душу читателя, что в ней, в сокровенной глубине ее, скрываются те струны, которых автор едва коснулся, нередко одним намеком, — но его поняли, всё уже внятно, и ясно, и сильно. Для того с обеих сторон требуется: с одной — дар, искусство; с другой — восприимчивость, внимание².

Кульминация «Горя от ума» универсальна, всеохватна в своем размахе. Мы живем в разобобщенном мире. Нас разделяют государственные, национальные, классовые, религиозные, психологические, гендерные, возрастные, эстетические, потребительские, временами даже настроенческие различия,

¹ См.: *Никишов Ю. М.* Горькая истина «Горя от ума» // Все истины мира: Разум в литературе и искусстве: Сб. статей. СПб.; Тверь, 2016. С. 42–56.

² *Грибоедов А. С.* Сочинения. М., 1988. С. 312. Далее это издание цитируется с указанием страниц в тексте.

уровни образования, культуры, коммуникабельности, предпочтений. Вместе с тем человек — существо общественное, он не может жить один, ему невыносимо одиночество. Эта тяга порождает родственные, дружеские, националистические, патриотические устремления.

Мечтать о максимально широком единении не зазорно. Но на пути к всеобщему согласию препятствий не счесть.

Неожиданный вопрос помогает понять пафос комедии Грибоедова: как автор относился к своему творению? Такой вопрос не возникал за ожидаемой предсказуемостью ответа: как еще может относиться автор к прославившему его творению? С «Горем от ума» не все так просто.

Очень странное письмо Грибоедов написал задушевному другу С. Н. Бегичеву в июне 1824 г.: оно как будто склеено из двух частей, написанных в разное время и с контрастным настроением. Первая часть триумфальная: автор-исполнитель сообщает, что испытывал подлинное авторское счастье, когда выступал с чтением своей комедии: «Грому, шуму, восхищению, любопытству конца нет». А следом, без всякой паузы, неожиданное:

Ты, бесценный друг мой, насквозь знаешь своего Александра, подивись гвоздю, который он вбил себе в голову, мелочной задаче, вовсе не сообразной с ненасытностью души, с *пламенной страстью к новым вымыслам*, к новым познаниям, к перемене места и занятий, к людям и делам необыкновенным. И смею ли здесь думать и говорить об этом? Могу ли принадлежать к чему-нибудь высшему? Как притом, с какой стати, сказать людям, что грошовой их одобрения, ничтожная славишка в их кругу не могут меня утешить? Ах! прилична ли спесь тому, кто хлопочет из дурацких рукоплесканий!! (С. 383).

А ведь речь идет не о пестром составе посетителей театра: чтения происходили в дружественной среде!

Что, если сквозь призму ситуации Чацкого (в канун 14 декабря!) взглянуть на трагедию завершившегося восстания? Увидим пророчество поражения!

Возвращаясь на Кавказ, Грибоедов три месяца путешествовал по Крыму. Были наилучшие условия для реализации новых творческих замыслов. Казалось бы, тут и ожидать прилива вдохновения: полная свобода, новизна впечатлений. Результат повергает в панику. О предельной остроте кризиса свидетельствуют письма писателя Бегичеву.

Ну вот, почти три месяца я провел в Тавриде, а результат нуль. Ничего не написал. Не знаю, не слишком ли я от себя требую? умею ли писать? право, для меня все еще загадка. — Что у меня с избытком найдется что сказать — за это ручаюсь, отчего же я нем? Нем как гроб!! (9 сентября 1825 г.; С. 395).

Прощай, милый мой. Скажи мне что-нибудь в отраду, я с некоторых пор мрачен до крайности. <...> Ты, мой бесценный Степан, любишь меня... как только брат может любить брата, но ты меня старше, опытнее и умнее; сделай одолжение, подай совет, чем мне избавиться от сумасшествия или пистолета, а я чувствую, что то или другое у меня впереди (12 сентября 1825 г.; С. 397).

На убедительные твои утешения и советы надобно бы мне отвечать не словами, а делами, дражайший мой Степан. Ты совершенно прав, но этого для меня не довольно, ибо, кроме голоса здравого рассудка, есть во мне какой-то внутренний распорядитель, наклоняет меня ко мрачности, скуке, и теперь я тот же, что в Феодосии, не знаю, чего хочу, и удовлетворить меня трудно. Жить и не желать ничего, согласись, что это положение незавидно (7 декабря 1825 г.; С. 399).

Причина этого внутреннего разлада мировоззренческая, политическая: результат доверительного общения с видными деятелями декабристского движения. С декабристами у писателя много общего, это несомненно. Но ставку на военный заговор Грибоедов не разделял. Незавидное положение: горячо сочувствовать обреченным людям и презирать себя за отказ вступить в их ряды!

Грибоедов-художник не был профессионалом. Начиная с «Горя от ума» он обращался к творчеству только для решения мировоззренческих задач, насущных для него самого. Писать сейчас неминуемо означало бы вступать в полемику с благородными современниками, жизни не пожалевшими для обновления родной страны. Но бросить в них камень было этически ситуацией противопоказанной. На фоне жертвенности в деяниях патриотов собственная благополучная жизнь теряла смысл.

Наверное, в это время и «Горе от ума» утратило свое значение в сознании автора из-за того, что было понято субъективно. Декабристы приняли Чацкого как своего единомышленника и, готовые принести себя в жертву, увидели в нем нестигаемого борца и победителя! У комедии открытый финал, и такое прочтение (как один из вариантов) не исключается. Несомненно то, что герой попадает в зону духовного кризиса, выход из которого не легок и не скор. Что будет далее — вопрос остается открытым. Не будем сетовать, что герой не успел осмыслить то, что пережил. Он передал эстафету читателям: думайте, принимайте решения... Вам жить! Задача писателя была не показ героя в новой ситуации, а показ избранной ситуации, обнаружение которой повергает героя в психологический шок. Выбор героя отсрочен, авторский показ выбора мельчил бы тему, разнообразное подменял индивидуальным. В том и суть проблемы, что решать ее выпадает каждому в меру своих способностей и воззрений. Глобальность проблемы — как жить человеку в разобщенном мире — не осмыслена до сих пор.

«Горем от ума» Грибоедов обозначил свой масштаб как писателя. Крупнейший исследователь его творчества Н. К. Пиксанов, ориентируясь на такой уровень, пишет:

Подлинно великих созданий он ждал от себя в будущем. Эти ожидания поддерживались не только в самом Грибоедове, но и в обществе. В 1823–1825 годах в России не было поэтического произведения более яркого и глубокого, чем «Горе от ума». В сердцах читателей оно родило самые смелые надежды: поглотив комедию, общество ждало второго «Горя от ума». И как бы ни был Грибоедов горд и независим, он не мог не чувствовать этого давления всеобщих ожиданий¹.

Итог, по мнению исследователя, печален: «Программа гения не была осуществлена на практике, и контраст великих ожиданий с действительностью и составляет суть писательской драмы Грибоедова»².

И все-таки Пиксанов неправ, когда выносит в буквальном смысле приговор: «А. С. Грибоедов был литературный одноступеньщик, homo unius libri» — человек (автор) единственной (уникальной) книги. Исследователь пересмотрел всё написанное Грибоедовым за последние шесть лет его жизни и с горечью констатирует снижение художественного уровня, особенно в языке: «После блестящих достижений “грибоедовского” стиха в “Горе от ума” разобранные произведения в своем языке падают до уровня рядовых ложно-классических пьес XVIII века»³.

Но тут сказывается реализмоцентризм позиции исследователя. А Грибоедова теория не привлекала, он писал «свободно и свободно». Основа «Горя от ума» действительно получилась реалистическая (такого понятия в ту пору еще не было), но в комедии можно обнаружить элементы и романтизма, и даже классицизма. Пиксанов посчитал, что новый путь — в сторону от реализма и общественности — заводит Грибоедова в тупик бесплодной архаической мистериально-

¹ Пиксанов Н. К. Грибоедов: Исследования и характеристики. Л., 1934. С. 321.

² Там же. С. 322.

³ Там же. С. 311–312.

сти. Не соглашаюсь с таким утверждением. Исхожу из того, что главная задача искусства — *познание жизни* (в своей особенной — и меняющейся во времени форме). Познание осуществляется всеми формами искусства, если это настоящее искусство. Грибоедов наследует рационалистическому XVIII в., для него и это, и более раннее искусство вполне живое.

Шестилетие жизни, которое судьба отвела Грибоедову после «Горя от ума», отнюдь не полностью было занято творчеством. Напротив, для творчества оно складывалось крайне неблагоприятно. Но вот что Грибоедов писал Бегичеву из Тифлиса 9 декабря 1826 г. (а это канун годовщины поражения декабристов): «Я на досуге кое-что пишу. Жаль, что не в силах распространяться о себе и о моих созданиях» (С. 406). («Не в силах»? Вероятнее — не время: вдруг да услышат чужие уши...).

14 марта 1828 г. Грибоедов прибыл в Петербург не только вестником победы в войне с Персией, но уже и с подготовленным им для ратификации выгодным для России Туркманчайским миром. А еще привез необычно для себя оперативно завершённую «Грузинскую ночь». Это трагедия, но предназначенная не для постановки в театре, а для чтения — сценическая поэма в драматической форме.

Увы, это творение разделило трагическую судьбу автора. «Взрослая» жизнь Грибоедова оказалась бесприютной, кочевой; у него не было пристанища для хранения архива. Грибоедов, в последний раз отправляясь в Персию с тревожным предчувствием, не оставил списка трагедии ни у друзей, ни даже вроде бы в надежных руках молодой любящей жены — может быть, потому, что чувствовал: слишком тяжела опорная идея нового творения. После разгрома посольства в Тегеране никаких бумаг Грибоедова в Россию не привезли...

Качество «Горя от ума» Грибоедов проверил путем чтения в разных обществах. Отрывки из «Грузинской ночи» автор тоже неоднократно читал (наизусть!) в столице в 1828 г.

Об этом творении поэта мы располагаем лишь разрозненными отрывочными сведениями. Сюжет трагедии в своих воспоминаниях о Грибоедове подробно излагает Булгарин, причем вязнет в деталях сюжета, как будто в этом заключается достоинство трагедии. У грузинского князя возникла необходимость выкупить любимого коня ценой отрока. Таким оказался сын его верной слуги, когда-то и кормилицы. Она умоляет вернуть сына, а за отказ проклинает жестокого господина. Этого ей мало, она решает, с помощью Али, ему мстить. Но месть оборачивается против мстителей. Князь стреляет в похитителя его дочери, но Али отводят пулю в ее сердце. Кормилица сама стреляет в князя — а убивает сына¹.

Возвращаясь в Тифлис, Грибоедов навестил Бегичева, читал отрывки, но полностью с «Грузинской ночью» знакомить друга не захотел: «Я теперь еще в ней страстен и дал себе слово не читать ее пять лет, а тогда, сделавшись равнодушнее, прочту, как чужое сочинение, и если буду доволен, то отдам в печать»². Такого срока судьба поэту не отвела...

Но Грибоедов оставил другу толстую сшитую тетрадь своих черновых рукописей. Позже она перешла в руки собирателя грибоедовских материалов его двоюродного племянника Д. А. Смирнова и была опубликована в журнале. Здесь оказались два отрывка из «Грузинской ночи» (диалог кормилицы с князем и ожидание кормилицей прилета Али; к уже отчаявшейся было женщине они все-таки прилетают) и еще несколько черновых вставок. Конечно, этих фрагментов не-

¹ Дочь князя рядом с похитителем; ее гибель понятна. Но как объяснить смерть сына кормилицы? Оставим эту неясность на совести Булгарина.

² А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М., 1980. С. 31.

достаточно для полноценного сопоставления трагедии с тщательно обработанной комедией, и все-таки некоторой «натуральной» информацией о трагедии мы располагаем.

«Грузинская ночь» — это художественный отклик Грибоедова на поражение выступления декабристов, то, о чем нельзя было писать в Крыму, опережая событие. Такое утверждение может показаться слишком категоричным. Уместно ли сопоставлять общественное движение и личную невзгону? Что поделаться! Прямая отсылка к Сенатской площади была невозможной; цензура не пустила и в печать, и на сцену вполне сдержанное «Горе от ума». Но разве в частном не просвечивает общее?

Ничуть не камерна «Грузинская ночь». Бесчеловечие власти: такова тема предельно жестокого по сюжету произведения. Неизбежность даже бессмысленного бунта: такова суть конфликта.

Противоборствующие силы здесь максимально контрастны, конфликт максимально заострен. Он возникает в сфере человеческих отношений, но основан на социальном неравенстве: как таковое преодолеть? Кормилице ведомо: и слабый поднимается против сильного.

И кочет, если взять его птенца,
Кричит, крылами бьет с свирепостью борца,
Он похитителя зовет на бой неравный... (С. 269).

Но что князю от этих увещеваний? Господин действовал по незаконному «закону»: «Он продан мной, и я был волен в том — / Он был мой крепостной...» (С. 270). А что может сделать старая бесправная женщина? Она и делает то, что может: проклинает жестокого господина. Только это осталось бы сотрясением воздуха, если бы проклятие не получило поддержку сил зла. В силу безрезультатности моления добродушному началу героине и приходится прибегнуть к изощренной

интриге, да еще с участием специализирующихся на таких действиях существ.

Даже небольшие сохранившиеся фрагменты позволяют чувствовать весомость прямо выраженного идейного начала. Это не обошлось без потерь. В «ночной» драме в центр поставлены два героя, и оба лишены человеческой индивидуальности; это символы, властелин и рабыня (герои-антиподы). Вне интересов писателя их речевая индивидуализация. Речь и князя, и кормилицы литературна (к чему подталкивает и жанр трагедии), тогда как в «Горе от ума» язык живой, разговорный. Но если в нейтральный разряд выведены речевые характеристики, то в равной степени возрастает роль содержания.

Если брать только философский аспект, «Грузинская ночь» превосходит остротой «Горе от ума». Здесь частный конфликт князя и кормилицы проецируется на картину мироздания, такую, что в русской литературе она становится предшественницей лермонтовского «Демона».

Несмотря на краткость сохранившихся фрагментов «Грузинской ночи», они дают внятный ответ на вопрос, отчего человек прибегает к помощи злых сил. Многие, ищущие справедливости, охотнее обращались бы к силам добрым, но увы! Отзывчивее — небескорыстно — оказываются злые духи. Но и Али, злые духи Грузии, сетует кормилица, являются отнюдь не тотчас:

Но нет их! Нет! И что мне в небесах
И в заклинаниях напрасных!
Нет друга на земле и в небесах,
Ни в Боге помощи, ни в аде для несчастных!¹

¹ Черновая тетрадь Грибоедова // Русское слово. 1859. № 5. С. 116.

Не встречая помощи у сил добра, люди обращаются за поддержкой к более сговорчивыми силам зла.

Так от людей надежды боле нет,
И вседержителем отвергнуто моление!
Услышите вы отчаянья привет
И мрака порождение!¹

А тут возникает новая острейшая проблема: допустимо ли в борьбе за справедливость опираться на силы зла? Которые действуют не из доброты, а прихватывают свой интерес, поощряя и умножая зло?

В «Грузинской ночи» прямо показано: человек не просто удручающе одинок, он живет во враждебном по отношению к нему мире. И что ему делать? Терпеть? Но это, по Грибоедову, добродетель тяглового скота. И всему бывает предел. Бунт отчаяния неизбежен, даже если и бессмыслен.

Ты мог не думать об этом. Прочтешь — будешь знать. Не все будут руководствоваться этим знанием, многие отринут его; выбор личный. Уже та польза, что выбор будет не стихийным, а сознательным. Вывод получался настолько терпким, что решение, пускать ли его в свет, было отложено. На окончательное решение автору времени судьба не отпустила.

«Горе от ума» — свободное произведение, где фундаментальная идея благополучно прижилась на обломках водевильных штампов. Только ведь и тут у автора получилась комедия — с трагическим героем. Что поделатъ, если продолжение поиска привело писателя к истинам еще более мучительным. Судьба поэта-пророка трагична по определению. Работа над новым творением потекла, когда близилась годовщина, как обагрилась кровью восставших Сенатская площадь.

¹ Там же. С. 115. В издание 1980 г. эти важные фрагменты не включены.

Мысль Грибоедова уносится в такие сферы, где замирает действие (тем самым иссякает сюжет), а главным становится обдумывание того, что мы прочитали. В «Горе от ума» действие погружено в быт. Ничего экстравагантного не происходит. Встретились — наскоро пообщались — разошлись. И надо разбираться, что за срез жизни мы увидели. Ситуация оказывается универсальной, а универсальное решение проблемы исключено. В «Грузинской ночи» острота ситуации подталкивает к действию, только результат оказывается не таким, какого можно ожидать. И возникает колоссальной важности проблема: что может сделать человек, попадая в обстоятельства, преодолеть которые у него нет возможности? Когда терпеть невмогуту, но и действовать безнадежно? Когда проблема из сферы межличностных отношений уходит в сферу мироустройства?

Второе «Горе от ума» (получилось — второе «Г»), «Грузинская ночь», — это не столько другое произведение, сколько другая разработка той же ситуации, с нарастанием конфликтного напряжения. Она лишь выведена из политической сферы в «безобидную» сферу психологическую. Грибоедов не уходит от злобы дня. Искусство не копирует жизнь, но эффективно в ее познании. Так что и «архаичная мистериальность» — не уход от жизни: условный сюжет вибрирует в резонанс с современностью.

Удел писателя — пытаться не решать такие проблемы, а осмыслить и заострить их. Их и читатели не решат. По крайней мере, будут думать о них и сообразно с этим поступать.

Надо решительно сдать в архив утверждение о Грибоедове-однодуме, держаться за это предубеждение — означает хоронить Поэта еще при его жизни, и без того короткой.

Надо, наконец, услышать тревожный крик души поэта.

С. А. Васильева

Тверской государственной университет, Россия

«ТРЕВОЖНОЙ ЖИЗНИ БОЙ» В ПРОЗАИЧЕСКИХ АЛЛЕГОРИЯХ Ф. Н. ГЛИНКИ

В творчестве Ф. Н. Глинки одна из постоянных тем — нравственное совершенствование человека. Она занимает важное место в его духовных стихотворениях, религиозных поэмах, прозе. Во многих своих произведениях, особенно духовных, поэт воплотил трудный переходный этап в движении человека от некоего неустойчивого состояния к гармонии, процесс активного преобразования человеком самого себя и окружающего мира. В «Опытах аллегорий, или Иносказательных описаний, в стихах и в прозе» (1826) тема нравственного совершенствования является центральной. Эти произведения некоторые исследователи относят к жанру лирической миниатюры, поскольку аллегии Глинки в преобразованном виде включают такие литературные жанры, как афоризмы, сентенции, притчи, видения и т. д.¹ Они действительно насыщены образной символикой и дидактическими выводами.

Уже в своеобразной преамбуле, оформленной в виде обращения к читательнице, автор отмечает, что его, в первую очередь, волновали проблемы нравственной природы челове-

DOI: 10.31860/978-5-00227-104-7-120-129

¹ См.: *Геймбух Е. Ю.* Поэтика жанра лирической прозаической миниатюры (лингвостилистический аспект) Автореф. <...> докт. филол. н. М., 2006. С. 6, 11. О жанровой принадлежности «Опытов аллегорий...» см. также: *Орлицкий Ю. Б.* «Опыты аллегорий, или иносказательных описаний в стихах и в прозе» Ф. Глинки и традиция жанра «Стихотворений в прозе» в русской литературе // Глинка Ф. Н. Опыты аллегорий, или иносказательных описаний, в стихах и в прозе. М., 2009. С. 246–264.

ка, в которой и заключается «великая тайна нашего счастья»: «Суетная привязанность к мелочам, любовь к видимости, стремление к наружному блеску и суетливые заботы житейские, слишком много отвлекают *европейского человека* от тех спокойных размышлений, которые постепенно приводят за собою мудрость и счастье»¹ (здесь и далее курсив автора. — С. В.) Счастье во многих аллегориях Глинки, да и в других его произведениях, неразрывно связано с душевным покоем, поэтому автор настойчиво исследует причины тревоги, беспокойства, всего, что лишает человека внутренней гармонии. Он считает необходимым остановиться на непреложных началах, на которых «зидается спокойное внутреннее счастье человека», «на высоких истинах веры и нравственности» (С. 387). Герои аллегорий — грешники, праведники, наставники. А многообразие сюжетов объединяются в книге единой темой. Это — духовный путь человека к совершенству через ошибки и сомнения.

В аллегории «Внутреннее наслаждение и светская суета» Глинка раскрывает тайну «неподкупного и непродажного наслаждения»: это возможность уединиться (С. 405). Автор вообще часто обращает внимание читателя на необходимость внутреннего созерцания. Уединение дает возможность отвлечься от светской жизни, душа, «разгневавшись на шумный, суетливый, беспокойный мир, уединяется сама в себя и в сладкой, ненарушимой тишине любитесь мечтами» (С. 404). В это время «ум отдыхает; голова покойна; страсти <...> заперты в своем погребе: их пробуждает только тревога» (С. 405).

¹ См.: Глинка Ф. Н. Опыты аллегорий или иносказательных описаний, в стихах и в прозе // Глинка Ф. Н. Письма у другу. М., 1990. С. 386 (Сер. Библиотека «Любителям российской словесности». Из литературного наследия). Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием страницы.

В отношении к светской жизни Глинка разделял позицию жены, писательницы А. П. Глинки, которая многократно обращалась к этой теме в лирике. Бессодержательности жизни светского общества во многих стихотворениях А. П. Глинки противопоставлена жизнь духовная, построенная на божьих заповедях:

<...> Случалось мне сидеть у знатных дам,
Между цветов, поблекших в их гостиных:
Там гул один, значенья нет словам,
И много птиц простых в хвостах павлиных¹.

По-лермонтовски решаются поэтессой темы пустоты светского общества, маскарада жизни. Подобно герою лермонтовского стихотворения «Как часто пестрою толпою окружен...», лирическая героиня стремится уйти от шума и блеска бездушной толпы:

Не беспокойтесь, я подале,
Подале сяду я от вас,
Мне незачем быть в вашей зале,
Где сердцу тяжело... и для глаз
Где все блистательно, так модно
И гордо так, и холодно;
Где для души все так бесплодно
И для ума так не умно!..
(«Не беспокойтесь, я подале...»)².

Далее А. П. Глинка разбирает пороки общества: гордость, презрение, зависть, внешний блеск и духовная пустота, с чем

¹ См.: *Глинка А. П. Стихотворения. Переводы / сост., подгот. текстов, вступит. статья, примечания С. А. Васильевой.* Тверь, 2012. С. 133.

² Там же. С. 153.

был согласен и Ф. Н. Глинка. Земная суета, по мнению поэтессы, связана с тревогой:

Вот что земная суета:
В ней то противно, то ничтожно,
В ней и без цели так тревожно,
Что станет голова пуста,
А сердце? сердце каменеет!..¹

В аллегории «Внутреннее наслаждение и светская суета» Ф. Н. Глинка тоже причиной «страшной тревоги» человека называет светское общество, «земную суету»: «тут говорят, спорят и ссорятся о чести и почестях, о видах, надеждах и желаниях... Тут слышно шипение зависти, ропот самолюбия и цепь отношений, приличий и обязанностей мгновенно накинута на душу, как аркан горского разбойника, и влечет бедную из минутной независимости в рабство и тревогу, называемую — светскою жизнью» (С. 405). Тревогу, таким образом, вызывает не какое-то конкретное событие, а сама светская жизнь. Осознав ее бессодержательность, пустоту, отказавшись от нее, человек может избавиться от многих пороков, обрести смысл в духовной жизни.

Ту же мысль Глинка дублирует в стихотворении «Преходящий мир», которое вошло в «Опыты священной поэзии» (1826), а позднее в собрание сочинений. Здесь повествуется о земных полубогах, «кумирах суетной молвы», которые являются «златопоклонниками в душе», а Бога чтят лишь на словах. Их жизнь безрадостна:

Их, бледных, смутных, страсти гложат,
Как змеи череп мертвеца;
И неусыпные сердца
Мечты и признаки тревожат¹.

¹ Там же. С. 147.

Лирический герой мечтает о грядущих днях, в которых он попадет в «святую сторону»:

Где делись прежние тревоги?
Где мир с безумной суетой?
Все усмирились, все покойны <...>².

То есть в загробном мире душа человека получает не только вечную жизнь, но и вечный покой.

В восточной повести «Златоперая птичка» юноша спрашивает старца, почему сердце «вечно несчастливо, вечно тревожится: не успеет порадоваться, опять грустит, желает, ищет, находит и опять желает». Старец объясняет: причина в том, «что человек не знает истинной цены вещам. Все вещи в мире можно сравнить с огромною грудой золотых монет, из которых большая часть поддельных» (С. 396). Человек должен познать цену вещам, потому что «истинно дорогих вещей в свете так мало, и они, по благодати Вышнего, так близки к человеку, что совсем не нужно придавать желаниям крылья, а стоит только, <...> протянуть руку, чтоб достать все, что нам истинно необходимо; поверь мне, вещей из чистого золота очень мало: все почти мишура и позолота» (С. 397).

Причиной тревог человеческого сердца в этой аллегории является «златоперая птичка», то есть воображение, которое «придает вещам прелестный, но обманчивый блеск; простирая на все неизъяснимое очарование, оно превращает безобразие в красоту, гниль в серебро и пыль в золото», пробуждает стремление обладать сокровищем, а «истинную цену вещей не иначе можно познать, как смотря на них сквозь стекло здравого рассудка» (С. 399).

¹ См.: *Глинка Ф. Н.* Опыты священной поэзии. СПб., 1826. С. 79.

² Там же. С. 81.

Можно сказать, что в аллегориях речь идет о двойственной природе человека. Земная жизнь привязывает его к вещному миру, а душа принадлежит небу, и ей требуется пища духовная. Люди не всегда знают, как эту пищу обрести. Глинка в аллегорической форме показывает, что действительно нужно человеку.

В подражании восточным апологам «Добродетель и порок» автор называет другую причину тревоги. Глинка объясняет сущность человека переменчивостью: он способен постичь цену вещей только через их утрату, ему наскучивает все постоянное и неизменное, он стремится к новому. Поэтому Всевышний не создал солнце незаходимым, а указал ему запад и повелел быть ночи, а для оттенения добродетели, светила мира нравственного, он создал мрачный порок. Порок создал преступление, а добродетель — наказание. Преступление «обольщалось ароматом цветов роскоши и засыпало на ложе беспечности», «на ложе сладострастия в объятиях утех, под завесою мрака», но за ним без сна и отдыха ковыляло дряхлое наказание и било его железной клюкой (С. 400). Необходимо различать праведную добродетельную жизнь и порок, ведущий к преступлению, беззаконию. Автор утверждает неминуемость наказания: «никогда не сомневайтесь при виде преступления, чтоб рано или поздно не постигло его наказание», «блистательнейшая минута торжествующего проступка есть уже начальная минута его гибели» (С. 400). В человеке совмещаются противоположные начала: добро и зло, порок и добродетель, греховное и святое. Выбор всегда за ним. Но, подчеркивает Глинка, у каждого есть «верный страж», который «наполняет всю грудь нашу воплями и тревогою, когда только завидит, хотя издали, приближение порока» (С. 401). Этот страж — Совесть, через тревогу в душе предупреждающая человека о возможности нравственного падения. Совесть, по Глинке, помогает человеку избежать греха.

В «Добродетели и пороке» Глинка объясняет:

...человек тогда только истинно несчастлив, когда не может стремиться к благороднейшей цели бытия своего: к цели раскрытия всех нравственных способностей, на свободном поле действия, для пользы ближних, для общего добра! Поверим сим вековым истинам и, доказав свету делами, узнаем и сами на деле, что тот только может быть счастлив, кто, покоряясь во всем безмолвно воле Высшего промысла, возжелает возненавидеть от всей души порок и страстно полюбит добродетель (С. 404).

Это и есть путь избавления от тревоги.

В аллегории «Сатир и весталки» тревога тоже противопоставляется покою. Тревога сопровождается желаниями, страстями, а покой — это скромность, добродетель. Безобразный, тревожимый желаниями Сатир — это Порок, а скромная спокойная Весталка означает Душу, сохраняющую, как святыню, огонь высокой чистоты.

Та же оппозиция присутствует в стихотворении Глинки «Жажда покоя» из «Опытов священной поэзии»:

Тревогой жизни оглушенный,
Мертвец средь пылких жизни лет,
Я жажду сладкого покою!¹

Лирический герой обращается к Богу:

Покоя, мой Творец, покоя!
Покоя просит у Тебя
Моя душа, в страданьи ноя <...>²

¹ Там же. С. 57.

² Там же. С. 56.

Все аллегории, в сущности, направлены на то, чтобы пробудить в человеке стремление к внутреннему совершенствованию. Эта мысль содержится и во многих других произведениях. В «Сновидении», которое вошло в «Письма к другу», Глинка пишет:

Юноша! за потоком, <...> называемым *временною жизнью*, есть беспредельный *океан вечности*. — Придут лета и сорвут с тебя блестящую оболочку красоты и младости; придет смерть и расшибет скудельный сосуд, в который попала бессмертная душа твоя. Божественная пленница сия, свободясь земных оков, улетит в небесное отечество свое, где уже нет ни стонов, ни вздыханий, ни бурного мятежа страстей (С. 273).

И в «Опытах священной поэзии» автор тоже показывает «путь человека от греховного состояния через сомнение и страдание к знанию Божественного закона, гармонии и покою»¹.

Таким образом, через смысловые оппозиции *покоя / беспокойства, тревоги / умиротворения* Глинка в «Опытах аллегорий в прозе» предлагает религиозно-философскую концепцию, которая через аллегорические картинки наглядно показывает человеку путь к самосовершенствованию, это одновременно и путь избавления от беспокойства.

Глинка был глубоко верующим человеком, а литературу рассматривал как способ воспитания читателя. Поэтому названные оппозиции встречаются во многих его произведениях. В «Опытах священной поэзии» сюжет духовного преображения часто реализуется в пространстве молитвенного

¹ См.: Козлов И. В. Художественное воплощение религиозной картины мира: «Опыты священной поэзии» Ф. Н. Глинки // Классическая словесность и религиозный дискурс (проблемы аксиологии и поэтики): Сб. науч. ст. Екатеринбург, 2007. С. 86.

диалога между Богом и человеком¹, а во многих аллегориях утверждается возможность избавления от тревоги через внутреннее совершенствование, очищение души, что подвластно самому человеку. К важным этапам обретения покоя он относит удаление от светской жизни, любовь к добродетели, умение видеть истинную сущность вещей и явлений. При этом, учитывая необходимость занимательности, автор все свои идеи иллюстрирует понятными для читателя аллегориями.

Но есть и еще одно важное отличие «Опытов аллегорий» от «Опытов священной поэзии». В аллегориях Глинка дает руководство читателю для избавления от тревоги в земной жизни, для поиска земного счастья и в большей степени ориентирует на время человеческой жизни. А вот в духовных стихотворениях обретение покоя связано уже с «иной жизнью» и с вечностью.

В религиозной поэзии Глинка утверждает, что настоящего покоя можно достигнуть только после смерти, а земная жизнь невозможна без тревог. Лирический герой стихотворения «Тоска и упование» мечтает:

Умягчится мой Бог,
И от мук и тревог,
Взяв страдальца святою рукою,
Погрозивши судьбе,
Он, с любовью, к себе
Привлечет, под покров, для покою².

И вера в эту мечту придает сил в земной жизни, помогает избежать ошибок, сохранять чистоту души.

¹ См.: *Матюшина В. Г.* Категория «преображения» в «Опытах священной поэзии» Ф. Н. Глинки // Вестник Удмурдского университета. Сер.: История и филология. 2013. Вып. 2. С. 121.

² *Глинка Ф. Н.* Сочинения. М., 1869. Т. 1: Духовные стихотворения. С. 282.

Но в земной жизни невозможно совершенно избавиться от тревог и страстей, о чем пишет Глинка в стихотворении «Молитва души»:

Но Ты хранил меня, Незримый!
И буря пламенных страстей,
Как страшный сон, промчалась мимо;
Затих тревожный жизни бой...
Отец! как сладко быть с Тобой!¹

¹ Глинка Ф. Н. Опыты священной поэзии... С. 42.

А. О. Дроздова

Тверской государственной университет, Россия

**«МИР ШУМИТ И МИР ТРЕВОЖИТСЯ...»:
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ
КАТЕГОРИИ ТРЕВОЖНОСТИ В ПОЭМАХ
Ф. Н. ГЛИНКИ**

Тревожность как внутреннее свойство человека связана, прежде всего, не с внешними обстоятельствами, а с глубинным духовным состоянием, на которое особое влияние оказывает мировоззрение. В связи с этим представляется важным рассмотреть художественные механизмы создания категории тревожности в религиозных поэмах Ф. Н. Глинки «Таинственная Капля» (1840–1849) и «Видение Макария Великого» (1840–1841).

Прежде всего, следует разобраться с понятием «тревожность». По классификации К. Е. Изард, тревожность относится не к фундаментальным эмоциям (гнев, радость, презрение, страх, вина), а к производным, которые проявляются на базе фундаментальных и являются их комплексным сочетанием¹. Поэтому представляется необходимым исследовать категорию тревожности во взаимосвязи с исходными эмоциями, порождающими возникновение этого вторичного состояния.

Обе указанные поэмы были написаны Глинкой с дидактической целью, в них он не только выражал свои философские идеи, но и призывал к исполнению нравственных законов, рассказывал о религиозных истинах в художественной форме. По мнению Глинки, тревога возникает в момент отступления человека (или всего человечества) от Бога, во вре-

DOI: 10.31860/978-5-00227-104-7-130-137

¹ Изард К. Е. Психология эмоций. СПб., 2003. С. 292–295.

мя потери веры и обращения всех сил и стремлений к земным предметам:

Мир шумит, и мир тревожится,
В кипятке страстей кипит;
Человечество ж безбожится;
Оттого ему не можетя,
Оттого в нем все болит!..¹

Тревожное состояние возникает не беспричинно, а имеет вполне конкретное основание: такие «страсти», как гнев, ярость, зависть, маловерие, сребролюбие и др., свойственные грешному человеку, закономерно способствуют возникновению в его душе беспокойства и тревоги. Подобное понимание Глинкой взаимосвязи между первичными и вторичными эмоциями вполне соответствует объяснению с позиции психологии.

Ч. Спилбергер выделяет два взаимосвязанных, но, тем не менее, различных значения термина «тревожность». Одно из них относится к свойству личности, а второе к единовременному психическому состоянию. Из всех определений можно сделать вывод о том, что тревожность — это субъективное проявление неблагополучия (или, как считал Ф. Н. Глинка, греховности, духовной незрелости) личности².

Беспокойство может быть объяснено естественными причинами, связанными с обстоятельствами, угрожающими человеку, такое состояние в психологии называется «реактивной» тревожностью³. Ситуативное беспокойство, вызванное

¹ Глинка Ф. Н. Таинственная капля: Народное предание: В 2 т. М., 1871. С. 115. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием страницы.

² Спилбергер Ч. Д. Концептуальные и методологические проблемы исследования тревоги // Стресс и тревога в спорте. М., 1983. С. 36–39.

³ Виллюнас В. К. Психология эмоциональных явлений. М., 1976. С. 154.

окружающими героев обстоятельствами, отражено в главах «Буря на море Тивериадском», «Хождение по волнам», «Очерки ада и стран подземных» из поэмы «Таинственная Капля». В них для выражения категории тревожности и саспенса Глинка использует экспрессивные эпитеты в природных и пейзажных описаниях, которые создают атмосферу, предвещающую нечто неопределенное и злое.

Например, в сюжете о попавших в бурю учениках окружающая героев природа ужасает своим могуществом по сравнению с бессилием человека:

Сгущалась тьма ночная над закипавшим морем; —
Резкий ветер, как коршун с высоты на стаю птиц,
На волны бьет — и встрепенулись волны,
И, белыми крылами замахав,
Кипят, летят и спорят с облаками,
И к брегу вдаль, несутся городами (С. 139).

Для создания саспенса и демонстрации ужасающей атмосферы, предвещающей неминуемую гибель рыбаков, кроме олицетворений, Глинка использует выразительные метафоры и звукопись: «кровавая луна, как зарево далекого пожара», «гороподобные полки валов», «грохот дробящихся громад» (С. 139). На фоне бушующей стихии в свете тонкого луча появляется одинокая, «кружимая волнами» ладья, в которой «двенадцать <...> мужей сидело в страхе» (С. 140). Тревога и ужас учеников вполне объяснимы, потому что, будучи опытными моряками, они уже успели применить все методы судходного мастерства, чтобы спастись, но «парус сорван; руль солгал в руках у кормчего... Ладья, накренившись, уже хлеба воду» (С. 140).

Концепты природы у Глинки неразрывно связаны с потусторонним миром и сверхъестественными силами. Для создания саспенса эксплицируется демоническая сущность, нахо-

дящаяся в природной стихии, несущей разрушение и остающейся неподвластной человеку. Глинка подчеркивает сверхъестественный характер потусторонней силы через огромное разнообразие устрашающих звуков: слышен «свист бурь», «выл и буревал смятенный воздух», «по свиснувшему своду видения носились», а среди воды и неба «носился чей-то хохот» (С. 140). Такая контаминация звуков позволяет Глинке эксплицировать дисгармонию и ужас, предвещающий трагедию, который присутствует и в природе, и в душах терпящих кораблекрушение людей. Обстановка, окружающая героев, способствует обострению всех чувств, всякий звук усилен в их сознании, поэтому каждая деталь несет в себе мотив ожидания неизбежного.

Ярко выражен контраст между практически иконописным обликом Христа с подчеркнутым свечением вокруг головы и окружающей атмосферой, которую Глинка наделяет устрашающими признаками:

Тринадцатый беспечно почивал:
Спокойствие в лице Его сияло,
И некий свет вокруг главы играл;
А между тем, все выл и буревал
Смятенный воздух (С. 140).

По мнению поэта, беспокойство свойственно греховному миру, оно становится атрибутом маловерной души, тогда как праведник побеждает тревожность твердой верой в помощь Свыше. Тревога становится прекрасным орудием для приведения к гибели человека в руках демонической силы. В главе «Искушение в пустыне» длительный монолог сатаны о способах порабощения «Адамовых сынов» содержит в себе многократное упоминание беспокойства, дисгармонии, возникающих в душе из-за потери веры и в результате приводящих к смертному греху отчаяния:

«Вперед, вперед!» Кричи им беспрестанно:
Влеки и увлекай их зыбкость волей;
Разбрасывай их ветреные мысли;
Рассеянью вели съедать досуг,
Спускай на них тревогу за тревогой,
Чтоб и в глаза им не видать покоя...
Покоя... Ты бойся, как огня!
Покой светлит!! (С. 80).

Рождающаяся в душе тревога в противовес спокойствию и ясному уму становится не способом проявления свободы или точкой отсчета для новых свершений, но первым состоянием на пути человека к гибели, как духовной, так и физической.

Тревога как вечное наказание является одним из последствий грехопадения. Если в раю Адам не знал смятения и забот, «и веденья не ведал я тревоги: дитя, с простой, младенческой душой» (С. 28), то уже его потомки после изгнания из рая несут на себе бесконечный груз душевных смут и беспокойства: «тоска и вечная тревога жизни, и вечный зной мою спалили грудь» (С. 24).

Суетность, беспокойство и тревожность — неотъемлемые атрибуты демонических сил. В обеих поэмах Глинка дает схожие характеристики бесов: в «Таинственной Капле» искуситель представлен «гнусным существом», «чудовищем с безвласым челом» цвета тусклой меди, непрестанно «тревожно суетящимся» (С. 78). В «обителях подземных» души осужденных на вечное страдание грешников вынуждены терпеть бесконечную тревогу, а все окружающее их пространство «полно тоски и страхований, и тысячи сливаются стенаний в прощальный плач» (С. 332). Масштабное описание адских мучений, содержащееся в главе «Очерки ада и стран подземных», завершается перечислением нескольких губительных «ветров» (за «ветром уныния» следует «ветр отчая-

ния», затем вражды и ярости), сменяющих друг друга и усиливающих земные пороки осужденных, приводят к финальной нескончаемой битве между грешными душами, пораженными самой сильной страстью гнева: «А между тем, в шуме тревог, раздор трубит в свой звонкий рог, и все жестеет гнев сугубый» (С. 338).

В «Видении Макария Великого» также появляется «вертлявое существо», которое призвано идти в мир на «ловлю душ»¹. Через ловко расставленные «приманки», которые основаны на человеческих пороках (суетность, алчность, зависть, гордость, эгоизм, сластолюбие и др.) бес привлекает людей в свои сети, чтобы затем «вертеть» ими и по «своей их музыке кружить», поселяя в души тревогу². Несомненно, демоническое существо, источая повсюду нестроения и беспокойство, получает от этого настоящее наслаждение:

А знаешь ли, как весело терзать и разрушать?..

О! это наслажденье не всем дано!..

Ведь в разрушенье сила и сила страшная!..

Ничтожество сильнее бытия! (С. 36).

В поэме «Таинственная Капля», как бы в продолжение сюжета «Видения Макария Великого», в описаниях загробной участи грешников содержатся яркие картины последствий попадания в «уловки» беса:

Из хижин тех выглядывает зависть,

И злобится своей земною злобой,

Сама себя зубами раздирая...

И смутными глядит из нор глазами,

¹ РГАЛИ. Ф. 151. Оп. 1. Ед. хр. 5.52 л. Цит. по: *Коровин В. Л.* «Видение Макария Великого» — неопубликованная поэма Ф. Н. Глинки // Памяти А. М. Пескова. М., 2013. С. 481.

² Там же. С. 483.

И всеми членами трясется в страхе,
Исчахлая в тревогах вечных, скупость! (С. 333).

По мнению Глинки, который в своих представлениях опирается на житийную литературу¹, в ирреальном мире человеческие пороки трансформируются и принимают анималистический или мифологизированный облик, но их непременным атрибутом является суетность и тревога. Даже сами демоны приписывают себе приносимые в мир разрушения и беспокойство:

Вагаги демонов смеются над легкомыслием людей;
О лапу лапою косматой стучат и молвью сиповатой
Весь ад рычит: <...>
Что вся от нас тревога,
И ищут в нас всех бед итога (С. 348).

В некоторых случаях (например, в главах «Глас в пустыне», «Слово о храме, и дни отмщения», «Разбойники», «Незнакомец») Глинка использует мотив появления беспокойства и тревоги в душах грешников для обличения их неправедных деяний, таким образом, возрастающая тревога становится или воззванием собственной совести, или гласом праведника, призывающего к покаянию:

Таинствен был тот глас, тот вопль пустыни:
Народы им она звала к себе;
И скрытая тревога пробегала,
И безыменные вселялись чувства,
И безотчетный страх входил везде,

¹ Из «Жития Василия Нового». Хождение Феодоры по воздушным мытарствам / Подгот. текста Ю. А. Грибова и А. В. Пигина, коммент. А. В. Пигина // БЛДР. Т. 8. С. 501–510.

И в города, и в села, и в дома...
Тревожился роскошный быт чертога,
И в хижинах семейный разговор
Все был о нем — о голосе в пустыне... (С. 53).

В то же время тревога как суетность и смятение не чужда и ангельскому миру. Посылаемые на землю небесные силы неохотно спускаются в человеческий мир, потому что по своему состоянию он полностью противоположен горнему: «Здесь нам чужда была тревога, здесь тих и светел жизни пир: / Страшит нас новая дорога в тот пасмурный, холодный мир!» (С. 322). Но, тем не менее, тревога о человеке как оттек сострадания близка небесным посланникам: «Тревожились и ангелы, и звезды / О чьей-то все судьбе, и торопливо, / С заботою, с тоскливым ожиданьем, / На хижину пустынную глядели» (С. 20).

Таким образом, в поэмах Ф. Н. Глинки категория тревожности не всегда является сюжетообразующим механизмом, а саспенс может содержать в себе нравственное назидание и дидактическое поучение. Зачастую беспокойство проявляется как показатель состояния души грешника («детей треволнения» (С. 41)) и свойственно демонической силе, тогда как отсутствие смятения и покой пребывают в душе праведников. Борьба с тревогой, по мнению Глинки, возможна через катарсис и обретение религиозной веры.



БЕСПОКОЙСТВО

Н. П. Иванова

Псковский государственный университет, Россия

**ВОЛНЕНИЕ, ТРЕВОГА И БЕСПОКОЙСТВО
В ОБРАЗНОЙ СИСТЕМЕ РОМАНА
М. И. ВОСКРЕСЕНСКОГО «САМОПОЖЕРТВОВАНИЕ»**

Понятия *волнение*, *беспокойство* и *тревога* обнаруживают в своих значениях общее, синонимическое, получая трактовку одно через другое. Так, беспокойство дается в толковых словарях через понятия тревоги и волнения (см. беспокойство — «тревожное состояние; волнение», а также во втором значении «заботы, хлопоты»¹). То же мы находим в толковом словаре В. И. Даля: беспокойство — это «непокой, неупокой, отсутствие покоя, нарушение его; тревога, забота, склока, хлопоты, волнение, опасение, смущение»². Словарь Д. Н. Ушакова включает в оценку беспокойства отрицательную коннотацию, определяя его как «волнение, неприятность, вызываемая нарушением покоя»³.

Несмотря на схожесть описываемых через эти понятия состояний, они обнаруживают и разность степени проявления признака тревожности. В их синонимическом ряду наименее «тревожным» является *волнение*, за ним следует *беспокойство*, замыкает этот ряд самое *тревога* («сильное душевное волнение, беспокойство, смятение (обычно в ожидании опас-

DOI: 10.31860/978-5-00227-104-7-141-151

¹ Словарь русского языка: В 4 т. М., 1981. Т. 1: А–Й. С. 83.

² *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 1: А–З. М., 2005. С. 70.

³ Толковый словарь русского языка: В 4 т. / под ред. Д. Н. Ушакова. М., 1935. Т. 1. С. 130.

ности, чего-либо неизвестного)»¹ и «беспокойство, забота, суета, смятение, сполох; испуг, суматоха, внезапный шум», «субъективно неприятное эмоциональное состояние: чувство неопределенности, ожидание плохих событий, трудноопределимые предчувствия»².

Тревога представляет собой расплывчатый, длительный и смутный страх по поводу будущих событий. Она возникает в ситуациях, когда еще нет (и может не быть) реальной опасности для человека, но он ждет ее, причем пока не представляет, как с ней справиться. По мнению некоторых исследователей, тревога представляет собой комбинацию из нескольких эмоций страха, печали, стыда и чувства вины³.

Названные категории являются доминантными в образной системе романа «Самопожертвование» популярного в середине XIX в. писателя «третьего» ряда М. И. Воскресенского, автора произведений с острыми, часто неправдоподобными сюжетами и запутанными интригами. Категории *беспокойства, волнения, и тревоги* проявляют себя в образах главных и второстепенных героев романа, представляя также доминантные состояния персонажей «Самопожертвования».

Тревожность как состояние присуща новым для провинциального городка Далёкого столичным героям: Софье Влонской и Владимиру Ольскому, приезжающим из Москвы, а также Александру Нольскому, бывшему столичному жителю.

Заметим, что Москва, в противовес провинциальному городку Далёкому, являет собой место потрясений, судьбонос-

¹ Толковый словарь Т. Ф. Ефремовой [Электронный ресурс] // URL: <https://gufo.me/dict/dal/%D1%82%D1%80%D0%B5%D0%B2%D0%BE%D0%B3%D0%B0> (дата обращения: 20.04.2023).

² Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1. С. 427.

³ Изард К.Э. Психология эмоций. СПб., 2007 [Электронный ресурс] // URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/619998> (дата обращения: 20.04.2023).

ных событий персонажей, сопровождающихся чувством тревожности. Здесь происходит разочарование в любви Софьи, молодой девушки, впервые обманутой опытным поклонником Ольским. Здесь же Софья жертвует собой во имя спасения чести матери. Именно в Москве, куда Софья Петровна приезжает за своей сводной сестрой, забирая ее из пансиона, жених Софьи влюбляется, что в дальнейшем расстраивает свадьбу героев. В Москве, после нескольких лет, происходит встреча Софьи и Нольского. Таким образом, Москва играет роковую роль в судьбе Влонской в разные периоды ее жизни: в юности, в период замужества и зрелости.

Образ Софьи Петровны Влонской, центральной героини, вокруг которой разворачиваются события романа и раскрываются образы других героев, с нею тесно связанных, являет собой средоточие состояний волнения, беспокойства и тревоги. Ее портрет: «углубленная в какую-то тяжелую постоянную думу, разливавшую почти болезненный вид по лицу ее», «прекрасные глаза ее нередко тускмились слезою», а «сквозь полувеселую приятную улыбку тихонько протесняется вздох о каком-то не вполне забытом горе жизни»¹ — уже будто предрекает ей несчастливую судьбу.

Сюжетно-композиционно образ героини раскрывается не сразу. Она показана в юности, молодости, зрелости, но в романе они хронологически не последовательны. Сначала (в 1-ой и 2-ой частях романа) Софья предстает молодой тридцатилетней дамой, затем (3-я часть) рассказывается ее история, объясняющая появление незаконнорожденной сводной сестры, а в 4-ой части романа показана зрелая 40-летняя героиня. При этом Софья всегда пребывает в состоянии волнения, беспокойства и тревоги.

¹ *Воскресенский М. И.* Самопожертвование. М., 1844. Ч. 1. С. 30. Далее цитаты по этому изд. приводятся в тексте с указанием части, главы и страницы.

В первой части романа Влонская, признанная дядей-миллионером своей наследницей, живя в уединении, вдали от столичной суеты, ощущает чувство тревоги: «сердце ныло, душа дрожала, как бы от ожидания чего-то ужасного для себя» (Ч. 2, гл. 4, с. 107), «горе давило грудь, а поделиться им было не с кем» (Ч. 2, гл. 4, с. 108).

Софья страдает от чувства одиночества, от того, что ее, как она считает, никто не любит. В любовь преследующего ее уже много лет Ольского она не верит. Беспокоит Софью неопределенность чувств к новому, незнакомому человеку — Нольскому. Волнение вызывает предостережение приятельницы Клавдии относительно натуры Нольского: «Бойся этого человека» (Ч. 2, гл. 4, с. 124): «Нольский имеет такое сердце, которое легко и скоро воспламеняется любовью ко всякому новому предмету. Каждое хорошенькое женское личико действует на него как огонь на порох» (Ч. 2, гл. 4, с. 119).

Влонская испытывает «чрезвычайное смущение и беспокойство духа», борения с собой. С одной стороны, предупрежденная Клавдией, она понимает, что Нольский — человек ветреный, и его словам нельзя верить. С другой — женщина признается себе в увлеченности и полной самоотдаче любимому, даже ее не стоящему: «Я же не умею ничего чувствовать в половину», — признается она себе. (Сохранена орфография автора. — *Н. И.*) (Ч. 2, гл. 5, с. 151). Ее состояние перекликается с предстоящей грозой, сильным, свистящим ветром на дворе. Вторит тревожному состоянию героини разразившаяся гроза: «молния <...> обливала жаром все окрестности», а сердце Софьи «билось тоскливо, как бы ожидая несчастья» (Ч. 2, гл. 5, с. 154).

Даже после признания Нольского в любви Софья предчувствует беду: «Мне всё что-то страшно, Александр ... Я чего-то боюсь в этой любви» (Ч. 2, гл. 5, с. 183), «смутные беспокойные мысли, одна вслед за другою волновали ее возмущенную, даже и самым счастьем, душу» (Ч. 2, гл. 6, с. 187).

Вся жизнь Софьи наполнена тревожностью. С момента возвращения из пансиона в родительский дом девушка не находит покоя. Этому посвящена третья часть романа, построенная на возрастании состояния волнения всех членов семьи Долинских, переходящего в конечном итоге в тревогу. Волнение связано с неподобающим поведением матери, Каролины Ивановны, вступившей в связь с другом дома Эрасмом Григорьевичем Влонским. Софья предчувствует беду, потому что и она догадывается об измене матери: «За себя она не боялась ... но ее беспокоила мать» (Ч. 3, гл. 4, с. 101). «Мне всё кажется, — признается Софья матери, — что в нашем семействе готовится какая-то ужасная катастрофа» (Ч. 3, гл. 4, с. 104). Состояние тревоги достигает накала в сцене внезапного ночного возвращения из родового имения отца героини, который почти раскрывает измену жены, если бы не трусость Влонского, прячущегося от гнева отца семейства в комнате Софьи. Спасая честь матери, девушка идет на самопожертвование, объявляя себя причиной ночного визита господина Влонского.

Тревога — преобладающее состояние Влонской, сопровождающее ее повсюду. Ни в одном фрагменте текста героиня не представлена в состоянии душевного равновесия или покоя.

Образ героини раскрывается во взаимоотношениях с двумя другими главными героями: дядей Густавом Ивановичем Пфальцем и женихом Александром Петровичем Нольским.

Знакомство с племянницей и предшествующее этому ожидание встречи наполнено тревогой для Пфальца. Так, после прочтения письма Софьи «старый фабрикант хотел заняться было кой-какими делами, но ему что-то не спорилось в этот вечер. Цыфры как-то прыгали по бумаге, он беспрестанно делал ошибки в счетах и потому оставивши все бумаги... отправился гулять по своей Суконке» (Ч. 1, гл. 2, с. 94–95). «...Выбившись из обычной ежедневной колеи сво-

ей, добрый старик совершенно потерялся» (Ч. 1, гл. 2, с. 97). Густав Иванович волнуется за то, что приезд племянницы «расстроит весь порядок, теперь так плавно текущих дел его» (Ч. 1, гл. 2, с. 98). Его «бросало в озноб» (Ч. 1, гл. 2, с. 98) при мысли о переменах своей жизни, и именно это заставляет его сомневаться в положительном ответе на просьбу Софьи принять ее в своем имении. Пугает Пфальца разница в образовании и манерах: Софья, думает он, наверняка умна, начитанна, обладает изысканными манерами, а он «простой», «брюзгливый и нетерпеливый» (Ч. 1, гл. 2, с. 98). Он боится «рисковать своим спокойствием на старости лет» (Ч. 1, гл. 2, с. 99). Пугает Пфальца нарушение своего «я», жизни одинокой, упорядоченной, настроенной. Это размышление героя рассказчик передает параллельными синтаксическими конструкциями:

Он, как стоячая вода озера, боится малейшего дуновения ветра, могущего возмутить его сонную, привычную неподвижность. Он... срастается с своими малейшими привычками, что боится сделаться несчастным от уклонения, хотя бы даже весьма незначительного. Он привык, чтобы было хорошо только ему одному... (Ч. 1, гл. 2, с. 99–100).

В его азбуке одна только буква: я! (Ч. 1, гл. 2, с. 100).

Сгоряча он пригласил племянницу к себе жить, а позже одумался и испугался «своего нечаянного великодушия» (Ч. 1, гл. 2, с. 100).

Объясняет страх Густава Ивановича замкнутая жизнь провинциального городка Далёкого, которая соответствует описанию хронотопа провинциального города, данному М. М. Бахтиным:

...движется по узким кругам: круг дня, круг недели, месяца, круг всей жизни. <...> Изо дня в день повторяются те же бытовые действия, те же темы разговоров, те же слова и т. д. Люди в этом време-

ни едят, пьют, спят, <...> мелко интригуют, сидят в своих лавочках или конторах, играют в карты, сплетничают¹.

От этого, заполненного по сути пустотой, времени Пфальц огораживается работой. Вся его жизнь в Далёком посвящена заботам о суконной фабрике. Он отстранён от бессобытийного существования местного общества, но и в его жизни событий не происходит. Потому так тревожно становится герою при получении письма от племянницы. Его одинокая, закрытая от мира жизнь, наполненная исключительно заботами о Суконке, превращается в прямо противоположную в ожидании приезда единственной родственницы — племянницы Софьи. И дело здесь не в общительном характере нового для его семьи лица (Софья, как и ее дядя, не ищет общества), а в необходимости раскрыть себя жизни.

Ожидание приезда племянницы заставляет Густава Ивановича измениться. Из погруженного в коммерческие дела фабриканта он превращается в взволнованного беспокойного человека, словно помолодевшего:

...он как будто переродился и помолодел... Он сделался веселее и говорливее обыкновенного, даже меньше занимался делами в своем рабочем кабинете, а всегда спешил для какой-нибудь новой придуманной поделки (Ч.1, гл. 4, с. 129).

Таким образом, беспокойство героя имеет больше положительного для него самого. Другое дело, что старик в своих хлопотах переусердствовал (сам сажал цветы, проверял шторы и т. д.) и серьезно занемог. Заболев лихорадкой, целых две

¹ *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975 [Электронный ресурс] // URL: http://www.chronos.msu.ru/old/RREPORTS/bakhtin_hronotop/hronmain.html (дата обращения: 20.04.2023).

недели Густав Иванович находился в беспамятстве. Волнение и беспокойство Пфальца находят оправдание в том, что Софья оказывается внимательной и любящей племянницей, и их взаимная забота друг о друге согревает одинокие сердца.

Третий главный образ романа, тесно связанный с первыми двумя — образ Александра Петровича Нольского — также находится в состоянии беспрестанного беспокойства. Знакомство с Софьей заставляет его отрефлексировать собственное уничижительное положение незавидного поклонника богатой наследницы:

Образованный как нельзя лучше, следовательно, мыслящий и чувствующий по обстоятельствам должен был расстаться с столичною весёлою жизнью, и закупориться в провинцию, посвятив себя занятиям более механическим, нежели умственным. <...> он был совершенно не на своем месте и окружён людьми не такими, какими бы ему хотелось. Ум просил простору, воображение рвалось вдале, сердце жаждало любви — и ни одному из этих столь естественных в его положении требований не мог удовлетворить он (Ч. 2, гл. 3, с. 87).

В лице Софьи Александр Петрович открывает единственно интересного ему человека, образованного, приехавшего из столицы. Она «как светлый луч солнца явилась вдруг в тёмной и скучной пустыне его существования» (Ч. 2, гл. 3, с. 88), но это вместе с тем и печалит его, т. к. социально они неравны: Софья — наследница богача фабриканта, а Нольский — всего лишь конторщик. И эта разница в материальном положении унижает образованного и умного Нольского. Внимание к молодой вдове подогревает соперничество с давним искателем ее руки, богачом Ольским. Именно сватовство последнего заставляет Александра Петровича решительно действовать: признаться Софье в своей страсти к ней.

Важным событием в жизни Нольского становится встреча с Верой, сводной сестрой Софьи, ставшей причиной внутреннего смятения героя. Он испытывает, с одной стороны, чув-

ство долга перед наречённой невестой Софьей и своим начальником — дядей Софьи Gustавом Ивановичем, с другой стороны — понимает неискренность в отношении к тем, кто так ему верит. Внутреннее брение Александра Петровича хорошо чувствует Влонская, заметившая охлаждение чувств жениха.

Подтверждает отстранение Нольского от невесты ее болезнь, заметно состарившая Софью. В любовном треугольнике, где сталкиваются близкие друг другу люди (две сестры и жених одной из них), Нольский не из тех, кто готов на решающий поступок. Он не может отказаться от жениховства, обрекая себя на раздвоенность и чувство внутренней разорванности. Только Софья, жертвуя собственным счастьем, хотя и оно в образовавшихся отношениях сомнительно, оказывается готовой навсегда порвать отношения с Александром Петровичем во имя его счастья и счастья сестры. При этом Софья добровольно отказывается не только от любимого человека, но и от связи с любимым дядей, не думая об огромном наследстве, которое должно было бы ей перейти.

Своим самопожертвованием Влонская преодолевает чувство тревоги и ревности, покидает Далёкое навсегда, пускаясь «в тревожное море скитальческого плавания». «Мученицей собственного великодушия» (Ч. 4, гл. 6, с. 140) называет рассказчик главную героиню романа.

Софья являет собой персонажа, чье беспокойство постоянно, а не временно. Беспокойство всех героев романа не выходит за рамки узко бытовых отношений, внутрисемейных и межличностных. В отличие, скажем, от того уровня обобщений, которые демонстрирует тип беспокойного человека у писателей «первого» и «второго» литературных рядов (Грибоедов, Островский, Герцен, Даль), о котором пишет в своей

статье С. А. Фомичев¹, героиня Воскресенского раскрывается через состояние беспокойства, связанного с нравственным выбором, следованием чувству долга.

Рассматривая волнение, беспокойство и тревогу в романе Воскресенского, раскрывающих психологию персонажей, можно применить психологическое понятие «тревожности» к рассмотренным образам.

Тревожность — переживание эмоционального дискомфорта, связанное с ожиданием неблагоприятия, с предчувствием грозящей опасности. Различают тревожность как эмоциональное состояние и как устойчивое свойство, черту личности или темперамента².

Первая часть определения *тревожности* как эмоционального состояния характерна для всех главных героев, но у Влонской, помимо этого, тревожность наличествует как постоянный признак, с разной степенью интенсивности переживаемый. Если другие героини романа находят внутреннее спокойствие: Пфальц — в помощи семье Верочки и Нольского, в работе; Верочка и Нольский — в брачном союзе, который в итоге не приносит им счастья, как видно из главы 4. Софья, несмотря на непрекращающееся в ее самоощущении волнение, находит себя в преподавательской деятельности, устраиваясь в женский пансион.

Тревожность Софьи достигает накала в двух кульминационных моментах самопожертвования, имеющих негативные для героини последствия. В первом случае — вынужденное

¹ Фомичев С. А. Тип беспокойного человека в русской литературе // Литературный факт. 2021. № 3 (21). С. 247–260.

² История изучения проблемы тревожности в зарубежной и отечественной философии и психологии [Электронный ресурс] // URL: //https://ozlib.com/957118/psihologiya/istoriya_izucheniya_problemy_trevozhnosti_zarubezhnoy_otechestvennoy_filosofii_psihologii#aftercont (дата обращения: 20.04.2023).

замужество, во втором — отказ от него с любимым человеком. Во всех случаях Влонская предстает нравственно выше других героев романа. Она не обманывает себя и окружающих, и честность перед собой и другими делает ее «высокой» в моральном отношении героиней, т. к. она жертвует собой для счастья близких ей людей.

В романе «Самопожертвование», как и в других своих произведениях, Воскресенский раскрывает себя как нраво-описатель, а рассматриваемые состояния позволяют говорить о присутствии в поэтике романа психологизма, позволяющего увидеть внутренний мир персонажей¹.

¹ *Есин А. Б.* Психологизм русской классической литературы: Учебное пособие. М., 2003. [Электронный ресурс] // URL: <https://avidreaders.ru/read-book/psihologizm-russkoy-klassicheskoy-literatury.html> (дата обращения: 20.04.2023).

Дж. Джиганте

независимый исследователь, Брюссель, Бельгия

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОЕ БЕСПОКОЙСТВО НЕКОТОРЫХ ГЕРОЕВ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО: ПОИСК УКРЫТИЯ ВО ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВЕ

В «Преступлении и наказании» есть сцена-образ, которая сосредоточила в себе все те эмоции, которые мы находим в наиболее терзаемых беспокойством и смятением героях Достоевского, целую гамму чувств и ощущений, переполняющих их души и выражающих попеременно (а часто и одновременно) внутреннее расстройство, возбуждение, страх. После признания Соне в совершённом убийстве и перед попыткой как-то объяснить мотивацию этого поступка, Раскольников находится в состоянии болезненного смятения:

Глаза его горели лихорадочным огнем. Он почти начинал бредить; *беспокойная улыбка* бродила на его губах. Сквозь возбужденное состояние духа уже проглядывало страшное бессилие¹.

Эта *беспокойная улыбка* не улыбка в обычном, общепринятом смысле этого слова: это улыбка, смущающая своей неуместностью. Что-то похожее на понятие «*naki-wagai*» в японской традиции², что вполне может составить пару той «улыбке отчаяния», которая появляется на лице Свидригайлова, уже решившего свести счеты с жизнью. Возможное объяснение этих странных улыбок можно найти в той фразе, которую произносит доктор Герценштубе, вспоминая эпизод

DOI: 10.31860/978-5-00227-104-7-152-161

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972. Т. 6. С. 320.

² «*Naki-wagai*» это улыбка, скрывающая плач (в отличие от смеха сквозь слезы), и может означать гнев, грусть или смущение.

из детства Мити Карамазова: «...русский весьма часто смеется там, где надо плакать»¹. Улыбка Раскольникова выражает не веселье, а отчаянный поиск эмпатии, сочувствия, хотя он вряд ли питает иллюзии. В этой улыбке таится вся драматичность переживаемого момента и главное в ней — страх быть не понятым тем существом, которому герой решил поведать свои мысли и доверить свою судьбу.

Раскольников вполне осознаёт, как сложно до конца понять его поступки, и тревога, которая его съедает лихорадкой — это страх быть покинутым. В подтверждение этого, немного позже в тексте, мы видим, что, вернувшись в свою каморку, он охвачен острейшим чувством одиночества («Никогда, никогда еще не чувствовал он себя так ужасно одиноким!»²), а также боязнью, почти уверенностью в том, что останется один и что «не будет она ходить в острог!»³

Экзистенциальное беспокойство персонажей писатель передает широким набором психических расстройств — от меланхолии, тревоги и тоски до безвозвратного погружения героя в мрачное чувство обреченности, в глубокую ипохондрию, что почти всегда связано с особым состоянием, сопровождающим всех героев этого типа — их внутренним одиночеством. Вне зависимости от причин, которые создают подобную ситуацию, только иногда одиночество рождается как следствие случайных обстоятельств, но чаще всего — это результат мысленного конфликта героя. Оно может быть следствием сознательного выбора, своего рода стратегии защиты от реальности, которая представляется герою враждебной или, действительно, является таковой, или просто не подходит ему, не совместима с его природой, с его нравом; но может быть и процессом, закаляющим собственный дух и со-

¹ Там же. Т. 15. С. 107.

² Там же. С. 326.

³ Там же.

знание. В итоге, независимо от генезиса, в любом случае, к одиночеству почти всегда привязано ощущение постоянного внутреннего волнения.

Даже в ранних произведениях писателя, в которых всегда присутствовала некоторая повествовательная легкость и романтическая атмосфера, даже там, например, в «Белых ночах», главный герой описывается автором как юноша, мучающийся необычной «удивительной тоской», и, хотя тон повествования нарочито безмятежный, указания на его, Мечтателя, крайнее одиночество вполне очевидны. И речь идет не только о чисто вербальных референсах («все от меня отступают», «почти ни одного знакомства не умел завести»), но также (и особенно) о признаках другой природы, сигнализирующих о чувстве гнетущего одиночества героя. Он завязывает виртуальные отношения с воображаемыми фигурами, со случайными прохожими, переосмысливает какие-то реальные факты или какие-то нечаянные встречи, преобразуя их своей летучей фантазией в нечто им не свойственное, вплоть до того, что антропоморфирует объекты, в частности — здания, и они не только получают окна-глаза (как не вспомнить тут «Дом с зеленым глазом» Шагала?), но и беседуют с ним, высказывая ему свое беспокойство.

Не менее обеспокоен и одинок Ордынов в «Хозяйке», и встреча с Муриным и Катериной обостряет его беспокойство, превращая в самое настоящее смятение души. И именно это беспокойство, вместе с травмой покинутого и одиночеством, которым Василий страдал с детства, делают его сверхчувствительным в отношениях с внешним миром. Та же сверхчувствительность, очевидно, трансформирует его в жертву женщины, обладающей над ним загадочной неудержимой властью. Следует сказать, что в «Хозяйке» беспокойство почти перерастает в безумие, которое в Катерине связывается, в свою очередь, с паническим страхом перед Муриным. И если в этой повести слияние беспокойства и безумия представлено

еще довольно запутанно, так что порой становится трудно понять, что происходит в реальности, а что произошло в мечтах или сновидениях, то в других текстах, например, в романе «Идиот» туман двусмысленности рассеивается, пароксизм и безумие появляются вполне определённо, как исход процессов нарастающего возбуждения и муки (у Настасьи Филипповны и, прежде всего, у Рогожина).

С самого начала «Преступления и наказания» Раскольников показан нам как личность в плену некоего «болезненного и трусливого ощущения, которого стыдился»¹, в раздражительном и напряженном состоянии, похожем на ипохондрию². Его природа ипохондрика много раз подчеркивается на протяжении романа, и не только манерой поведения, но и словами других персонажей (Разумихин, врач в остроге и др.). Для Раскольникова изоляция от окружающих — это выбор, продиктованный неумеренной гордостью и убеждением в собственном превосходстве над теми, к кому питает «почти физическое отвращение <...> упорное, злобное, ненавистное»³, но также и приговор, которого он решает избежать из-за любви к Сонечке. Его одиночество граничит с солипсизмом: как и человек из подполья, он тоже заключил себя в застенки собственного сознания и занят бесконечным монологом с самим собой. Убогая каморка, в которой проводит свои дни, по словам матери, походит на гроб⁴, что по ее мнению — одна из причин «меланхолии» сына. Каморка метафорически представляет закрытое пространство сознания (и совести) героя, копанье в себе, постоянный и подавляющий круговорот мыслей, пробующий заменить собой реальность. Солипсизм способствует зарождению и развитию в нем своего рода тео-

¹ Там же. С. 5.

² Там же.

³ Там же. С. 87.

⁴ Там же. С. 178.

рии сверхчеловека *ante litteram*, особой личности, которая «право имеет» перешагнуть через препятствия — даже если это человеческая жизнь — во имя некоей высшей цели, и эта идея становится его идеей фикс и приводит к убийству.

Мечтатель, Ордынов, Раскольников — три примера характеров, которые, хотя и различаются между собой, объединены своего рода общим внутренним страданием, которое гложет душу. Их интровертность приводит к желанию спрятаться, укрыться, как черепаха в свою скорлупу (метафора, к которой прибегает Достоевский и для Мечтателя, и для Раскольникова), или одичать (Ордынов, Раскольников). Для того, чтобы облегчить муку, успокоить внутреннего демона, Достоевский позволяет иногда своим персонажам воспользоваться мимолетной передышкой, в некоем пространственно-временном укрытии. Имеется в виду и физическое перемещение героя в пространстве, такое, например, как его скитания по Петербургу, и перемещение ментальное.

В первом случае образуется связь между динамикой повествования, его ускоряющимся ритмом, формирующим всё больший драматизм и нервозность, и беспокойством героя, которое само находит отдушину в беспорядочном ритме шагов во время бесцельных скитаний по улицам, когда этот лихорадочный ритм соотносится с напряженной работой мозга героя. Но как будет видно в дальнейшем, это лишь иллюзорное стремление завоевать внутренний покой.

Беспокойство в повести Н. В. Гоголя «Невский проспект» толкает двух молодых людей на Невский, на «всемогущий Невский проспект», чтобы в погоне за химерой, помрачающей сознание, отвлечься от чувства внутренней пустоты, что, в общем-то, было для них лишь легким *spleen*'ом. У Достоевского же беспокойство, тревожная тоска намного более глубокие и укоренены в одиночестве его героев, которое заставляет их слоняться по улицам в поисках выхода из такого состояния, не обращать внимания ни на холод, ни на голод, и

часто даже не видеть никого вокруг. Безуспешно ищет выхода Голядкин, но бродя по улицам Петербурга, проваливаясь в грязь и снег, он не только не облегчает своей экзистенциальной тревоги, но еще глубже впадает в угнетающее помрачение. Князь Мышкин бредёт «машинально, куда глаза глядят». Раскольников устремленно, но бесцельно идет и что-то бормочет сам с собой, как пьяный. И именно в подобных неведомо куда прогулках белыми ночами Мечтатель осознаёт остроту своего бесконечного одиночества. То же самое происходит с Мышкиным, который, блуждая наугад, внезапно понимает, что уединение «стало ему невыносимо»¹. Раскольников, в свою очередь, охвачен желанием покончить с собой именно во время одного из своих безумных странствований по петербургским переулкам и набережным. Немного другим выглядит в «Бесах» беспокойное кружение по комнате такого трагического героя, как Кириллов, который бессонными ночами вынашивает пожирающие его мозг идеи.

Кстати, можно вспомнить о том, что, по словам автора в «Петербургской летописи», даже Петербург, которому писатель присваивал антропоморфные характеристики, гуляет, собираясь с мыслями². Видимо, прав Н. А. Бердяев: «Все герои Достоевского — он сам, различная сторона его собственного духа»³.

В повести «Белые ночи» связь между проявлениями чувства беспокойства или тревоги и стремлением к блужданию без дела устанавливается сразу же, начиная с первой ночи, почти как неизбежная причинно-следственная связь: «Мне страшно стало оставаться одному, и целых три дня я бродил

¹ Там же. Т. 8. С. 186.

² См.: *Достоевский Ф.М. Дневник, статьи, записные книжки.* М., 2005. Т. 1. С. 12.

³ *Бердяев Н. А. Откровение о человеке в творчестве Достоевского.* М., 2018. С. 8.

по городу в глубокой тоске, решительно не понимая, что со мной делается»¹. И в том же начальном монологе этот синдром покинутости («словно забыли меня»²) провоцирует немедленную реакцию: «Я ходил много и долго, так что уже совсем успел, по своему обыкновению, забыть, где я, как вдруг очутился у заставы»³. То же самое происходит в аналогичной ситуации и в других произведениях, например, в «Идиоте»: «Но беспокойство князя возростало с минуты на минуту. Он бродил по парку, рассеянно смотря кругом себя»⁴.

В «Белых ночах» тревожная тоска одинокого юного мечтателя — и это не раз подчеркивается автором — каким-то образом смягчается светлым сумраком белой ночи, превращающим улицы и каналы Петербурга в чарующий пейзаж, в фантазмагорическую сцену, где можно отдаться собственным сновидениям и грёзам, обрести мгновения счастья: «Новый сон — новое счастье!»⁵. Как и Мечтатель, Ордынов также охвачен беспокойством, погружён в состояние лихорадочного бреда и, преследуемый страшными кошмарами, бродит в полубессознательном состоянии и оказывается, сам не зная как, на окраине города. И когда в конце всей этой мучительной истории страстей он, почти выздоровев от припадков безумия и бредовых видений, начинает жить в некоем «умиротворенном беспокойстве», это состояние опять приведет его к бесцельным блужданиям по улицам в безуспешных поисках облегчения.

Петербург, по которому бродит Раскольников, резко отличается от чарующих поэтических пейзажей «Белых ночей»: он мрачен, тёмн, наполнен зловещими предзнаменованиями

¹ Достоевский Ф. М. Т. 2. С. 104.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же. Т. 8. С. 351.

⁵ Там же. Т. 2. С. 115.

— созвучен душевному состоянию главного героя «Преступления и наказания». Выйти наружу, на улицу является для него естественным ответом на невыносимую тревогу, охватившую его, ответом на возбуждение, связанное с замыслом совершить убийство, и, наконец, просто реакцией на тесноту и убогость коморки-шкафа: «Низкие потолки и тесные комнаты душу и ум теснят!»¹ После чтения письма матери ему кажется удушающей его «конура»: «Взор и мысль просили простору»². Но и долгие хождения без цели с бормотанием, разговорами с самим собой, не могут успокоить тот эмоциональный ураган, который уже давно бушует внутри. Напротив, гнетущее беспокойство всё более разрастается, захватывая его целиком³.

Есть, впрочем, контексты, в которых бесцельное кружение одинокого героя в открытых пространствах может подарить некоторое облегчение мятущейся душе, развеять тяжелые мысли, — что случается иногда ввиду какого-нибудь пейзажа (не только на природе, но и в городе, или даже среди людской толпы, тоже образующей антропоморфный ландшафт). Таким образом, мы присутствуем при постепенном переходе в состояние отстранения, и в некоторых случаях это позволяет забыться, позволить себе, может, только на миг, спасительную паузу. По поводу князя Мышкина, например, Достоевский замечает: «Припомнить то, что он думал в этот, по крайней мере, целый час в парке, он бы никак не смог, если бы даже захотел»⁴.

¹ Там же. Т. 6. С. 320.

² Там же. С. 35.

³ «Давным-давно как зародилась в нем вся эта теперешняя тоска, нарастала, накоплялась и в последнее время созрела, и концентрировалась, приняв форму ужасного, дикого и фантастического вопроса, который замучил его сердце и ум, неотразимо требуя разрешения» (Там же. С. 39).

⁴ Там же. Т. 8. С. 300.

Кроме того, во время этих блужданий иногда возникают вдруг самые настоящие мгновения озарений, когда устанавливается особое созвучие между душевным состоянием героя и, например, игрой света и тени, предвещающей переход от вечера к ночи в час сумерек. Или блеск косого луча на закате может вдруг и лишь на несколько моментов развеять уныние одинокого странника и подарить эфемерное ощущение счастья. Такие моменты являются для писателя необычайно важными, поскольку именно в них на ум приходят новые мысли, открывается новый взгляд: «Удивительно, что может сделать один луч солнца с душой человека!»¹

Столь же интересной в этой связи может быть функция мест, несущих в себе весомое духовное содержание и образующих другую сторону ментального эскапизма. Эти места иногда реальные, но чуждедальные, а иногда лишь воображаемые (как фантазии о золотом веке во многих произведениях), видимо, притягивают персонажей своим мифическим обаянием. Блуждать мысленно вокруг и внутри этих краёв — это своего рода кратковременная компенсация, духовный оазис, почти то, что видится во сне Раскольникову. Например, в фантазиях Мечтателя «Белых ночей» Италия — страна, которая со своими красотами и щедрой природой ассоциируется с воплощенным счастьем: «И я был рад, как еще никогда со мной не случилось. Точно я вдруг очутился в Италии»². Нечто похожее можно встретить и в письмах самого Достоевского, и в «Дневнике писателя».

В «Идиоте» Неаполь представляется не только сказочным местом, о котором приятно фантазировать, но также городом, где «все дворцы, шум, гром, жизнь»³, где можно найти решение любой проблемы. Места, о которых мечтают герои До-

¹ Там же. Т. 3. С. 169.

² Там же. Т. 2. С. 105.

³ Там же. Т. 8. С. 51.

стоевского, чаще являются лишь воображаемыми, знакомыми исключительно через литературу, живопись или чьи-то рассказы, но они становятся грёзами о возможности иной жизни, иного образа бытия. Всё это особенно заметно в повести «Кроткая», когда муж Кроткой повторяет как заклинанье имя французского города Булонь-сюр-Мер, цепляясь за надежду, что там всё наладится и всё разрешится. Но трагический конец неизбежен — женщина, держа в руке икону, бросается из окна, положив конец их уже очевидно погибшей семье, а он, не веря, все повторяет: «в Булонь, в Булонь!», в иллюзии, что там они могли бы начать новую жизнь: «Главное, тут эта поездка в Булонь. Я почему-то всё думал, что Булонь — это всё, что в Булони что-то заключается окончательное»¹. И тот факт, что читателям уже известен трагический финал истории, лишь усиливает драматизм монолога героя. В «Кроткой» Достоевский в очередной раз прибегает к приему мысленного разговора героя с самим собой, введя фигуру некоего невидимого стенографа для создания эффекта *stream of consciousness*. Внутренний монолог вместе со сновидениями — наиболее эффективный способ для демонстрации тревоги и для обнажения подполья человеческой души.

В заключение хотелось бы упомянуть замечание Бердяева о многочисленных героях Достоевского, встревоженных, смятенных, беспокойных: они «все выбиты из колеи»².

¹ Там же. Т. 24. С. 30.

² Бердяев Н. А. Откровение о человеке в творчестве Достоевского. С. 10.

Р. Р. Кожухаров

Литературный институт им. А.М. Горького, Москва, Россия

ТРЕВОГА И МОТИВ УМАЛЕНИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ АКМЕИСТОВ 1920–1930-Х ГГ.

«Тревога <...> свидетельствует о том, что “я” еще не превратилось в вещь, что еще не все потеряно»... Это ёмкое обобщение, вынесенное в качестве эпиграфа конференции, фиксирует взаимосвязь категории «тревоги» с двумя онтологическими понятиями: «я» и «вещь». Показательно, что именно к этим понятиям обращается О. Мандельштам, формулируя в 1913 г. «высшую заповедь акмеизма»: «Любите существование вещи больше самой вещи и свое бытие больше самих себя»¹. Время выработки идейно-эстетической программы акмеизма ознаменовано стремлением его последователей манифестировать фундаментальное отношение к миру, искусству, месту и роли человека в их неразрывной взаимосвязи. Так, формулу Мандельштама предваряет рассуждение Н. Гумилева о братстве «всех явлений» «перед лицом бытия»², частью которого является и человек. Гумилев, постулируя причастность «мировому ритму», использует местоимения «себя» и «мы», очевидно подразумевая под «явлениями среди явлений»³ вещного мира, в том числе и участников акмеистического содружества.

На еще один аспект, «определяющий для акмеистического мировоззрения», указывает О. Ронен. Речь идет о «сознании собственной малости», идейно-эстетической установке,

DOI: 10.31860/978-5-00227-104-7-162-175

¹ Мандельштам О. Утро акмеизма // Сирена. Воронеж. 30 января 1919. № 4–5. Паг. 72.

² Гумилев Н. Наследие символизма и акмеизм // Аполлон. 1913. № 1. С. 42.

³ Там же. С. 43.

которая, по мнению исследователя, позволяет противопоставить акмеизм течением романтического типа. Эта оппозиция осмысливается в русле живого процесса, к которому применим и аристотелевский термин «энтелехия», то есть осуществление того, что заложено как возможность, воплощение внутренней заданности.

Для течений романтического типа, под которыми О. Ронен подразумевает символизм и футуризм, «типична первоначальная гиперболизация образа поэта и поэзии, приводившая в конечном счете к разочарованию и так называемой “романтической иронии”». Отправная точка акмеистической энтелехии диаметрально противоположна: «У акмеистов, наоборот, в начале преобладает сознание собственной малости»¹.

Гиперболизация образа поэта, его «я» определяется сознанием собственного величия. Сущностная для романтической типологии установка на возвеличивание обозначается производной литературоведческого термина «гипербола». Таким образом, для акмеизма направленной стилиевой доминантой, на антитезе, становится «обратная гипербола» — литота.

Хотя «сознание собственной малости» подразумевает мировоззренческую установку, ее осмысление инициировано в пределах эстетического поля, в первую очередь, в контексте последовательного противопоставления поэтики акмеизма эстетике символизма и футуризма.

По мнению О. Ронена, такой подход характеризует начальный этап становления акмеистического мировоззрения. Однако мотив умаления обнаруживается и в послереволюционном творчестве участников акмеистического содружества.

Так, именно этот мотив определяет присутствие в произведениях О. Мандельштама, А. Ахматовой, В. Нарбута 1920–

¹ Ронен О. Акмеизм // Звезда. 2008. № 7. С. 222.

1930-х гг. образов, соотнесенных с архетипом «маленького человека».

В акмеистическом восприятии этот образ не только связан с мотивом умаления, но обусловлен дихотомией «безмерно малого» и «безмерно большого». Эта оппозиция определяет типологию «маленького человека» в диахронии русской литературы, восходящей к образам Евгения из петербургской повести Пушкина «Медный всадник», Хомя Брута и Акакия Акакиевича из повестей Гоголя «Вий» и «Шинель».

Опыт интерпретации акмеистической рецепции этой архетипической структуры представлен в статье «Веничка и Кремль: “Ужо тебе!..” и “Подымите мне веки...”»¹

В частности, лирический герой Мандельштама в «Четвертой прозе» примеряет на себя «жаркую гоголевскую шубу» Акакия Акакиевича, тем самым манифестируя свое стремление к абсолютному минимуму в виду «заговорщицкой деятельности» неумолимой субстанциальности.

«Четвертая проза» была написана как обличительный памфлет, слово поэта, в 1930 г. по следам кампании «литературно-общественной травли» и едва ли не «политического процесса»², развернутых в отношении Мандельштама после публикации в 1928 г. в издательстве «Земля и фабрика» романа Шарля де Костера «Тиль Уленшпигель»³ с ошибочным указанием поэта как переводчика книги.

¹ Кожухаров Р. Веничка и Кремль: «Ужо тебе!..» и «Подымите мне веки...» // Филологические науки. Доклады высшей школы. М., 2023. № 6 (принята к публикации).

² Нерлер П. Битва под Уленшпигелем // Знамя. 2014. № 3. С. 138.

³ Де Костер Ш. Тиль Уленшпигель / пер. с франц. [в обработке и под ред.] О. Мандельштама; с ил. Алексея Кравченко. М.; Л.: Земля и фабрика, 1928. 500 с. О ситуации, в которой оказался О. Мандельштам после выхода книги, и об участии в ней Нарбута см. главу «Щучий суд» в кн.: Мусатов В. Лирика Осипа Мандельштама. М., 2018. С. 403–440. См. также: Нерлер П. Битва под Уленшпигелем // Знамя. 2014. № 2. С. 155–

Тщетная попытка бегства мандельштамовского героя «Четвертой прозы» от внешней действительности, сулящей безумие, гибель, провоцирует в его сознании целый ряд литературно обусловленных ассоциаций. В финале мандельштамовского текста в самом сердце необъятного в своем всемогуществе государства возникает персонаж гоголевской повести: «Вий читает телефонную книгу на Красной площади. Поднимите мне веки... Дайте Цека...»¹

Появление этого образа в финале «Четвертой прозы» может быть воспринято как переосмысление поэтики и трагических перипетий судьбы друга и соратника Мандельштама по акмеизму Владимира Нарбута, еще в 1913 г. объявлявшего себя «виевцем»².

Уже в ранних стихах Нарбут манифестирует свое «alter ego»: «И уйду Хомой-философом, / Весельчак и вертопрах»³. В 1915 г. Нарбут задумывает выпустить стихотворный сборник с названием, дублирующим название повести Гоголя. Замысел, очевидно, так и не был осуществлен, но к образу Хоми-философа поэт возвращается и после революции. В программном стихотворении «Бродяга» он пишет: «Я на него похож: бурсак, бродяга / (грохочет в торбе гиря-просфора)», причем автохарактеристика, сопоставляющая лирического

156; № 3. С. 130–171. По поводу издательства «ЗиФ» исследователь замечает: «Предприятие было вполне акмеистическое, если вспомнить, что редактором “ЗИФа” был Владимир Иванович Нарбут, а редактором книги — Михаил Александрович Зенкевич» (*Нерлер П.* Указ. соч. С. 127).

¹ *Мандельштам О.* Четвертая проза. Очерки разных лет. М., 1991. С. 44.

² Нарбут В. — Зенкевичу М. 17/XII. <1913 г.> // *Нарбут В., Зенкевич М.* Статьи. Рецензии. Письма / сост., подгот. текста и примеч. М. Котовой, С. Зенкевича, О. Лекманова. М., 2008. С. 242–243.

³ *Нарбут В.* Левада // *Нарбут В.* Собрание сочинений: Стихи. Переводы. Проза / сост., подгот. текста, вступит. статья и примеч. Р. Р. Кожухарова. М., 2018. С. 238.

героя с заветным гоголевским образом, появляется в самой поздней редакции этого стихотворения¹.

В 1928 году Нарбут, на тот момент — председатель правления крупнейшего советского издательства «Земля и фабрика», член правления и заведующий отделом художественной литературы Госиздата, заведующий книжно-издательским подотделом отдела печати ЦК ВКП(б) — был смещен с руководящих должностей и исключен из рядов ВКП(б) за то, что дал «в Ростове-на-Дону в 1919 г. показания деникинской контрразведке, опорачивающие партию и недостойные члена партии»².

Состояние беспросветного отчаяния и ужаса, в котором пребывал в это время поэт, красноречиво передает моностих, сохранившийся в его черновиках 1930-х гг.: «Я жил в крошечном сундуке»³.

В течение последующих десяти лет, вплоть до ареста в 1936-м и гибели на Колыме в 1938-м г., драматизм обстоятельств жизни и творчества Нарбута будет лишь усугубляться. Нарастание «тревоги» и «беспокойства» определит атмосферу и содержание этого этапа судьбы поэта, ознаменованной трагической развязкой, найдет отражение в созданных в этот период произведениях.

¹ *Нарбут В.* Бродяга // *Нарбут В.* Указ. соч. С. 515. Первый вариант стихотворения создан в 1914 г., второй — в 1922 г., третий, где появляется образ бурсака, в 1930-е гг.

² Из протокола заседания партколлегии Центральной контрольной комиссии ВКП(б) от 21.09.1928, № 41, п. 2 / РГАСПИ. Ф. 613. Оп. 1. Д. 85. Л. 170.

³ *Нарбут В.* Я жил в крошечном сундуке [1930-е гг.] // Архив В. Б. Шкловского. Частное собрание. Ср. признание А. Платонова, сделанное им в письме М. Горькому 23 сентября 1933 г.: «Я работаю, как в закрытом сундуке». *Малыгина Н.* «Истинного себя я ещё никогда и никому не показывал...» (Материалы к биографии Андрея Платонова) // Вопросы литературы. 2010. № 2. С. 132.

В стихотворении «Пуговица» (<1935>) посещение лирическим героем фабрики по изготовлению пуговиц превращается в развернутую метонимически оформленную картину смены эпох старого и нового времени. Ключевой деталью антитетической характеристики отжившего и преображенного становится заглавный образ, деталь гардероба: «Вы помните и крючки на сарафанах, / И пуговицу с барельефом орла!»; «Подковой ходили по жизни-обузе / Молодки среди усатых городских»; «У кучера (по брюхо), сбруя качалась, В бомбошках-пуговках булькала вода...»¹

«Николаевское веселье» стало «блудом истории», сменившая его новая эпоха также воплощается в образах-деталях, которые метонимически соотносятся с их носителями:

Крученым дротом, просмоленной ниткой
Вас к вороту пришило, к нашей душе.
И с мясом не сорвать с экипажа «Литке»:
Нет пуговиц на севере — хорошей (С. 584).

Людей страны Советов воплощает экипаж ледокола «Фёдор Литке» (в 1934 г. экипаж ледокола совершил первое сквозное плавание Северным морским путем с востока на запад за одну навигацию). Образ пуговицы в соотнесении с образом ледокола-ледореза, символизирующим само время, обретает устойчивые черты обратной гиперболы. В это подчеркнутое преуменьшение оказывается вовлечен лирический герой стихотворения:

¹ *Нарбут В.* Пуговица // *Нарбут В.* Собр. соч.: Стихи. Переводы. Проза / сост., подгот. текста, вступит. статья и примеч. Р. Р. Кожухарова. М., 2018. С. 583–584. Далее цитаты даны по этому изданию с указанием страницы в тексте статьи.

Еще мешковатые носим костюмы,
Но правильно пуговиц вытянут ствол.
И я на него — веселый, неугрюмый —
Фасольною попал:

за свое родство (С. 585).

Нарбутовский герой уподобляет себя пуговице-фасолине, причем эту метаморфозу принимает осознанно, как необходимую расплату за связь с «проклятым» прошлым. Необходимость самоумаления обусловлена субстанциальными обстоятельствами, запросами времени («Я знаю, дисциплиной страна прорыта...» (С. 585)), и потому оно осуществляется добровольно и даже с радостью.

Показательно, что и нарбутовский герой, умяющийся под бременем собственной вины, и герои, покорители Арктики, от этого бремени избавленные, оказываются пуговицами, то есть самым малым, овеществленным предметом гардероба:

Нас режут,
шлифуют,
давят нас под прессом,
Чтоб (после нагрева)
блестел кругозор, —
И мы на себя же
глядим с интересом:
А пуговица-то вышла
первый сорт... (С. 585).

Новые реалии большевистского строительства определяют новый, метонимический ракурс восприятия человека как овеществленной детали:

По шахматам брусчатки
мы вдоль строителей —
Несемся — играй, выхлопная труба!
Крючки и тесемочки, посторонитесь:
Советских пуговиц летят кораба!
Осесь им на футболе, на бегах,
в тире,
За шахматами... (С. 586).

Автобусы с пассажирами уподобляются корабам с пуговицами. Формы досуга, отдых и хобби максимально овнешнены, как ассортимент гардероба, деталями которого выступают сограждане лирического героя Нарбута и он сам. Каждый в этом «мы» выступает как сверхмалая часть единого целого — фабричного механизма страны: «Зайдемте на фабрику, где нас готовят...» (С. 587).

Технологические процессы производства «советских пуговиц» воплощают всеохватную, в масштабах страны Советов, кампанию по переделке человека старого мира в граждан нового, коммунистического типа. Штамповка соотносится с термином «перековка», возникшим в начале 1930-х гг. при строительстве Беломорско-Балтийского канала силами заключенных и означавшим исправительно-трудовое воздействие:

Чудесна метаморфоза подогрева:
Утюг,
а круглое веко не болит...
...Очами поводим
из мозга, из древа,
Обшариваем мир
и через галалит (С. 587).

Искомый итог этого процесса и всего стихотворения не только в том, что отныне «правильно пуговиц вытянут ствол», но и в том, что в этом наново выстроенном «порядке» «приплюснутого», «плоского, трескучего продукта» свое место обретает и лирический герой:

И я — на нем, меченный кровинкой
Иголкой-эпохой — за свое родство! (С. 587).

Уподобление человека и лирического героя пуговице сопрягается с ключевой идеологической доктриной «иголки-эпохи»: стремлением превратить «я» в «вещь». Пафос, с которым «веселый, неугрюмый» нарбутовский герой принимает социальный заказ на умаление, доведен до абсурда и, значит, финальной стадии этот процесс еще не достиг. Маркером того, «что еще не все потеряно», становится тревога, редуцированная практически до нуля, но исподволь проступающая сквозь нарочитую бравурность пуговичных констатаций.

Во фрагменте поэмы «Лесозавод», над которой Нарбут работал в 1933—1934 гг., лесопилка предстает как место преобразования мира, превращения живой плоти осин и сосен в строительные материалы:

За доской, за горбылем отбросы
Принимает измененный мир:
Здесь брикет насмешки строит просто
Над опилками вареными (С. 558).

Хозяин лесопилки «направляет сталь, <...> Волей в точку упирается» (С. 558). Именно он, «спокойный человек», преобразует «материю лесосеки» в необходимые для общего дела «брикеты», отделяя их от «отбросов», «опилок вареных». Его черты гиперболизированы, он наделен всевластием: «в

пене победителя разросся» и «глаз аквариумами блестя, / по дуге повертывает глобус» (С. 559).

Этот образ обретает конкретные черты в другом, неопубликованном отрывке, озаглавленном «Когорта бессмертных» и записанном на черновике стихотворения «Бухгалтер»:

Я — один из миллионов,
 Кто
Сталина прикроет милым телом,
Если в отупеньи оголтелом
Враг¹.

Мотив умаления в этом фрагменте оказывается тесно связан с мотивом жертвы, одним из ключевых в творчестве поэта. Эта взаимосвязь также раскрывается в дихотомии «абсолютного минимума» и «абсолютного максимума». Лирический герой Нарбута низведен до бесконечно малых величин («один из миллионов»), но неподдельный пафос самопожертвования, которым он проникнут, гиперболизирован до максимума.

Этот пафос перекликается со словами Л. Троцкого, вынесенными в качестве эпитафии к кинофильму «Броненосец Потемкин»: «Дух мятежа носился над русской землей. Какой-то огромный и таинственный процесс совершался в бесчисленных сердцах — разрывались узы страха, личность, едва успев осознать себя, растворялась в массе, масса растворялась в порыве»².

Цитата Троцкого адресована к 1905 г., истокам «огромного и таинственного процесса», связанного с «порывом массы» к «освобождению от унаследованных страхов»³. Строки Нар-

¹ *Нарбут В.* Когорта бессмертных [1930-е гг.] // Архив В. Б. Шкловского. Собр. Т. Р. Романовой.

² *Троцкий Л.* Красный флот // Троцкий Л. 1905. М., 1922. С. 180.

³ *Троцкий Л.* Там же.

бута фиксировали ту его стадию, когда стремление личности раствориться в массе детерминировалось прямо противоположным мироощущением: обретением новых страхов, уз нарастающего ужаса.

Порыв «одного из миллионов» апеллирует к крайней точке самоумаления — самоуничтожению. В готовности принести в жертву самое дорогое, «милое тело», бесконечно умалённый нарбутовский герой оказывается вровень с образом Сталина. «Отец народов» воплощает абсолютный максимум власти, однако, как и бесконечно малый герой Нарбута, оказывается перед лицом обезличенной, экзистенциальной угрозы («если в отупенье оголтелом / Враг»).

Мотив умаления и обратная гипербола, но с иным содержанием, оказываются ключевыми для стихотворения Мандельштама «Мы живем, под собою не чуя страны...», появление которого в 1933 г. во многом предуготовила «Четвертая проза». Система образов мандельштамовской эпиграммы, обусловленная архетипической структурой образа «маленького человека», обнаруживает аллюзийное сходство с антизой «Медного всадника».

Еще одним ярким примером использования обратной гиперболы можно считать стихотворение Мандельштама «Ламарк», опубликованное в 1932 г. На первый взгляд, одна из последних прижизненных публикаций поэта может быть воспринята как образец «научной поэзии» — жанра, который разрабатывали М. Зенкевич и, в особенности, Нарбут в 1930-е гг.

Внимание акмеистов к жанру, сопрягающему сферы искусства и науки, объяснимо: такое интегрирование открывало новые возможности для акмеистической интенции: «при-

стального взглядывания-вживания в мир», в данном случае — в «мир фауны»¹.

Однако исследователи творчества поэта, варьируясь в интерпретациях «Ламарка», сходятся в том, что идейно-тематический план стихотворения перерастает рамки научно-познавательных границ. Обширнейший литературный пласт, с которым сопоставлена фабула произведения, однако не содержит отсылок к еще одному «мощному прото- и архетипу»²: образной структуре «маленького человека». Между тем, сошествие мандельштамовского героя по «опрокинутой эволюционной лестнице»³ определяется мотивом умаления, а образ лирического героя («Я займу последнюю ступень...») обнаруживает типологическое родство с героями «Четвертой прозы» и стихотворения «Мы живем, под собою не чуя страны...» и, как следствие, — с образами пушкинского Евгения и гоголевского Акакия Акакиевича.

Показательно, что Гоголь в низведении Башмачкина к состоянию «бесконечно малых величин» также использует инсектный код. Тема беспозвоночных и царства насекомых возникает, когда умаление достигает крайней точки и читатель узнает о смерти Акакия Акакиевича:

Исчезло и скрылось существо, никем не защищенное, никому не дорогое, ни для кого не интересное, даже не обратившее на себя внимания и естествонаблюдателя, не пропускаю-

¹ Жолковский А. Еще раз о мандельштамовском «Ламарке». Так как же он сделан? // Вопросы литературы. 2010. № 2. С. 169.

² Там же. С. 152.

³ Данин Д. Если всё живое лишь помарка. Еще раз о мандельштамовском «Ламарке». URL: <https://sherstinka.ru/summary/esli-vse-zhivoe-lish-pomarka-eshche-raz-o-mandelshtamovskom/> (дата обращения: 02.04.2023).

щего посадить на булавку обыкновенную муху и рассмотреть ее в микроскоп¹.

Образ умершего Башмачкина унижается до «существа», которое проигрывает в сопоставлении «обыкновенной мухе». Нисхождение проецируется на естественнонаучный контекст, который возникает неожиданно. Ракурс восприятия кульминационного места повести «Шинель»: реакции субстанционального мира на смерть Башмачкина — соотнесен с точкой зрения «естествоиспытателя». Именно его «не видение», игнорирование закрепляет за Акакием Акакиевичем «последнюю ступень» на ламарковской лестнице эволюции.

Метаморфоза Башмачкина обусловлена мотивом умаления и обратной гиперболой. Траектория и содержание этого низведения практически повторяется в добровольном сошествии лирического героя мандельштамовского «Ламарка», суть которого А. Жолковский определяет как «мутацию»: «Лирическое “я” мысленно превращается в персонажей классика, начинает жить их жизнью и умирает их смертью»².

Превращение героя «Ламарка» обусловлено гнетом экзистенциальных обстоятельств. Его лирическое «я», погруженное в пучину тревоги и беспокойства, обрекает себя на мучительную мутацию в виду онтологической угрозы.

Онтологический ракурс восприятия «Ламарка» как «итога “биосоциальной” эволюции постреволюционного общества»³ проецируется и на другие произведения участников акмеистического содружества, созданных в 1920–1930-е гг. и наделенных общими чертами «хроники расчеловечения»⁴.

¹ Гоголь Н. Шинель // Гоголь Н. Повести. СПб.: Изд. А. С. Суворина, 1902. С. 250–251.

² Жолковский А. Еще раз о мандельштамовском «Ламарке»... С. 159.

³ Данин Д. Если всё живое лишь помарка...

⁴ Жолковский А. Еще раз о мандельштамовском «Ламарке». Так как же он сделан? URL: <https://sherstinka.ru/summary/esli-vse-zhivoe-lish-pomarka>

Присутствие архетипических черт «маленького человека», мотива умаления, литоты оказывается обусловлено не только (и не столько) литературной традицией, сколько онтологическими, бытийными ситуациями, несущими угрозу и творчеству, и самой жизни поэтов.

В этом типологическом контексте следует рассматривать эсхатологическое отождествление себя Мандельштамом с образом «неизвестного солдата», образ умаленной до «трехсотой, с передачей» лирической героини Ахматовой в поэме «Реквием»¹.

«Сознание собственной малости», определяя мироощущение героев (как правило, лирических) произведений О. Мандельштама, В. Нарбута, А. Ахматовой 1920–1930-х гг., сопрягается с ощущением опасности, неодолимого ужаса, обнаруживая обусловленность феноменами «тревоги» и «беспокойства». В то же время, последовательное обращение этих поэтов к образам, связанных с архетипической структурой «маленького человека», присутствие в их позднем творчестве мотива умаления может восприниматься как настойчивое стремление следовать идейно-эстетическим установкам, выработанным еще до революции 1917 г., в период возникновения и оформления акмеизма как системы взглядов на мир и искусство слова.

eshche-raz-o-mandelshtamovskom/ (дата обращения: 02.04.2023). См. также о мире насекомых в стихотворении «Ламарк», понимаемом самим автором как «мир без человека, вместо человека»: *Карякин Ю.* Две войны за небытие, или о службе последней черты // *Иностранная литература.* 1988. № 5. С. 223–231.

¹ *Ахматова А.* Реквием. 1935–1940. Мюнхен, 1969. С. 12.

И. Б. Делекторская

независимый исследователь, Москва, Россия

РОЖДЕСТВЕНСКИЕ ТРЕВОГИ АНДРЕЯ БЕЛОГО

Борис Николаевич Бугаев (Андрей Белый) в своей повседневной жизни был, мягко говоря, не самым спокойным и уравновешенным человеком. Доказательства этому мы встречаем в воспоминаниях о нем Владислава Ходасевича, Марины Цветаевой, Ирины Одоевцевой¹. Не случайно (правда, уже через много лет после смерти Белого) Марк Слоним в предисловии к итальянскому переводу романа «Серебряный голубь» написал с убийственной лапидарностью: «Он был подвержен приступам страха и мании преследования»². Эта особенность психического склада нашла свое отражение в текстах Белого, причем порой в совершенно неожиданных контекстах и тематических связках. В частности — в «рождественских» фрагментах написанной в 1915–1916 гг. автобиографической повести «Котик Летаев», в которой символист и мистик Андрей Белый вспоминал о своем детстве (от рождения до пяти лет) и о которой пойдет речь в данной статье.

Первая из «рождественских» сцен «Котика Летаева» (в главке с отнюдь не праздничным названием «Обморок» вто-

DOI: 10.31860/978-5-00227-104-7-176-184

¹ См.: *Ходасевич В. Ф.* Андрей Белый // Ходасевич В. Ф. Колеблемый треножник: Избранное / сост. и подгот. текста В. Г. Перельмутера; коммент. Е. М. Бенья. М., 1991. С. 295–312; *Цветаева М. И.* Пленный дух (Моя встреча с Андреем Белым) / Публ. Л. А. Мнухина, М. Л. Спивак // *Смерть Андрея Белого (1880–1934)*. Сб. статей и материалов: документы, некрологи, письма, дневники, посвящения, портреты / сост. М. Л. Спивак, Е. В. Наседкиной. М., 2013. С. 558–612; *Одоевцева И. В.* На берегах Невы / вст. ст. К. А. Кедрова; послесл. А. Д. Сабова. М., 1989.

² См.: *Andrej Belyi*. In Colombo d'argento. Milano, 1964. Перевод цитаты мой. — *И. Д.*

рой главы) рисует не елку или церковную рождественскую службу, как можно было бы ожидать, а кукольное вертепное действо, что для московских частных жилищ и уважаемых семейств в 1880-х гг. было делом не столь широко распространенным, как установка и украшение елки или посещение церкви. Может быть, именно благодаря экстраординарности этого детского впечатления (если, конечно, оно действительно имело место, а не было выдуманно Андреем Белым) воспоминание о вертепе в арбатской квартире и сохранилось особенно отчетливо в памяти писателя. Вот что он рассказывает:

Только выйдем мы с няней из коридора на кухню, как уже в столовую быстро ворвутся губастые черные рожи — *арапы*: и — раздвигают все кресла; на опростанном месте они учреждают «*вертеп*»: и — обставляют вертеп: кумачами¹.

Обращают на себя внимание странные вертепщики — «арапы» с «губастыми черными рожами». Андрей Белый уточняет, что «черные рожи» — это всего лишь маски, но будучи упомянуты в дальнейшем в тексте «Котика Летаева» еще несколько раз, «арапы» превращаются в символических и довольно зловещих персонажей. И тут нельзя не вспомнить о том, какую ярко выраженную отрицательную роль играли чернокожие или просто «черные» люди в системе символических представлений Андрея Белого. «Черный человек», как до него у пушкинского Моцарта, а после — у Есенина, был в параноидальных кошмарах Белого его преследователем-антагонистом, а грядущий «негр» (аналог «грядущего хама» у Мережковского) выступает у Белого (например, в памфлете 1924 г. «Одна из обителей царства теней») будущим разру-

¹ Андрей Белый. Котик Летаев // Андрей Белый. Собр. соч.: Котик Летаев. Крещеный Китаец. Записки чудака / общ. ред. и сост. В. М. Пискунова. М., 1997. С. 53. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

шителем Европы, вторгающимся туда под аккомпанемент чудовищного фокстрота¹.

Вспомним также, что слово «вертеп» в словаре В. И. Даля, которым Андрей Белый в своей писательской практике весьма активно пользовался, только во вторую очередь объясняется как «зрелище в лицах, устроенное в малом виде, в ящике, с которым ходят <...>, представляя события и обстоятельства рождения Иисуса Христа». В первом же словарном смысле «вертеп», по Далю, — «подземный или иного устройства скрытый притон»². И учитывая все это, появление в добропорядочной московской квартире «вертепа», принесенного туда «арапами», никак не может быть причислено к веселым событиям, а символизирует вторжение в повседневную жизнь inferнального хаоса.

Родители автобиографического героя оказываются вовлечены в это своеобразное представление. Белый, хотя и не называя имен, ассоциирует «маму и папу» с библейскими персонажами в их вертепном изводе: отца — то ли с одним из волхвов, то ли с царем Иродом, мать — то ли с Девой Марией, то ли с Рахилью: «...папа в парчовом халате, — пишет он,

¹ Весьма возможно, что одним из текстов, инспирировавших появление этого образа у Андрея Белого, стало «Житие Андрея Юродивого» (см.: Житие Андрея Юродивого / Подгот. текста, пер. и коммент. А. М. Молдована // БЛДР. Т. 2: XI–XII века. СПб., 1999.), в котором повествуется среди прочего о том, как праведник во сне сначала наблюдал состязание «белоризцев и других святых мужей» с демоническими «эфиопами», предводительствуемыми «черным великаном», а затем сам вступил в борьбу с главным бесом-«эфиопом» и поборол его. В другом фрагменте «Жития...», где рисуется портрет беса, увиденного Андреем Юродивым «среди блудниц», отмечается, что «внешне он был похож на эфиопа» и был «губаст». Последнее качество роднит его с «губастыми черными рожами» арапов из «Котика Летаева». Благодарю за данное ценнейшее замечание Ирину Анатольевну Лобакову (ИРЛИ РАН).

² URL: <https://dal.slovaronline.com/2846-VERTEP> (дата обращения: 23.05.2023).

— в короне и с шаром в руке, появляется сам восседать в золоченом там кресле; и — *мама* становится *дамой*; и — ходит за папой» (С. 53).

Вертеп производит на Котика Летаева настолько сильное впечатление, что преследует его в ночных видениях¹.

Правда, после вертепа в повести все-таки появляется и елка. Белый рассказывает, как в закрытой комнате в тайне от него шла подготовка рождественского убранства, а в назначенный час распахивались двери и наряженная елка являлась во всей своей красе, и его папа под звуки кадрили затевал вокруг елки хоровод². Но и в этой сцене тоже присутствуют «арапы». «...откуда-то ворвались к нам губастые рожи (две маски)», — пишет Белый (С. 110).

Традиционной кульминацией праздника во времена детства Андрея Белого был тот момент, когда детям разрешалось выбрать себе в подарок любой из украшавших елку предметов. Каков же выбор автобиографического героя у Белого?

...я присел в уголок: и смотрел на алмазную куколку, Рупрехта; белоглавая, все-то она там глядела из нитей — задумчивым взором <...>; мне казалось: человекоглавое серебро

¹ «По ночам иногда я не сплю: и в столовой мне слышатся стуки: танцуют кадрили — в "*вертене*"; утром встает с золоченого кресла мой папа; <...> и *дама* становится *мамой*: проходит за папой; "вертеп" разбирают *арапы*» (С. 53). И далее: «...думал я, что губастые рожи, *арапы*, уж там, учреждают "*вертен*"; я не спал в эту ночь» (С. 109–110).

² «Помню я: — самозвучные половицы скрипели; там от меня запирались: стучались; в столовую озабоченно пробегали: Раиса Ивановна (Р. И. Раппопорт — гувернантка Бори Бугаева, бывшая, по собственным словам Андрея Белого, "другом" его "младенчества". — *И. Д.*), мама и папа: с пакетами; <...> к вечеру собиравались к нам гости; <...> явился мой папа; и распахнул быстро дверь: — в эту комнату блесков, <...> и уже заиграли кадрили; <...> и сам папа мой, перереженный, появился <...> в енотовой шубе; и — в бумажной короне; велел взяться за руки; ходил вокруг "елки": мы ходили за ним» (С. 109–110).

— растечется; и встанет: огромный старик, весь в алмазах; отслужит обедню; тут меня приподняли к нему; и я сам оторвал от ветвей мою куколку, Рупрехта (С. 110).

В немецкой рождественской традиции Рупрехт или кнехт (рыцарь) Рупрехт — это спутник святого Николауса. И если Николаус изображался обычно в красном облачении и с мешком подарков, предназначенных для послушных детей, то атрибутом Рупрехта, одетого, как правило, в белое, были розги, а его функцией — наказание детей непослушных¹. У Белого «куколка Рупрехт» — это единственная из елочных игрушек, продолжающая жить и после окончания праздника, за его пределами. Более того, Рупрехт трансформируется в некую таинственную фигуру вселенского масштаба. Он вездесущ, обладает даром всевидения, может влиять на жизни людей, ассоциируется с отцом и умеет слышать мысли.

Я поставлю на печку его: на меня он уставится с печки; <...> Я поставлю под кресло его: и — глядит из-под кресла. Я его уберу: его — нет; <...> но все ждет его: умывальники, кресла, шкафы <...>; а уж Рупрехт алмазится издали: он уж их видит <...>. Будет, будет: — похаживать одиноко в огромнейших комнатах, вмешиваясь в события нашей жизни; он — покажется здесь; и — покажется там; и даже пройдет по Арбату <...>; может быть, это — он; а может быть, — это папа (у папы огромная шапка и шуба: у Рупрехта — тоже); <...> Вот он, вон: одиноко стоит там на полке; <...> и слушает он мои мысли... (С. 110).

¹ Необходимо отметить, что зачастую иконографические границы в изображении св. Николауса и Рупрехта бывают весьма размытыми. Случается также, что в массовом сознании сливаются образы Рупрехта и рождественского беса Крампуса.

В данном отрывке важна каждая мелочь, а все вместе эти мелочи рисуют портрет грозного божества, в которое вырастает елочная «куколка».

Обращает на себя внимание тот факт, что ни в одном из процитированных или просто упомянутых нами «рождественских» фрагментов у Белого не фигурирует главный герой праздника, то есть Младенец Иисус. Впрочем, однажды он все-таки появляется (в главке «Древняя тайна» второй главы) — изображенный на иконе, висящей непонятно — то ли в детской у Котика Летаева, то ли в арбатском храме Святой Живоначальной Троицы. Вот что Белый пишет:

...образы склоненных волхвов в великолепных коронах над ясным Дитятей: в киоте; <...> один волхв — <...> черен ликом и красен губами; и красные губы раскрылись, как будто поет он; и мне говорят про волхва, что он — Мавр (С. 55).

Учитывая отмеченное выше отношение Белого к «черным» людям, «черный ликом» и «красный губами» поющий мавр не выглядит здесь, вопреки традиции, таким уж благостным персонажем.

Естественный вопрос: каково место в, мягко говоря, своеобразной системе рождественских образов главного героя повести, альтер эго автора, — четырех- или пятилетнего мальчика по имени Котик Летаев, которого Белый называет младенцем, чей папа похож на вездесущего и всевидящего «куколку Рупрехта», а мама «ходит за папой» в виде вертепной Марии? Вывод напрашивается сам собой, хотя сравнение героя с Младенцем Иисусом у Белого дается лишь намеками.

Подтверждение этой версии мы находим в воспоминаниях об Андрее Белом В. Ф. Ходасевича, рассказывающего о причине своей ссоры с ним, произошедшей в 1923 г., перед самым возвращением первого из берлинской эмиграции в Советскую Россию.

Недели за полторы до отъезда Белого было решено устроить общий прощальный ужин. За этим ужином одна дама, хорошо знавшая Белого, сказала: «Борис Николаевич, когда приедете в Москву, не ругайте нас слишком». В ответ на это Белый произнес целую речь, в которой заявил буквально, что будет в Москве нашим другом и заступником и готов за нас «пойти на распятие». Думаю, что в ту минуту он сам отчасти этому верил, но все-таки я не выдержал и ответил ему, что посылать его на распятие мы не вправе и такого «мандата» ему дать не можем. Белый вскипел и заявил, что отныне прекращает со мной все отношения, потому что, оказывается, «всю жизнь» я своим скепсисом отравлял его лучшие мгновения, пресекал благороднейшие поступки. Все это были, конечно, пустые слова. <...> он вышел из себя потому, что угадал мои настоящие мысли. Понял, что «распинаться» за нас он не будет¹.

Как бы то ни было, высмеянное Ходасевичем высказывание Белого весьма для него симптоматично.

Вернувшись на родину, Белый, как и предсказывал Ходасевич, не стал «распинаться» за оставленных им в Берлине знакомых и коллег по писательскому цеху, а, напротив, изо всех сил постарался вписаться в советскую действительность. В частности, вскоре по возвращении он выступил сначала в Москве, а потом в Ленинграде с докладом «Одна из обителей царства теней», в котором говорил о загнивании «русского» Берлина и всей буржуазной Европы в целом². По окончании ленинградского выступления Белый получил из зала записку

¹ Ходасевич В. Ф. Указ. соч. С. 310.

² См. об этом: Делекторская И. Б. Мифотворчество Андрея Белого в «Одной из обителей царства теней» // Литературный факт. 2018. № 10. С. 166–172.

со словами «Когда я вас слушаю, мне стыдно за человека»¹ и страшно смутился, что не помешало ему, однако, впоследствии переработать текст своего доклада в одноименную брошюру².

Время шло. Советская власть, для которой Андрей Белый честно, но не слишком успешно пытался стать «своим», неуклонно «закручивала гайки». 25 декабря 1930 г., живя в подмосковном поселке Кучино, напуганный, можно даже сказать убитый газетными новостями о процессе «Промпартии», Белый записал в дневнике: «В ноябре над всем стоял самый чудовищный процесс, какой я знаю, дело вредителей. Читали и потрясались! Дней 10 только и жили процессом»³. В те же рождественские дни он пишет совершенно надрывное по настроению стихотворение «Рождество», (единственный в творческом наследии писателя текст с таким заглавием) и заканчивает его следующими словами:

Нет, лучше не кричать, не трогать
То бездыханное жерло⁴.
Оно черно, как кокс, как деготь...
И по нему, как мертвый ноготь, —
Луна переползает зло⁵.

¹ См.: *Максимов Д. Е.* О том, как я видел и слышал Андрея Белого. Зарисовки издали // Андрей Белый. Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации / Сост. С. С. Лесневского, А. А. Михайлова. М., 1986. С. 626.

² *Андрей Белый.* Одна из обителей царства теней. Л., 1925.

³ Выдержки из дневника Андрея Белого за 1930–<19>31 г<од> // Андрей Белый. Автобиографические своды. Материал к биографии. Ракурс к дневнику. Регистрационные записи. Дневники 1930-х годов / Сост. А. В. Лавров и Дж. Малмстад (Литературное наследство. Т. 105). М., 2016. С. 858.

⁴ Имеется в виду ночное небо.

В этих страшных строках, разумеется, отчетливо слышны отголоски знаменитого «Бог умер» Ф. Ницше. Белый с ранней юности был, как известно, убежденным ницшеанцем. Но кроме того, в контексте нашей истории это стихотворение являет собой своего рода аналог евангельского «Боже мой, Боже мой! Зачем Ты меня оставил?», — с тою трагической разницей, что в тексте у Белого вопль отчаяния услышать было некому.

Таким образом, окрашенные в тревожные тона «рождественские» фрагменты «Котика Летаева» оказываются частью христологического «сюжета», в конце которого происходит обратная трансформация вертепа в пещеру, только в пещеру уже советскую.

⁵ Цит. по: *Андрей Белый. Стихотворения и поэмы*: В 2 т. (Новая библиотека поэта). Т. 2. М., 2006 / вступит. ст., подгот. текста, сост., примеч. А. В. Лаврова и Дж. Малмстада. С. 331.

Б.-Е. Кирилэ
Бухарест, Румыния

**МОТИВНОЕ СПЛЕТЕНИЕ
«ТРЕВОГА — ТВОРЕНИЕ — ГОЛОД»
В ТВОРЧЕСТВЕ Д. И. ХАРМСА 1930-Х ГГ.**

От тревоги до страха лишь один шаг, а этот шаг состоит в обнаружении того самого предмета или явления, вызывающего страх. Сёрен Кьеркегор разделяет страх (Frygt) и тревогу (Angest). Страх, с его точки зрения, имеет конкретную причину, в то время как тревога лишена рациональных объяснений и основана на первоначальном грехе¹. Зигмунд Фрейд уверен, что в основе тревоги лежит травма: «Тревога представляет собой первоначальную реакцию на беспомощность при травме, реакцию, репродуцируемую затем при ситуациях опасности как сигнал о помощи»². В данной работе в качестве «травмы» будут рассмотрены мотивы «творческой импотенции» и «голода», которые в текстах Даниила Хармса, вместе с мотивом тревоги, образуют важную составляющую поэтической картины и сюжетной схемы. В психологических словарях тревога определяется как эмоциональное состояние, вызванное ожиданием неизвестной опасности. Переживание тревоги имеет диффузный характер, это своего рода «беспредметный страх», однако стоит отметить, что тревога проявляется не только на психологическом, но и на физиологическом уровне («сердцебиение, учащение дыхания, увеличение минутного объема циркуляции крови, повышение артериального давления» и т. д.³). Именно совокупность психоло-

DOI: 10.31860/978-5-00227-104-7-185-197

¹ Кьеркегор С. Понятие страха. М., 2014.

² Цитируется по изд. Килборн Б. Сновидения, катарсис и тревога // История философии. М., 2015. Т. 20. С. 184.

³ Большой психологический словарь. СПб., 2006. С. 552.

гических и физиологических факторов, определяющих состояние тревоги лирического «я» или других персонажей прозы Хармса, оказывается в фокусе нашего исследования, темой которого является мотив беспокойства в творчестве Даниила Хармса. Объектом послужили художественные произведения, написанные в течение десятилетия — с 1929 до 1939 гг.

Выбор как прозаических, так и поэтических текстов обусловлен желанием показать, что тематическое сплетение «тревога — творение» определяет поэтическое единство хармсовских произведений 1930-х гг. Как показывает анализ произведений, разделение на «до» и «после» ареста и курской ссылки сильно ощутимо не только в смене жанра по принципу объема¹ (от сложных для восприятия, развернутых поэм конца 1920-х — начала 1930-х гг., до миниатюр), но и на уровне мотивной и сюжетной композиции, которая развернута вокруг тематического сплетения «тревога — творение — голод». Вслед за Ж.-Ф. Жаккаром² в данном исследовании будет соблюдено разделение творчества Хармса на два периода (до и после 1932 г.).

Ж.-Ф. Жаккар называл *первый творческий этап* Д. И. Хармса (1925–1932) «оптимистическим», поскольку он характеризуется не только смелыми эстетическими и семантическими экспериментами в русле «левого искусства», но и философскими исканиями. Более того, именно к концу этого

¹ Как нам представляется, упоминание известного труда Ю. Н. Тынянова «Литературный факт» в этом случае является более чем уместным, поскольку для теоретика литературы именно «величина», в то же время и «принцип конструкции», дает «ощущение жанра» (Тынянов Ю. Н. Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 255–270).

² Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс: поэт в двадцатые годы, прозаик в тридцатые: (Причины смены жанра) // Жаккар Ж.-Ф. Литература как таковая. От Набокова к Пушкину: Избранные работы о русской словесности. М., 2011. С. 169–183.

этапа писатель совершенствует картину своего поэтического мира, опираясь на уже выработанную эстетико-философскую систему, следы которой ощутимы и в художественных текстах второго периода хармсовского творчества. Второй творческий этап (1933–1941) назван исследователем периодом сомнений и творческого скепсиса, которые Хармс выразил с помощью «гипертрофирования» быта и бытия, что в хармсоведении рассматривается через призму поэтики абсурда.

Мотивное сплетение «тревога — творение»

Для первого творческого этапа Хармса «битва со смыслами» и «столкновение смыслов и действий» — это не только чисто стилистические приемы, основанные на остранении, но и главная тема поэзии Д. И. Хармса, которая выражена в его «квази-философских», «квази-литературных» декларациях «Предметы и фигуры, открытые Даниилом Ивановичем Хармсом», «Измерение вещей» и «Сабля». Их объединяет понимание Д. И. Хармсом поэтического слова как «столкновения словесных смыслов», «бессмыслицы» или «борьбы со смыслами», которые в творчестве Хармса приобретали значение познания мира и раскрытия его тайн через «Логос» (т. е. поэтическое слово). На втором этапе «борьба со смыслами» представляет собой тему экзистенциального порядка, поскольку многочисленные сценки и миниатюры Хармса (в том числе цикл «Случаи») — это не просто новый способ выстраивания поэтической выразительности посредством *аннулирования* сюжетных линий, жанровых признаков или самого языка. «Борьба со смыслами» приобретает значение всеохватывающей борьбы с человеческой натурой, с роком и с властью во всех его проявлениях и осознание слабости, беззащитности и хрупкости человеческого мироздания. По нашему мнению, сама «абсурдность» художественного мира в хармсовской малой прозе и сам абсурд как жанр родились в твор-

честве русского авангардиста в силу трансформации этой «борьбы со смыслами». Выражение «смысл слова» избавилось от самого слова, к слову «смысл» прикрепилась приставка «бес» — и стало «бессмысленно». Хармс проявлял особый интерес к поступкам человека, и так родился недочеловек, постоянный персонаж художественных текстов, написанных во второй половине 1930-х гг.

Именно этот переход от «поэтической борьбы со смыслами» к экзистенциальному и обыденному — в некотором смысле даже бытовому проявлению «бессмыслицы» вызывает тревогу персонажа, альтер-эго Хармса.

1929-й г. был выбран нами в качестве отправной точки, поскольку именно в записных книжках Хармса за этот год можно обнаружить «следы» душевного смятения, отсутствие всякой опоры, неуверенность в будущем и предчувствие «крупных неприятностей» — «пути к голоду и нищете». В мае-июле 1929 г. поэт оставил в своих записных книжках следующие записи: «Я себя чувствую очень плохо. Болит зуб. Слабость и бессонница. В голове туман»¹ (19 мая) (ЗК 17 (I), л. 6 об. С. 289); «До чего я дошёл! Я боюсь жизни. Человек не должен бояться своей жизни» (21 июля) (ЗК 17 (I), л. 37. С. 310).

Это ощущение беспредметного страха перед жизнью ощущается и в художественных текстах Хармса, написанных 1-го июня 1929 г. Наглядным примером является стихотворение «Откуда я», где состояние беспокойства создается за счет ряда таких вопросов как «откуда я?», «Зачем я тут стою?», «Что вижу?», «Где же я?»

¹ Здесь и далее все дневниковые записи Д. И. Хармса цитируются по изданию: Хармс Д. И. Записные книжки. Дневник / Под редакцией В. Н. Сажина и Ж.-Ф. Жаккара. СПб., 1997. В скобках будут указаны следующие данные: «ЗК» («записная книжка») и ее номер, номер листа и страница. Также, в круглых скобках будет указан номер книги римскими цифрами.

Откуда я
Зачем я тут стою?
Что вижу?
Где же я?

Ну попробую по пальцам
все предметы перечесать.
(Считает по пальцам).

Табуретка столик бочка
ведро кукушка печка
метла сундук рубашка
мяч кузница букашка
дверь на петле
рукоятка на метле
четыре кисточки на платке
восемь кнопок на потолке (Т. 1. С. 93–94)¹.

Эта экзистенциальная тревога лирического героя безусловно отражает поиск поэтической идентичности, его растерянность в стремлении найти самого себя. Ответ на вопросы — это перечисление окружающих предметов реального мира «по пальцам», но перечисление «уводит» в поэзию, создавая ритм и рифму. Как видим, поэт идентифицируется не столько с окружающим миром, сколько с его регистрацией, а эта «регистрация» предполагает создание «правильного, чистого порядка» мира, а этим для Хармса и является искусство.

Важной поэтической чертой творчества Хармса на рубеже 1930-х гг. было философское понимание творчества, творца и его творения, и здесь мы имеем в виду полуфилософские, полу-художественные тексты «Предметы и фигуры», «Измерение вещей» и «Сабля». Эти трактаты посвящены поэтическому слову, представляющему собой столкно-

¹ Хармс Д. И. Полн. собр. соч.: В 3 т. Т. 1: Стихотворения. СПб., 1997. С. 93–94. Здесь и далее, все художественные произведения Д. И. Хармса цитируются нами по данному изданию с указанием тома и страницы.

вание словесных смыслов: это «свободная воля предмета» (Т. 2. С. 306), «речь — свободная от логических русел, бегающая по новым путям» (Т. 2. С. 299). Регистрации мира понимается как само творение, а сабля — как Логос, и потому перед нами раскрывается метафора поэтического слова, которая у Хармса в трактате «Предметы и фигуры» получила название «бессмыслицей». Для того, чтобы зарегистрировать мир, поэт должен четко разделить пространственные координаты, понимать и измерять границы между внутренним и внешним мирами, поэтому трактат «Сабля» наиболее важен для понимания другого квази-философского трактата — «Мыр».

Как уже было нами отмечено, в стихотворении «Откуда я» перечисляется ряд предметов, что отсылает к трактату «Предметы и фигуры, открытые Даниилом Ивановичем Хармсом». Для того, чтобы понять природу предмета, Хармс разделяет две системы: *конкретная система*, где предмет мыслится как реальный объект материального мира, и *система понятий*, где данный предмет представляет собой слово, имеющее пять значений: 1) «начертательное», т. е. форма предмета; 2) «целевое», т. е. утилитарное; 3) значение «эмоционального воздействия» и 4) «эстетического воздействия на человека», а 5) пятое значение, «сущее» — это сам факт существования предмета, его «свободная воля». Поэзия, являющейся «бессмысленным словесным рядом» появляется за счет столкновения или слияния трех значений слова или предмета: «1) начертательное, 2) эстетическое, 3) сущее». Т. е. слово поэтическое — это слово со «свободной волей», автономное. Несомненно, трактат «Предметы и фигуры...» представляет собой пародию на Шопенгауэра и его работу «Мир как воля и представление», которую поэты-символисты часто цитировали в своих трактатах. Идея самоцельного, «самовитого» слова не нова — она встречается и в трактатах и творчестве кубофутуристов. Отметим, что трактат «Предме-

ты и фигуры» упомянут и в дневнике Ивана Павловича Ювачева, отца Хармса; запись датирована 4 апреля / 22 марта 1929 г.:

Даниил, Введенский и Заболоцкий составляют группу особую поэтов, которые, философствуя, что-то проводят новое в сущности предметов. Они находят четыре определения предмета и пятое, еще не <о>сознанное. Даниил нашел у Пифагора то же самое: четыре определения и пятое для него таинственное. Положительную науку ($2 \times 2 = 4$) они бракуют и хотят дать какую-то свою. Теперь они носятся с умершим поэтом Хлебниковым, видя в нем гения¹.

Мотив регистрацией мира словом встречается и в стихотворении «Стук перёд» (11 января 1930 г.).

Где тупоумию конец?
Где вдохновению свинец?
чтоб не трогать верх затылка
в потолок очей не бить
приходи чернил бутылка
буквы пёрышком лепить
время ты неслышно ходишь
отмечая стрелкой путь.
влево маятник отводишь
он летит обратно с треском
время кажется отрезком
вопрос: надо ли время?

¹ Ювачёв И. П. Собрание дневников: В 10 кн. / Вступ. ст., подгот. текста, сост. и примеч. Н. Кавина. М., 2020. Кн. 9: 1922–1931. С. 256. Стоит здесь отметить, что в трактате «Сабля» Хармс использовал прямую отсылку к творчеству Хлебникова: «Вот моя сабля, мера моя / вера и пера, мегера моя! Добавление. Козьма Прутков регистрировал мир Пробирной. Сабли были у: Гёте, Блейка, Ломоносова, Гоголя, Пруткова и Хлебникова. Получив саблю, можно приступать к делу и регистрировать мир. Регистрация мир./ (Сабля – мера)» (ПСС 2. С. 303).

мы ответим: время будь
мы отметим время буквой (Т. 1. С. 115).

Название стихотворения, «Стук перед», передает главный мотив произведения — роковое течение времени, где тема времени непосредственно связана с мотивом творчества. Все образы, отсылающие к творческому акту («вдохновению свинец», «чернил бутылка») являются метафорой теургического начала поэтического слова. «Свинец» отсылает к алхимическим поискам, а «чернил бутылка» вступает в качестве магического предмета. «Буква» также приобретает магическую функцию, так как она в состоянии вернуть время назад, тем самым аннулируя его. Можно сказать, что в этом стихотворении поэт регистрирует не только мир, но и время в попытке освободить себя от «трехмерных» узлов времени и постичь вневременного бытия.

Если в предыдущих двух стихотворениях необходимость творить искусство, т. е. «регистрировать мир и время», сопровождается внутренним беспокойством поэта, то в произведении «Всё наступает наконец» ситуация тревоги создается насчет «раздробленности времени», т. е. мысли о столкновении двух событий («как странно если б два события / вдруг наступили одновременно» (Т. 1. С. 115)), замененных «во-сем[ью] пузырьками».

Всё наступает наконец
и так последовательность создаётся
как странно если б два события
вдруг наступили одновременно.
Загадка: А если вместо двух событий
наступят восемь пузырьков.
Ответ: Тогда конечно мы б легли.
Ответ был чист и краток.
в бумагу завернули человека.
Бумаги нет. Пришла зима (Т. 1. С. 115).

Известно, что категория «последовательности», или «причинно-следственных связей» часто нарушается Хармсом (ярким примером такого приема является миниатюра-случай «Вываливающиеся старухи»). Прием нарушения причинно-следственных связей в творчестве Д. И. Хармса был исследован А. А. Кобринским в труде «Поэтика ОБЭРИУ в контексте русского литературного авангарда», где рассматриваются временные инверсии, индетерминизм, верификация каузальности, гетероминация действия и др.¹ В то же время можно отнести этот текст к философии Я. С. Друскина, поэтому пока отметим у Хармса близость мотива нарушенной последовательности с идеей Введенского об «остановке времени» как смерти. Как видим, конец стихотворения отсылает к полному исчезновению: «...в бумагу завернули человека. / Бумаги нет. Пришла зима». На этот раз «регистрация мира» осуществляется «под знаком нуля», что предполагает исчезновение не только самого искусства, но и творца в «Ничто», в небытии.

Мотив тревоги наиболее часто проявляется в молитвах в стихах², создание которых предполагает сильное внутреннее волнение поэта, его желание найти спасение в своих стихах. Более того, эти стихотворения помогают понять, что Хармс действительно видел в «битве со смыслами» способ познания мира и раскрытия его тайн, что отсылает к символизму. Молитва, адресованная Богу, говорит об ожидании чуда; для Хармса творение искусства, своего собственного мира — это чудо. Как известно, после первого ареста Хармс постепенно

¹ Кобринский А. А. Поэтика ОБЭРИУ в контексте русского литературного авангарда XX века. СПб., 2013. С. 199–240.

² Имеются в виду молитвы в стихах «Молитва перед сном 28 марта 1931 года в 7 часов вечера» (ПСС 1. С. 193) и «Господи пробуди в душе моей пламень Твой» (13 мая 1935 г.) (ПСС 1. С. 272). Также добавим молитву в стихах, найденную на страницах дневниковых записей Хармса — «Господи, накорми меня телом Твоим» (ЗК 38 (II), л. 1 об. С. 183).

перешел к прозе, отсюда и его желание в молитве 1934 г., чтобы «воскресла» «сила стихосложения».

Мотивное сплетение «творение — голод — тревога»

Переходя к мотивному сплетению «творение — город — тревога», отметим, что в его основе лежат как художественные тексты Д. И. Хармса, так и дневниковые записи писателя, относящиеся ко второму периоду творчества (1932–1941). Отметим, что большинство этих текстов являются автобиографическими.

С поиском вдохновения и истинного слова героем, альтер-эго Хармса, связан рассказ 1929 г. «Утро»: «Передо мной лежала бумага, чтобы написать что-то. Но я не знал, что мне надо написать. Я даже не знал, должны быть это стихи, или рассказ, или рассуждение <...> Я перечислял в уме все виды словесного искусства, но я не узнал своего вида» (Т. 2. С. 28). Творение, как и в поэзии 1930-х гг., воспринимается как чудо, которое не может быть осуществлено без вмешательства высшей инстанции — Бога. Причина этой творческой импотенции состоит в унижительных жизненных условиях героя, описанных в начале рассказа: «И денег нет. Где я буду сегодня обедать? Утром я могу выпить чай: у меня есть ещё сахар и булка» (Т. 2. С. 27).

Тот же мотив поиска слова находим в автобиографическом рассказе «Мы жили в двух комнатах», написанном во время ссылки в Курске и датированном 1932–1933 гг. В подтексте рассказа также заложен мотив беспамятства и забвения, который предполагает потерю «логоса» и невозможность познания высшей реальности мира и сущности его предметов. Более того, перед нами раскрывается загадка в виде игры слов и букв: «Мне вдруг казалось, что я забыл что-то, какой-то случай или важное слово. Я мучительно вспоминал это слово и мне, даже, начинало казаться, что это слово начиналось на букву М. Ах нет! совсем не на М, а на Р. Разум? ра-

дось? рама? ремень? Или: Мысль? Мúка? Материя?» (Т. 2. С. 37).

В тексте «Я один» можно увидеть «беспредметный страх», т. е. тревогу, которая проявляется как на психологическом, так и на физиологическом уровнях. «А что если это не от страха, а страх от этого» — это выражение неопределенности, диффузности и рассеянности чувств. Когда речь идет о физиологии, то тревога становится осязательно предметной: «...сердце начинает дрожать, ноги холодеют и страх хватает меня за затылок» (Т. 2. С. 35).

Текст «О том, как меня посетили вестники» (1937) был посвящен философу Якову Друскину. Если в стихотворениях начала 1930-х гг. тревога была вызвана потерей вдохновения и невозможностью осуществления творческого акта, здесь дело обстоит наоборот. В этом смысле предложим следующий фрагмент для анализа:

Тут я понял, что ко мне пришли вестники, но я не могу отличить их от воды. Я боялся пить эту воду, потому что по ошибке мог выпить вестника. Что это значит? Это ничего не значит. Выпить можно только жидкость. А вестники разве жидкость? Значит, я могу выпить воду, тут нечего бояться. Но я не могу найти воды. Я ходил по комнате и искал её. Я попробовал сунуть в рот ремешок, но это была не вода. Я сунул в рот календарь — это тоже не вода. Я плюнул на воду и стал искать вестников. Но как их найти? На что они похожи? Я помнил, что не мог отличить их от воды, значит, они похожи на воду. Но на что похожа вода? Я стоял и думал. Не знаю, сколько времени стоял я и думал, но вдруг я вздрогнул» (Т. 4. С. 24).

Присутствие вестников (т. е. существ, подобных ангелам, которые приносят поэту вдохновение) вызывает тревогу: герой не может отличить вестников от воды, от страха он бежит по комнате, теряет представление о чертах материального мира, пространство и материя расплываются. Отметим, что

поедание календаря на самом деле отсылает к мотиву освобождения от времени — это победа поэта над временем. Можно сказать, что сцена напоминает о сюжете из Апокалипсиса, когда Ангел приказал Иоанну съесть книгу откровений, после чего времени больше не будет. Как видим, приход вестников остановил время: часы стоят на одном и том же месте «без четверти четыре» в начале и в конце текста. Если в тексте «О том, как меня посетили вестники» человек пожирает время, то в «Старухе» присутствует противоположный мотив «пожирания человека временем» (здесь можно упомянуть известные картины, где Сатурн, он же Хронос, пожирает своих детей). В рассказе тревога, вызванная творческим актом и невозможностью его осуществления, ощутимая на физиологическом уровне, препятствует осуществлению творения искусства:

От нетерпения я весь дрожу. Я не могу сообразить, что мне делать: мне нужно было взять перо и бумагу, а я хватал разные предметы, совсем не те, которые мне были нужны. Я бегал по комнате: от окна к столу, от стола к печке, от печки опять к столу, потом к дивану и опять к окну. Я задыхался от пламени, которое пылало в моей груди. Сейчас только пять часов. Впереди весь день, и вечер, и вся ночь. Я стою посередине комнаты. О чем же я думаю? Ведь уже двадцать минут шестого. Надо писать. Я придвигаю к окну столик и сажусь за него. Передо мной клетчатая бумага, в руке перо. Мое сердце еще слишком бьется, и рука дрожит. Я жду, чтобы немножко успокоиться. Я кладу перо и набиваю трубку (Т. 2. С. 163).

Как известно, произведения, написанные Хармсом в 1930-х гг., особенно в конце этого десятилетия, имеют автореференциальную основу — это ясно при сопоставлении дневников писателя с его художественными текстами. Наглядным примером являются запись от 7-го августа 1937 г.: «Тело дряблое, живот торчит. Желудок расстроен,

голос хриплый. Страшная рассеянность и неврастения. Ничего меня не интересует, мыслей никаких нет, либо если и промелькнет какая-нибудь мысль, то вялая, грязная или трусливая»¹. С этой записью можно сопоставить стихотворение «Я долго смотрел на зеленые деревья...» (2 августа 1937 г.): «Ещё по-прежнему нет больших и единых мыслей / Такие же клочья обрывки и хвостики / <...> Теперь я гляжу внутрь себя / Но пусто во мне, однообразно и скучно / Всё вяло и сонно как сырая солома» (Т. 1. С. 284–285).

В заключение можно отметить, что в проанализированных произведениях, написанных Хармсом после 1932 г., экзистенциальная тревога препятствует осуществлению творческого акта. Тем самым она становится причиной потери вдохновения, которая ощущается лирическими героями и персонажами как неосуществимость «чистоты порядка», т. е. величины человеческого творения, приобретающей статус онтологической категории. При этом тревога становится основной темой творчества Д. И. Хармса в период после ссылки, что вызвано тяжелыми жизненными условиями, невозможностью публиковать свои произведения и страхом ареста.

¹ Кобринский А. А., Устинов А. Б. Дневниковые записи Даниила Хармса // Минувшее. Исторический альманах. № 11. М.; СПб., 1992. С. 500.

И. В. Мотёюнайте

Псковский государственный университет, Россия

**ТРЕВОГА ВЕТЕРИНАРА О СОЗДАНИЯХ,
ПРЕКРАСНЫХ И РАЗУМНЫХ:
ПО КНИГЕ ДЖ. ХЭРРИОТА
«О ВСЕХ СОЗДАНИЯХ, БОЛЬШИХ И МАЛЫХ» (1972)**

Обложку русского издания сборника рассказов Джеймса Хэрриота «О всех созданиях, больших и малых», вышедшего в ковидный 2020 г., украшает цитата из *Library Journal*: «Удивительно светлая и теплая книга, проникнутая любовью». Этот модус созданного Джеймсом Альфредом Уайтом, писавшим под псевдонимом Джеймс Хэрриот, мира определяет популярность писателя; общий тираж его книг уже на 2009 г. составлял более 60 миллионов книг на 20 языках. Хэрриот редко обращается непосредственно к состоянию беспокойства и тревоги. Однако следуя мысли П. Рикёра о том, что «тревога научит нас чему-либо, лишь если <...> в процессе понимания мы приблизимся к самым глубоким истокам истины и жизни, питающим нашу способность противостоять тревоге»¹, небесполезно всмотреться в способы формирования «бестревожности» мира йоркширских фермеров из книг Хэрриота, чтобы увидеть опыт преодоления тревоги в литературе.

Рикёр выделяет четыре вида тревоги: жизненную тревогу перед смертью, психологическую тревогу перед небытием, историческую тревогу перед бессмысленностью жизни в XX в. и метафизическую (экзистенциальную) тревогу перед ли-

DOI: 10.31860/978-5-00227-104-7-198-212

¹ Рикёр П. Истинная и ложная тревога / Рикёр П. История и истина / пер. с фр. И. С. Вдовина, А. И. Мачульской. СПб., 2002. С. 349.

цом выбора и вины¹. В книгах Хэрриота, принадлежащих популярной культуре, обнаруживаются представления автора обо всех этих видах.

Начнем с исторической тревоги. Фон в повествовании о буднях ветеринара в Йоркшире далек от безмятежности; перед нами картина изменений в сельском хозяйстве региона, в котором основной экономический сектор — животноводство. Следы технического прогресса там немногочисленны: обновление способов лечения скота и его массовая и обязательная вакцинация. Исторический фон Англии 1930-х гг. описывается в самом начале книги применительно к личной судьбе рассказчика, и его нельзя назвать спокойным:

Получить диплом ветеринара в 1937 году было почти то же, что встать в очередь за пособием по безработице. В сельском хозяйстве царил застой, поскольку десять с лишним лет правительство его попросту игнорировало, а рабочая лошадь, надежная опора ветеринарной профессии, стремительно сходила со сцены (С. 13–14)².

Переходные эпохи располагают к тревожности, поскольку увеличивает страх перед будущим и вызывают «смятение адаптации, предвещающее установление нового равновесие человека и среды» (Рикёр). Однако будни доктора Хэрриота поданы как иллюстрация следующей мысли Рикёра: «...опыт наступающей индустриальной и административной технологии неотвратим и задача состоит вовсе не в том, чтобы сожалеть и скорбеть об этом, а в том, чтобы регулировать данный

¹ Там же. С. 366.

² *Хэрриот Дж.* О всех созданиях — больших и малых / пер. с англ. И. Гуровой, С. Гурова, С. Струкова. СПб., 2020. Здесь и далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

процесс и возмещать его утраты»¹. Фиксация общего неблагополучия в профессиональном цеху (см. приведенный выше фрагмент), нужна автору лишь для того, чтобы оттенить удачу главного героя. Кроме того, автор в своем повествовании постоянно смягчает негативное воздействие прогресса. Так, устаревшие врачебные инструменты не только вызывают эстетический восторг профессионала, но и однажды все же применяются на практике. Герой жалуется, что лечение домашних питомцев еще не стало повсеместной практикой — фермеры традиционно сосредоточены на лечении домашнего скота — и автор посвящает отдельные главы лечению собак, неизменно показывая сильную привязанность к ним хозяев. Таким образом, примеры новых веяний становятся положительными примерами прогресса.

Наиболее явно этот гармонизирующий прием проявляется в описании фермеров Йоркшира. Упоминания об их закоснелости (один из рассказов называется «Беллерби, пришельцы из былых веков»; в другом говорится, что дети живодера едят костную муку из трупов животных) соседствует с признаниями в любви к суровым, упрямым, трудолюбивым и гостеприимным жителям местности, которая и сама с первой страницы вызывает восхищение повествователя. Его гнев на фантастические диагнозы и рецепты, распространенные в Йоркшире (тыквенная притирка, хвостовой червь или застой в легких оттого, что молоко из молочной жилы попадает назад в тело), снимается константным мотивом: фермеры в целом ему нравятся, и он очень гордится признанием в их среде.

Вставляя в книгу любовный сюжет из собственной жизни, автор заканчивает его свадьбой, на первый взгляд, следуя жанровому канону сказки как почти обязательному элементу

¹ Рикёр П. Указ. соч. С. 358–359. Рикёр здесь пересказывает работу Э. Мунье «Страх в XX веке» (1948).

массовой культуры. Однако он очень своеобразно трансформирует его финал: свадебный пир заменен сценой поездки молодоженов на вакцинацию коров. Так фиксируется обновление жизни, а переакцентировка внимания читателя на положительное в повседневности (примеры поведения, эмоции) снимает историческую тревогу.

В трансляции жизнеутверждающего пафоса Хэрриот следует очевидным литературным традициям. По словам его сына, написавшего биографию отца¹, Уайт еще в юности зачитывался Вудхаузом. Действительно, колоритные персонажи Дарроуби вызывают в памяти читателя образы Дживза и Вустера, а язык его рассказов, с парадоксами, алогичностью, игровыми конструкциями продолжает традицию знаменитого английского юмора.

В нее же вписывается и едва ли не самый запоминающийся герой книги — работодатель, а затем напарник героя, — мудрый и невозможный Зигфрид Фарнон, эксцентричность которого всячески подчеркивается. Его смена ролей в общении, широкая палитра его эмоциональных реакций, его талант лошадиного доктора и таинственность любовных походов делает героя похожим на «типичного англичанина», сошедшего со страниц одновременно Диккенса, Голсуорси и Вудхауза. Результатом знакомства с ним становится вывод рассказчика: «Такого воплощения чисто английского типа я в жизни не видел» (С. 25). Образ эксцентрика в английской литературе имеет глубокие культурные корни. По мнению Г. Д. Гачева, англичане как «носители индивидуалистической культуры ценят свободу личности, независимость, равенство. Превыше всего англичане ставят право человека на независимость, на неприкосновенную частную жизнь, на

¹ *Уайт Дж.* Джеймс Хэрриот. Биография. М., 2009.

личное пространство»¹. Общекультурный код индивидуализма предложен и в знаковом имени Зигфрида Фарнона, которым он, вместе с братом Тристаном, обязан отцу — большому поклоннику Р. Вагнера. Музыка Вагнера очевидно не воспринимается умиротворяющей и душеспасительной; наделяя своего персонажа именем вагнеровского героя, Хэрриот при описании далекого от страстей сельского мира Йоркшира словно насмехается над сквозящей в ней тревожностью и драматизмом. Как и сам Фарнон, смеясь, признается в вынесенной им из детства нелюбви к Вагнеру. Высокая героика мифа в рассказах Хэрриота отзывается в духе английской философии нонсенса стоическим вызовом окружающей действительности братьев-ветеринаров. Зигфрид и Тристан привлекают читателя оригинальностью характеров и поведения; а их яркий индивидуализм, органичная самобытность и упорная демонстрация себя отражают способ справиться с «психологической тревогой перед небытием» (П. Рикёр).

Общая особенность развлекательной литературы отражена и в сюжетных предпочтениях автора. Отнюдь не все рассказы касаются собственно ветеринарной практики; многие посвящены отношениям героя с людьми и его собственным приключениям: попаданию в буран, проблемам с машиной, неуместной пьянке в пабе и т.п. Но и в них юмористический модус сохраняется: истории с Тристаном поданы в духе комедии положений, а ситуации, чреватые катастрофой (крутой спуск на машине без тормозов или блуждания на перевале в

¹ Гачев Г. Д. Национальные образы мира. Курс лекций. М., 1998. С. 165. См. об этом также: Козырева М. Экцентрики и эксцентрика в классическом английском детективе // Филология и культура. philology and culture. 2016. №4 (46). С. 217–221; Шурупова О. С. Чудак как ключевой тип героя в Лондонском тексте английской литературы // Научно-методический электронный журнал «Концепт». 2015. Т. 13. С. 2536–2540. URL: <http://e-koncept.ru/2015/85508.htm> (дата обращения: 22.04.2023).

снежную бурю), автор излагает в духе новелл со счастливым финалом.

Мозаичная картина рассказов создает представление о частой неоправданности ожиданий; надежды и предположения рассказчика перед посещением больного животного, как правило, не оправдываются: предполагал, что случай будет легким, но характер или размер животного его существенно осложнили; ожидал типичного заболевания, но столкнулся с редчайшим явлением (например, солнечный удар у быка). Хэрриот обильно воспроизводит обстоятельства, которыми в философии, психологии и обыденном сознании принято мотивировать тревогу и беспокойство:

Мне представлялось, что я начал свою практику в самый неподходящий момент. Фермеры, добрую половину жизни терпевшие пренебрежение и некомпетентность, обрели долгожданного пророка, замечательного нового ветеринара мистера Фарнона. Он явился, как комета, блистая хвостом совершенно новых идей и понятий. Талантливый, энергичный, обаятельный, он покорила их точно сказочный принц скромную девушку. И теперь в самый разгар их медового месяца между ними втираюсь я, а третий, как известно, всегда лишний (С. 59–60).

Постоянная ошибочность человеческих планов осознается и самим рассказчиком:

Перемена в моих взглядах произошла очень быстро — собственно говоря сразу же после того, как я попал в Дарроби. В ту эпоху повальной безработицы выбирать не приходилось, но я не сомневался, что задержусь здесь недолго, что это первая ступень в осуществлении моих честолюбивых замыслов. А потом почти мгновенно все стало прямо наоборот (С. 254).

В каждом рассказе автор упоминает предположения героев перед встречей с «пациентом»:

...когда в такие утра я начинал обезд и у меня за спиной на заднем сиденье стучали и звякали уложенные на эмалированном подносе инструменты, настроение у меня сразу падало. Будет ли он бесноваться или вести себя тихо? Крупный он или не очень (С. 179).

Всю дорогу поднос зловеще погромыхивал у меня за спиной. Этот звук всегда отдавался в моих ушах, как барабаны рока (С. 180).

Заметим, что опасения героя отнюдь не безосновательны: в книге упоминаются и травмы, и другие неприятности, связанные с работой ветеринара. Однако после рассказа о предположениях героя автор излагает события, которые, независимо от эмоциональной окраски ожиданий — опасений или надежды, — развиваются вопреки им. Такое использование новеллистической композиции способствует увлекательности повествования и демонстрирует свойственную самой простой обыденности тревожность. Рикёр говорит о том, что уязвимость человеческой психики усугубляется «фактом *случайности* жизни», она «непосредственно связана с тревогой, потому что человека страшит лик неизвестности, предполагающий возможность моего уничтожения как личности, опасность быть непризнанным, стать другим, собственно говоря, оказаться отчужденным»¹. Сюжеты Хэрриота же в целом отражают непредсказуемость человеческого поведения и эмоциональных реакций, а также роль случая, который, однако, не деструктивен. Прихотливое развитие действия и его неожиданное разрешение снимает психологическую тревогу

¹ Рикёр П. Указ. соч. С. 356.

героя, которому из-за его яркой индивидуальности не грозит неизвестность и потеря себя.

Модус описания будней Йоркшира у Хэрриота подиккенсовски юмористический; древние смеховые традиции снятия ужаса и заклятия его смехом в сниженном регистре массовой культуры уводят читателя от распространения темы тревоги с помощью литературного мастерства автора. Хэрриот дает фон, располагающий к невротизации и тревоге, снимая их, однако, юмористическим повествованием и новеллизацией сюжета.

Особенно же важна для хэрриотского решения темы смерти — главной причины тревоги, по Рикёру (который в этом наследует Хайдеггеру) — профессия героя. Общечеловеческий страх смерти в книге существенно трансформирован, благодаря тому, что герой — ветеринарный врач: с одной стороны, он вынужденно сталкивается со смертью чаще других, а с другой — он профессионально нацелен на сопротивление ей. Таким образом профессия героя навязывает специфичное решение темы смерти.

Принципиальная новизна книг Хэрриота в том, что он обратился к опыту ветеринара, объединив вечно привлекательный мир братьев наших меньших и врачебную деятельность. Профессиональный элемент в книге перекрывает собственно «животный», свойственный, например, Даррелу. В центре внимания Хэрриота оказались не занимательные рассказы о чудных характерах шимпанзе или повадках домашних любимцев, а лечение туберкулеза и мастита, непроходимости кишечника, парезов и воспалений, а также подробнейшие описания родовспоможения коровам, свиньям и овцам. Обширный пласт профессиональной лексики превращает книгу в памятник истории ветеринарии середины прошлого века: текст пестрит анатомическими терминами, диагнозами и названиями лекарств, инструментов и методов лечения.

Мы поставили около коровы стол, а на нем разложили новые металлические лотки с аккуратными рядами сверкающих стерилизованных инструментов. Скальпели, пинцеты, зонды, корнцанги, шприцы, иглы, кетгут и шелковые нитки в стеклянных банках, рулоны ваты, пузырьки со спиртом и прочими антисептическими средствами (С. 192–193).

Предсердия и желудочки были почти заполнены пушистыми выростами из клапанов. Бородавчатый эндокардит, частый у свиней, но очень редкий у рогатого скота (С. 205).

В рассказах о ветеринарной практике писатель останавливается на деталях соответствующей повседневности: запаха коровника, устройство загонов, анальное измерение температуры, мытье рук перед исследованием утробы и разнообразные взаимодействия одежды и тела ветеринара с навозом. Эти устойчивые мотивы сочетаются с описанием собственно действий врача, данных в форме распространенных повествований о его операциях.

...когда яремная вена набухла и напряглась в своем желобе, он быстро выстриг и продезинфицировал небольшой участок кожи и обезболит его. Потом открыл старинную кожаную шкатулку и вынул флеботом, завернутый в стерильный бинт.

Дальше события развивались стремительно. Зигфрид поставил маленькое лезвие флеботома к вздувшейся вене и без колебаний стукнул по нему ударником (С. 442).

Неуверенность молодого ветеринара в себе и его беспокойство о пациентах выливаются в историю преодоления себя и формирования самостоятельности; в тексте неоднократно повторяется фраза: «в учебниках этого не было». Рефлексии о профессии вложены в уста как рассказчика, так и его бывших преподавателей в колледже и Зигфрида Фарнона. Во всех случаях акцентируется ее интересность, суть которой именно в новизне и непредсказуемости:

Животные непредсказуемы, а значит, и наша с вами жизнь непредсказуема. Она складывается из длинной цепи маленьких побед и непредвиденных катастроф, и надо иметь к ней настоящий вкус или же лучше сменить профессию (С. 49).

В нашей профессии, мальчики, никогда не знаешь, что тебя ожидает за поворотом (С. 196).

Вечную непредсказуемость результата отражает разнообразие сюжетов: автор посвящает один рассказ тому, как ценят фермеры его усилия, а другой, наоборот, — тому, как обесценивают; как животные выздоравливают, когда уже потеряна надежда или неожиданно умирают. Приемом преодоления препятствий героем становится описание его активного поведения: после фиксации непредвиденных обстоятельств, обнаруживающих нарушение только что описанных ожиданий ветеринара, следует подробный рассказ о его действиях. Эмоциональные реакции предшествуют им и могут завершать эпизод; среди них неуверенность, страх, иногда гнев, в совершенно особых случаях — тревога. В частности, герой испытывает ее, поняв неоперабельность опухоли у старого лабрадора, единственного друга одинокого и бедного старого фермера, мистера Дина. В других схожих ситуациях, осознав собственное бессилие, Джеймс объясняет необходимость усыпления словами об облегчении страданий животного. В случае же с Дином он беспокоится не только о собаке, но и о хозяине: произнести приговор ему трудно, обычный в таких случаях деловитый тон не получается. В целом избегая элегичности, он и в данном случае передает скорбные эмоции своеобразным «минус-приемом»: упоминая действия старика (встал на колени, гладил и т. п.). Аналогично описывается и собственное поведение в сложных случаях, оно выглядит естественным способом облегчить свои сомнения и тревогу. Активность, решительность и прагматичность становятся ха-

рактерными чертами профессии: таков Зигфрид, таков и сам Джеймс. Им противостоит Тристан:

Как несушки курицы его не интересовали, но он проявлял слабый интерес к ним как к личностям. Своеобразное кудахтање, особенности походки — это его забавляло (С. 117).

Как и в случае с курами, ему было интереснее наблюдать за поведением свиней, а не развивать их способность давать свинину и бекон (С. 120).

Созерцательность этого героя приводит к печальным последствиям; уважая любую самобытность, автор все же предпочитает деятельность как спасение от тревоги, связанной со смертью. Характерны отличия между первым случаем столкновения со смертью животного и последующими. Сначала деятельная активность вызвана состраданием и описана как порыв:

Я смотрел на него, а он вдруг поднял мотающуюся голову и жалобно заржал. Непонимающе, безутешно, безнадежно. И я не выдержал: стремглав бросился к машине и достал пистолет, предназначенный для убоя животных (С. 46).

Впоследствии эмоциональному состоянию Джеймса автор в подобных случаях не уделяет много внимания, сосредоточиваясь на подробном описании его манипуляций:

Я вытащил футляр со шприцем и выбрал толстую иглу. Мои пальцы, окаменевшие от того особого холода, который пронизывает вас на рассвете, когда кровь в жилах течет еще вяло, а желудок пуст, никак не могли ее ухватить. Ручей оказался глубже, чем я думал, и при первом же шаге вода полилась мне в сапоги. Охнув, я нагнулся и прижал большим пальцем яремный желобок у основания шеи. Вена вздулась, и, когда игла вонзилась в нее, мои пальцы залила теплая темная

кровь. Кое-как я извлек из кармана диафрагменный насос, в один конец вставил бутылку, другой надел на иглу, и в вену пошел хлористый кальций (С. 159).

Своеобразное осмысление профессии сказывается и в композиции сборника: первый рассказ нарушает хронологический принцип, который принят в книге в целом. Он называется «Вечное чудо» и посвящен очень сложному случаю отёла, с которым успешно справился Джеймс. Тема родовспоможения неоднократно поднимается в ярких описаниях изнурительных действий ветеринара по поворачиванию плода или, наоборот кручению туши (чтобы вернуть правильное расположение органов и обеспечить выход жеребенку). Многочисленные роды (отёлы, окоты и опоросы) неизменно сопровождаются признанием рассказчика в его особом отношении к рождению как к чуду. Этот мотив — восприятие жизни как чуда и величайшей тайны — выводит повествование на уровень мировоззренческих установок автора, отраженных в названиях ключевых сборников.

Каждые два сборника рассказов Хэрриот последовательно объединял в книги. Так «If Only They Could Talk» (1970) и «It Shouldn't Happen to a Vet» (1972) составили «All Creatures Great And Small» (1972); а «Let Sleeping Vets Lie» (1973) и «Vet in Harness» (1974) — «All Things Bright And Beautiful» (1974). Затем «Vets Might Fly» (1976) и «Vet in a Spin» (1977) вошли в «All Things Wise And Wonderful» (1977). Впоследствии вышел и «The Lord God Made Them All» (1981) — «И всех их создал Бог» (На русском также издавалась под названием «И все они создания природы») и «Every Living Thing» (1992) — «Все живое» («Среди Йоркширских холмов»). Таким образом, названия его больших книг в оригинале представляют собой четыре первые строки англиканского церковного гимна, написанного Сессил Френсис Александер; а название «Every Living Thing» — фраза из Библии короля

Якова, встречающаяся, в частности, в Псалтыри, псалом 145: «Thou openest thine hand, and satisfiest the desire of every living thing». Эти аллюзии теряются в русских переводах. Однако очевидно, что Хэрриот проводит недвусмысленную параллель между деятельностью врача/ветеринара и его восприятием мира как творения божьего. Постоянно сталкиваясь с живой природой и вынужденно вмешивающийся в нее, он обнаруживает сравнительную ограниченность своих сил. Человек, в силу профессии, поставленный в положение бога, почти неизбежно испытывает тревогу. Однако он способен преобразовать ее в заботу о других, принимая вызов судьбы и предпринимая активные действия. Библейские отзвуки в названиях книг Хэрриота выявляют мировоззренческую основу жизнеутверждающего пафоса его книг и парадоксально перекликаются с высказанным Рикёром предположением о том, что единственным спасением от экзистенциальной тревоги в безрелигиозном мире может быть надежда.

Профессиональная активность героя-рассказчика подается как самый естественный способ справиться со всеми видами тревоги: как перед смертью (тщательно описанные случаи чудесного выздоровления животных демонстрируют ее не-всесилие), так и перед неизвестностью. Несколько навязчивая демонстрация даже в обыденности неизвестности будущего призвана представить героев сильными личностями, преодолевающими все препятствия.

Еще одним способом справиться с тревогой перед небытием, можно считать само писательство Хэрриота. Литература как самая явная форма культурной памяти была осознана им довольно поздно; работа ветеринара принесла и деньги, и уважение, и социальный статус, писать он стал только в 50 лет. О его упорстве на этом новом поприще рассказывает в своей книге его сын: и тема была найдена не сразу, и публикации, принесшие известность, оказались возможны только благодаря талантливому американскому издателю Томасу

Маккормаку. Сегодняшний тираж книг Хэрриота говорит сам за себя: его активная деятельность принесла плоды. В целом и тут усматривается перекличка с выводами Рикёра:

Человек способен преодолеть тревогу Нарцисса лишь при условии, что он станет участником деятельности, являющейся одновременно общественной и личной, всеобщей и индивидуальной; спад невротических синдромов во время войны подтверждает, что патология возникает в сознании, которое замыкается в себе, созерцает само себя, стремится к самому себе и одновременно бежит от самого себя, находит исцеление лишь в осознании принадлежности к..., посвящению себя какому-нибудь «делу»¹.

Подводя итог, можно сказать следующее. Тревожность становится имплицитным фоном повествования в книге Дж. Хэрриота «О всех созданиях, больших и малых» (1972). Писатель указывает на нестабильность истории, а часто и абсурдность жизни, но предлагает увидеть в этом вызов, с которым человек может справиться собственной деятельностью. Сочетая в повествовании разные литературные традиции (яркие человеческие типы в духе английской эксцентрики, новеллистические приемы композиции, юмор Диккенса и Вудхауса и др.), он сделал рефлексию о работе ветеринара циклообразующим элементом своих книг. Рассказывая о профессии, непосредственно соприкасающейся с хрупкостью жизненной материи, он показывает, как профессионализм человека, вынуждающий его к активной борьбе за жизнь, помогает ему справиться со всеми видами тревоги, выделенными позднее П. Рикёром. Культурным кодом для трансляции выхода из состояния психологической тревоги Хэрриот выбирает английскую эксцентричность, предполагающую, что в са-

¹ Рикёр П. Указ. соч. С. 356.

мобытности и даже ярком индивидуализме героев кроется их сопротивление небытию. Религиозный след, намеченный в названиях его книг, позволяет говорить и о мировоззренческом ответе писателя на экзистенциальные вызовы.

Э. Тышковска-Каспшак
независимый исследователь, Вроцлав, Польша

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ ТРЕВОГА В ПРОЗЕ СЕРГЕЯ ДОВЛАТОВА

Целью настоящей статьи является описание мотива экзистенциальной тревоги в прозе Сергея Довлатова, сопрягающегося, по нашему мнению, с мыслью Мартина Хайдеггера. Довлатовская концепция абсурда человеческой жизни сходна с некоторыми экзистенциалами автора работы «Бытие и время», а особенно: вот-бытие и бытие-к-смерти, что, однако, не является доказательством осмысленного обращения писателя к взглядам немецкого философа.

Довлатов редко описывает психологические состояния своих героев. Он скрывает свои переживания под анекдотичным сюжетом, молчанием и комизмом. Многие читатели и критики замечают в его произведениях исключительно бытовые сюжеты, но сам писатель признавался в том, что источник его прозы — душевное беспокойство:

Стимулы писательского творчества — очень внутреннее дело, почти неформулируемое, но если все-таки попытаться ответить на этот вопрос, то литературная деятельность — это скорее всего попытка преодолеть собственные комплексы, изжить или ослабить трагизм существования. Я, конечно, не говорю о тех, кто пишет из самых простых и здоровых побуждений — заработать деньги, прославиться или удивить своих родных. Я говорю лишь о тех писателях, которые не выбрали эту профессию, она сама их выбрала¹.

DOI: 10.31860/978-5-00227-104-7-213-224

¹ Довлатов С. Писатель в эмиграции. Интервью, данное журналу «Слово» // Довлатов С. Собрание прозы: В 3 т. СПб., 1995. Т. 3. С. 341.

Несмотря на различие между довлатовскими героями, заключающееся прежде всего в их разном отношении к автору, их объединяет ощущение трагизма бытия; одиночества в мире, который кажется им чужим и непонятным; хаоса в мире и в своей собственной жизни, — т. е. все то, что можно назвать экзистенциалистским мировоззрением. В своих рассуждениях я не ищу авторских намерений, а интерпретирую прозу Довлатова как собрание смыслов.

В экзистенциалистской философии XX в. абсурд экзистенции принимает форму отсутствия смысла существования у Ж.-П. Сартра, парадоксальности человеческой судьбы у А. Камю, «неизбежного падения» у К. Ясперса и, наконец, «страха», «тревоги» у М. Хайдеггера. Хайдеггер, как и другие экзистенциалисты, ставит перед философией один фундаментальный вопрос: вопрос о смысле бытия. В своем главном труде «Бытие и время» («*Sein und Zeit*», 1927) он возражает против метафизического мышления и постулирует уход от соображений о быте в пользу мысли о бытии, «без бытия никакой быт как таковой быть не может. Вот почему бытие может быть дано как высшее, самое значительное событие»¹.

По мнению философа, онтологическую основу человеческого существования составляет его конечность, темпоральность, поэтому время следует рассматривать как наиболее существенный признак бытия². По Хайдеггеру, духовный опыт личности, ощущающей свою неповторимость, уникальность и смертность выражают такие понятия, как «вина», «забота» и «тревога».

¹ *Heidegger M. Czym jest metafizyka? Posłowie / Пер. Wolicki K. // Heidegger M. Znaki drogi. Warszawa, 1999. С. 266.*

² *Медведев Н. В., Хамах Али С. О. Хайдеггер о бытии человека как экзистенции // Вестник ТГУ. Гуманитарные науки. Философия, социология и культурологии. 2011. Вып. 4 (96). С. 234–235.*

Рассуждая о «вот-бытии» (Dasein), Хайдеггер различает его истинную и неистинную форму. Неистинное «вот-бытие» это постоянное бегство от тревоги, которая ужасает, обнаруживая ничто. Dasein не выбирает своего бытия и занимается миром, забывает об онтологическом аспекте себя самого и мира в пользу онтического. Неистинная экзистенция, направлена на быт, переживает страх (Furcht). Истинное Dasein сопряжено с тревогой (Angst), обнаруживающей как ничто, из которого появляется бытие, так и ничто, к которому бытие стремится¹.

Такую тревогу при различных обстоятельствах испытывает и главный герой довлатовской прозы. Его чувства лишены рационального основания, это не страх перед чем-то, а экзистенциальная тревога. Во введении к «Невидимой книге» рассказчик признается:

Я абсолютно здоров. У меня есть любящая родня. Мне всегда готовы предоставить работу, которая обеспечит нормальное биологическое существование. <...> Но почему же тогда я ощущаю себя на грани физической катастрофы? Откуда у меня чувство безнадежной жизненной непригодности? В чем причина моей тоски...².

Главный герой повести «Филиал» размышляет в эксклюзивном отеле Лос-Анджелеса:

Я только не знаю, как они взаимосвязаны — происшествие и беспокойство. То ли беспокойство — симптом происшествия? То ли само происшествие есть результат беспокойства?.. В общем, я ждал, что произойдет какая-то неожидан-

¹ Niziński R. S. Człowiek i twoga. Nicość w ujęciu Martina Heideggera. Poznań, 2004. С. 95–96

² Довлатов С. Собрание прозы. Т. 2. С. 7.

ность. Недаром я испытывал чувство страха. Недаром у меня было ощущение тревоги¹.

Главный герой «Другой жизни» на парижской улице тоже охвачен неоправданным страхом:

Красноперов ускорил шаги. На душе у филолога было смутно. Он перешел в тень. Он был напуган и подавлен².

Хайдеггеровское экзистенциальное «бытие-к-смерти» получило наибольшую известность. Рассмотрение бытия человека в контексте его смертности стало основой всей экзистенциалистской философии после Хайдеггера. Смерть, по мысли философа, — самая собственная возможность *Dasein*. Быть человеком означает быть в конечном времени. Конец нашего времени может наступить в любой момент, однако этот факт затемняет наш способ «бытия-в-себе». Падение, таким образом, является средством побега от смерти, перед невыносимой мыслью о собственной конечности. Мысль Хайдеггера отличается от соображений других экзистенциалистов сочетанием науки о бытии с этикой³.

Осознание смерти позволяет видеть мир непосредственно, но и трагично; обнаруживает подлинную форму того, что нас окружает: мои отношения с другими, мое отношение к вещам обнаруживают свою хрупкость перед лицом моей собственной смерти. Настоящий опыт смерти, отвлекая меня от повседневной суеты, от потери множества повседневных возможностей выбора, ставит передо мной крайнюю и конеч-

¹ Там же. Т. 3. С. 127.

² Довлатов С. Иная жизнь // Довлатов С. Малоизвестный Довлатов. СПб., 1996, С. 127.

³ *Krakowiak J. L.* Tragizm ludzkiej egzystencji jako problem filozoficzny. Warszawa, 2005. С. 451.

ную возможность — возможность небытия — приводящую мое внимание к самому моему существованию.

Смерть является для человека основным источником тревоги, так как она до конца остается неизвестной и человек боится того, что его ожидает. Возможен и другой вид страха — это так называемая тревога отделения: каждый боится быть выброшенным из мира, где все привычно и знакомо¹.

Проза Сергея Довлатова, наполненная экзистенциалистской мыслью, тоже не избегает проблемы смерти. В его повествованиях довольно мало прямых высказываний на эту тему, так как довлатовский герой упорно скрывает мысль о смерти и свой страх перед ней. Знание о том, что человек умрет, он оттесняет далеко на периферию сознания, а иногда — в область бессознательного. Это объясняется механизмом психологической защиты: когда знание становится невыносимым, человек от него отказывается, — отказывается от единственного достоверного знания о себе. Даже если мысль о бренности существования мучит его, чаще всего он умалчивает об этом. Как замечает польский философ Станислав Цихович:

Самопознание людей, когда речь идет об их собственной конечности, не является знанием ни радостным и беспристрастно сформулированным, ни вербализированным в ходе повседневной жизни. Вне научной среды человек, живущий во времени к смерти, как правило, скорбит о ней; у него не хватает слов, когда он хочет говорить об этом повседневно².

¹ *Kępiński A.* Lęk. Warszawa, 1987. С. 60–62.

² *Cichowicz S.* Śmierć: gwałt na idei lub reakcja życia // *Antropologia śmierci. Myśl francuska.* Ред. S. Cichowicz, J. Godzimirski. Warszawa, 1993. С. 8.

Молчание, как утверждал Хайдеггер, есть аутентичная форма слова. Молчит лишь тот, кто способен что-то сказать¹. В прозе Довлатова иногда мысли о конце жизни и тревога, связанная с ними, обретают вербальную форму. В «Компромиссе» главный герой-Довлатов высказывает ужасающую его самого мысль о конечности существования:

— Ты красивый. Но часто грустный. Почему?

— Потому что жизнь одна, другой не будет.²

— Почему ты злой?

— Потому что жизнь одна. Прошла секунда, и конец. Другой не будет...¹

(«Компромисс»)

Та же мысль появляется в повести «Филиал»: «Знаешь, что главное в жизни? Главное то, что жизнь одна. Прошла минута, и конец. Другой не будет...»².

Перед лицом неминуемого конца и по поводу страха, который с ним связан, повествователь Довлатова чаще всего надевает маски. В своей абсурдной ситуации смертный человек пытается обмануть себя самого, отстраняясь от смерти³; прослеживается тенденция скрывать смерть, дистанцировать живущих от умирающих и умерших. Эту стратегию представляет писатель в «Филиале»:

Люди предохраняют себя от чужих неприятностей. Хранят иллюзию собственного благополучия. Опасаются всего, что там, за поворотом. Ты идешь по улице, жизнерадостный и веселый. Заходишь в собственный двор. Возле одного из подъез-

¹ *Bremer J. Martin Heidegger i Ludwig Wittgenstein o milczeniu // Forum Philosophicum Facultas Philosophica Ignatianum Cracovia. 2002. № 7. С. 132, 138.*

² *Довлатов С. Собрание прозы. Т. 1. С. 257.*

дов — голубой микроавтобус с траурной лентой на радиаторе. И настроение у тебя сразу же портится. Ты задумываешься о смерти. Ты понимаешь, что она бродит и среди жильцов нашего дома⁴.

И такие мысли появляются у героя каждый раз, как он становится свидетелем похорон:

Я ненавижу кладбищенские церемонии. Не потому, что кто-то умер, ведь близких хоронить мне не доводилось. А к посторонним я равнодушен. И все-таки ненавижу похороны. На фоне чьей-то смерти любое движение кажется безнравственным. Я ненавижу похороны за ощущение красивой убедительной скорби. За слезы чужих, посторонних людей. За подавляемое чувство радости: «Умер не ты, а другой». За тайное беспокойство относительно предстоящей выпивки. За неумеренные комплименты в адрес покойного⁵.

В основе рассуждений писателя на тему смерти — тревога, связанная с концом жизни и небытием. Представление о собственной смерти, с точки зрения логики, довольно специфичное, так как думая о своей смерти, мы рассматриваем не только событие в мире, но и конец собственного мира⁶.

В столкновении со смертью другого, персонаж Довлатова проверяет как смысл собственного бытия, так и достоинство самой жизни. В его душе рождаются вопросы, обремененные

¹ Там же. Т. 1. С. 258.

² Там же. Т. 3. С. 184.

³ *Goutierre M.D. Człowiek w obliczu własnej śmierci* / Пер. Kuryś A. Kraków, 2001. С. 78–79.

⁴ *Довлатов С. Собрание прозы. Т. 3. С. 174.*

⁵ Там же. Т. 1. С. 299.

⁶ *Smart N. Życie w świetle śmierci* / пер. Petsch D. // Toynbee A. и др. *Człowiek wobec śmierci*. Warszawa, 1973. С. 53.

болью и беспокойством о собственном месте в мире, которое лишь временно:

...О чем я думаю, стоя у этой могилы? О тайнах человеческой души. О преодолении смерти и душевного горя. О законах бытия, которые родились в глубине тысячелетий и проживут до угасания солнца...

Кто-то отвел меня в сторону.

— Я не понял, — сказал Альтмяэ, — что ты имел в виду?

— Я сам не понял, — говорю, — какой-то хаос вокруг¹.

В столкновении со смертью другого человека герой Довлатова задумывается о собственной кончине, а вид покойника заставляет его вообразить себя самого мертвым. В «Компромиссе одиннадцатом» история похорон номенклатурного сотрудника эстонского телевидения Ильвеса послужила писателю для изображения собственной смерти. Замена тел покойников, составляющая стержень сюжета, отвлекает читателя от самой существенной замены, когда повествователь занимает место мертвеца:

Я шагнул к могиле. <...> Я увидел подпираемый соснами купол голубого шатра. Как на телеэкране, пролетали галки. Ослепительно желтый шпиль церкви, возвышаясь над домами Мустамяэ, подчеркивал их унылую сероватую будничность. Могилу окружали незнакомые люди в темных пальто. Я почувствовал душливый запах цветов и хвои. Борта неудобного ложа давили мне плечи. Опавшие лепестки щекотали сложенные на груди руки. Над моим изголовьем суетливо перемещался телеоператор².

¹ Довлатов С. Собрание прозы. Т. 1. С. 316.

² Там же. Т. 1. С. 315.

В этой сцене выражается неверие героя в бытие, невозможность представить конец собственного мира. Даже после смерти «покойный персонаж» ощущает мир в его чувственной определенности, здесь видно сгущение раздражителей, воспринимаемых через все органы чувств. В этом образе существенным элементом являются также пространственные отношения. Описываемый мир повествователь наблюдает из лежачего, горизонтального положения, свойственного эстетике изображения смерти¹.

Особенным путем ухода от тревоги, связанной с ощущением абсурда бытия и хаоса в мире, является в прозе Довлатова употребление алкоголя. Оно показано как следствие глубоко укорененной традиции, широко распространенный обычай, а также как способ отключения от реальности, заглушения сознания абсурда экзистенции и попытка приобрести внутреннюю гармонию. И. Меттер справедливо заметил, что пьянство — это «испытанный русский способ медленного самоубийства: многие порядочные люди в эти годы именно так заканчивали жизнь»². Многие из них, как герой рассказа О. Павлова, пили «из вечного своего страха перед трезвостью»³.

Пьянство героев Довлатова имеет свои причины как внешние — традиция, обычай, так и внутренние — психологические. Эти последние связаны с необходимостью облегчения, смягчения состояния долговременной фрустрации. Постоянное напряжение как результат неудовлетворения нужд, требований, стремлений, у людей самолюбивых но психически слабых ведет именно к алкоголизму. Такой вид пьянства

¹ Харт Ниббриг К. Л. Эстетика смерти / пер. Белобратова А. СПб, 2005. С. 38–42.

² Генис А. Довлатов и окрестности. М., 2000. С. 113.

³ Павлов О. Запой, или сказка о последнем казаке // Октябрь. 1999. № 5. С. 46.

связан с автодеструкционными тенденциями, дремлющими в человеке — состояние алкогольного опьянения является своего рода кратковременным самоубийством¹. Поэтому довлатовские герои пьют до потери самообладания, чтобы отключить сознание, забыть на время о своей жизни.

Роль пьянства в творчестве автора «Заповедника» интересно определил А. Генис: «В прозе Довлатова роль пьянства огромна, но противоположна той, которую она играла в жизни: в его рассказах водка не пьянит, а трезвит автора»². Разворачивая эту мысль, Генис в нескольких абзацах произвел сравнительный анализ темы алкоголя в творчестве Довлатова и Ерофеева и пришел к выводу, что у Довлатова «водка делает его мир предельно однозначным. <...> Тут происходит раскол в метафизике русского пьянства: Веничка стремится уйти от мира, Довлатов — раствориться в нем. Его герою водка открывает не тот мир, а этот»³. Как писал сам Довлатов: «Алкоголь на время примирял меня с действительностью...» («Ремесло»)⁴; «Видно, гармония таилась на дне бутылки...» («Заповедник»)⁵.

Когда количество невероятных стечений обстоятельств, нелепых случайностей и абсурдных ситуаций в жизни героев переходит в качество и приобретает форму хаоса, сознательная экзистенция становится невыносимой. Поскольку хаос не подвергается рациональному истолкованию и вызывает тревогу, единственным оружием защиты от него для довлатовских героев становится алкоголь:

— Знаешь, что я тебе скажу, — отозвался Жбанков, — не думай. <...> А будешь думать — жить не захочется.

¹ *Kępiński A.* Alkohol // *Kępiński A.* Rytm życia. Warszawa, 1992. С. 173.

² *Генис А.* Довлатов и окрестности. С. 229.

³ Там же. С. 231.

⁴ *Довлатов С.* Собрание прозы. Т. 2. С. 39.

⁵ Там же. Т. 1. С. 394.

- Что же делать?
— Не думать. Водку пить¹.
— Надо меньше думать <...>. — Вот и Мишка говорит — пей!
— Ты не думай. Иногда лучше быть глупым.
— Поздно, — говорю, — лучше выпить².

Алкоголь для героя прозы Довлатова — защита от происходящей нелепицы и абсурда бытия: «Тут мне на ум пришла спасительная комбинация. А именно — двойной мартини... Сколько может продолжаться это безобразия? <...> И тут я с ужасом подумал, что это навсегда»³.

В первоначальной стадии выпивка отодвигает хаос, дает ощущение гармонии и единения с миром, но постепенно, погружаясь все глубже в опьянение, герои все глубже затягиваются в черную воронку, на дне которой таится провал небытия. Таким образом, парадоксально, будучи средством защиты от хаоса, алкоголь одновременно его усугубляет: «Стоит пожить неделю без водки, и дурман рассеивается. Жизнь обретает сравнительно четкие контуры»⁴.

Пьянство в произведениях Довлатова это не только глубоко укорененный и охотно культивируемый обычай, но также путь достижения душевного комфорта, отключения от реальности, в которой абсурд жизни невыносим. Однако алкоголь со всеми своими свойствами и способами воздействия на психику человека остается для героев Довлатова не до конца выясненной загадкой:

¹ Там же. Т. 1. С. 255–256.

² Там же. С. 257.

³ Там же. Т. 3. С. 208.

⁴ Там же. Т. 1. С. 365.

Я тут философский вопрос решаю — отчего люди пьют? Допустим, раньше говорили — пережиток капитализма в сознании людей... Тень прошлого... А главное — влияние Запада. Хотя поддаем мы исключительно на Востоке. Но это еще ладно. Ты мне вот что объясни. Когда-то я жил в деревне. У моего соседа был козел. Такого алкаша я в жизни не припомню. Хоть красное, хоть белое — только наливай. И Запад тут не влияет. И прошлого вроде бы нет у козла. Он же не старый большевик... Я и подумал, не заключена ли в алкоголе таинственная сила. Наподобие той, что образуется при распаде атомного ядра¹ («Зона»).

Глубоко ощущая тревогу, связанную с конечностью бытия, довлатовский герой старается сохранить чувство нормы и гармонии. Поскольку невозможно уничтожить абсурд существования, нужно попытаться смириться с ним. Писатель раскрывает в своих произведениях экзистенциалистское мировоззрение, которое лишает человека иллюзии и надежды и в то же время подтверждает веру в то, что свободный от иллюзий человек сам должен достичь равновесия, найти свой личный смысл существования: «истинное мужество в том, чтобы любить жизнь, зная о ней всю правду»².

¹ Там же. Т. 1. С. 113.

² Довлатов С. Марш одиноких // Довлатов С. Малоизвестный Довлатов. С. 86.



САЩЕHC

И. В. Клименко

*Московский государственный университет
имени М. В. Ломоносова, Россия*

**ОБРАЗ ПРОСТРАНСТВА
КАК ИСТОЧНИК ПРИТЧЕВОСТИ И ТРИЛЛЕРНОСТИ
В РАССКАЗЕ А. С. ГРИНА «ОКНО В ЛЕСУ»**

В рассказе А.С. Грина «Окно в лесу» изображение пространственно-временного континуума выполняет функции, традиционно ему не свойственные: оно оказывается катализатором развития сюжета, источником триллерности и одновременно открывает притчевый план, выводя сюжет на уровень предельной универсализации. Таким образом, характеристики пространства напрямую влияют на сюжетный пласт произведения и на композиционную структуру. Статический по своей природе «фон» функционирует в рассказе как источник новеллистичности, вообще говоря, внутренне связанной с событийностью. Последнее привлекает внимание и при сравнении произведения с основной частью малой прозы Грина с ее акцентом на «классической» событийности, и при сопоставлении с неоромантической поэтикой, черты которой явственно обнаруживаются в творчестве писателя¹.

При анализе процесса универсализации пространства становится ясно, что это происходит, во-первых, за счет концентрации в небольшом объеме текста несоизмеримо большого количества пространственных деталей, в том числе взаимоисключающих: в одном фрагменте текста одновременно

DOI: 10.31860/978-5-00227-104-7-227-233

¹ См., например: *Васильева И. В.* Феномен неоромантизма в художественной культуре России XX в. Дисс. <...> к. культурологии 24.00.01. М., 2011; *Луков В. А.* Неоромантизм // Знание. Понимание. Умение. 2012. Вып. 2. С. 309–312.

появляются, например, зайцы и мартышки, а пейзаж с самого начала повествования не поддается определению, сочетая в себе и равнину, и болота, и лес. Происходит смешение географических и нивелирование культурно-исторических черт.

Стоит отметить, что использование этого приема характерно для художественного метода Грина в целом. И в других его произведениях, таких, например, как «Позорный столб» или «Сто верст по реке», прием смешения пространственно-временных деталей подчеркивает вневременность, универсальность происходящих согласно сюжету событий, позволяет читателю опереться «на весь многовековой социальный, этический, ассоциативно-психологический опыт»¹. Ключевое значение имеют поступки персонажей в определенных, часто — из ряда вон выходящих ситуациях, что связывается с неоромантической поэтикой. Неоромантики выводят героев за пределы привычного для них уклада, рассматривая их в ситуациях высокого духовного и физического напряжения, когда рассыпается все «наносное и неистинное в человеке и с беспощадной четкостью выявляется его суть»². Таким образом, в поэтике неоромантизма связаны стремление к обобщению и насыщенная событийность. «Окно в лесу» — пример максимального углубления универсализации.

Важно, что при использовании в других рассказах (например, в «Ста верстах по реке») примечательно несочетающихся культурно-исторических деталей детализированность пространства в целом ослаблена, его условность, наоборот, подчеркивается «аскетичностью» изображения, что также смещает акцент в сторону событийности. В «Окне в лесу», однако, используется радикально противоположный

¹ Ковский В. Е. А. Грин. Преображение действительности. Фрунзе, 1966. С. 91.

² Зверев А. М. Джек Лондон: величие таланта и парадоксы судьбы. // Джек Лондон. Рассказы. Под ред. Г. П. Злобина. М., 1984. С. 6.

прием — это сгущенная детализация вместо обозначения отдельных черт; при этом оба приема служат одной цели — подчеркиванию универсальности разворачивающейся истории. Это позволяет предположить различный характер функционирования образа пространства в этом рассказе и других рассказах Грина, и той роли, которую образ пространства играет в композиционном решении.

Если, как уже было сказано, в других произведениях писателя пространство служило и фоном для событий, и во многом катализатором этих событий, создавая специфические обстоятельства для раскрытия именно характеров героев, то в «Окне в лесу» герой, напротив, лишается идентифицирующих черт и его образ не переживает развития.

Охотник в первую очередь выступает как носитель доминирующей точки зрения, что наравне с обозначенным приемом смещения и сгущения деталей способствует универсализации.

Точка зрения героя проявляется на повествовательном уровне в преобладании глаголов несовершенного вида, выражающих обобщенное время, а на композиционном — в создании образа «пульсирующего» пространства: оно свертывается и разворачивается, то сжимаясь до размеров окна — «красного уголька»¹ в мировой тьме, то расширяясь до «десятков виденных раньше, ночных, полных заманчивого уюта, окон», до «тысяч голосов», сопровождавших охотника. Так, наблюдатель в начале произведения, когда подается экспозиция, находится на возвышении, «на пригорке», и осматривает окружающее с высоты, что в сочетании с несовершенным видом глаголов заставляет пространство расширяться, терять всякие границы:

¹ Грин А. С. Собр. соч.: В 6 т. М., 1980. Т. 1. С. 240. Далее цит. по этому изд. с указанием страниц.

Все ожило, все приняло грандиозные, пугающие размеры. Равнина казалась бесконечной; границы ее терялись в воображении; земля становилась местом невыразимой печали, заброшенности и проклятия (С. 241).

Следующее за этим изображение леса создает параллель с первыми строками «Божественной комедии» Данте:

Земную жизнь пройдя до половины,
Я очутился в сумрачном лесу,
Утратив правый путь во тьме долины¹.

То, что охотник лишен каких-либо идентифицирующих черт и помещен в безликое и враждебное пространство, а также параллель с дантовским произведением позволяет интерпретировать этот образ как образ потерянной души. Грин универсализирует не только пространство действия, но и главное действующее лицо, выводя сюжет на уровень притчи. Лес — это не только фон, место действия; в этом образе обнаруживается второе дно, он может быть воспринят как метафора.

С развитием сюжета мировое пространство свертывается до образов окна и стола. Минимизация до одной горячей точки в беспроглядном мраке, сменяющая детализированные описания, становится еще одним признаком универсализации, пересечения границы между реально существующим (в художественном мире произведения) местом и метафорой.

Итак, с дальнейшим свертыванием пространства до образа окна происходит усиление саспенса, свидетельствующее о приближении кульминации.

Окно оказывается хрупкой границей между реальностью и миром ужаса. В этом образе нарочито буквально реализуется романтический принцип двоемирия. То, что происходит за

¹ Перевод М. Л. Лозинского.

окном, внутри дома, воспринимается героем как ночной кошмар (да и по своей структуре описание сходно, например, с описанием дьявольской хижины во сне Татьяны Лариной, данное с точки зрения Татьяны). С выстрелом героя разрушается преграда между мирами, и то ли кошмар становится реальностью, то ли действительность подтверждает свою «адскую» сущность:

Лес ожил; тысячи голосов разнеслись в нем, и внутренность дома, сразу соединенная с охотником острым узором раздробленного стекла, стала действительностью (С. 243).

Отсюда — обреченность героя в финале, его фатальная покорность наступившей тьме, после того как свет окна оказался обманом.

Классическое противопоставление категорий тьмы и света в итоге противопоставлением не оказывается: и тьма, и свет представлены в рассказе как сущности одной природы, враждебной герою.

Так же нетипично реализуется модель двоемирия. Мир мечты, с одной стороны, имеет в воображении охотника более чем земные характеристики:

...соблазнительные картины отдыха и горячих кушаний в кругу мирной, трудолюбивой семьи <...>, мертвый сон под надежным кровом, под стоголосый шум ветра, бушующего извне, приветливые улыбки гостеприимных хозяев (С. 243).

Этот «бытовой» идеал является идеалом в возвышенном смысле из-за того, что сама действительность воплощает ад. Таким образом, если в иерархии «ад — действительность — мир мечты» романтики обращаются традиционно ко второй паре категорий, то Грин смещает акцент, и в оппозиции «ад /

действительность» первое понятие становится характеристикой реальности, а второе — мечтами.

Предвестником кульминации, пика психологического напряжения, подготавливаемого всем предшествующим сюжетом, развивающимся по законам триллера, является образ стола. Замкнутость пространства, в котором в предсмертных муках мечется кулик, становится выражением фатальной обреченности, коррелирующей с психологическим состоянием героя.

Таким образом, в рассказе, действие в котором не насыщено событиями, именно благодаря описанию пространства нагнетается напряжение, развивается конфликт, подготавливая кульминацию и развязку. Не события в первую очередь управляют героем, побуждая его действовать определенным образом, а враждебное пространство, усиливающее его внутренний конфликт, для разрешения которого автор избирает способ, характерный для триллера.

Саспенс оказывается связан с переживанием героем страха и надежды, но надежда не сбывается, а проживание страха на уровне композиции разрешается нарочито упрощенно — с помощью выстрела. Таким образом, сама развязка «Окна в лесу» представляется внешне механической: охотник, пришедший из тьмы в поиске света, возвращается во тьму, в никуда. Однако содержательный план такой развязки подсказывает, что сознательный выбор героем враждебного пространства, от которого он раньше искал спасения, свидетельствует о выходе его на качественно новый виток переживаний и восприятия мира. Кульминационное событие, которое окончательно сгустило тьму, при этом избавило героя от изначального страха и слабости, хотя для этого потребовалось лишить его всякой надежды. Таким образом, именно благодаря рамкам новеллистической композиции, сохраненной жанровой логике, развязка механической оказывается только внешне, но не внутренне, и наоборот, наличие «подходящей»

для композиции этого жанра развязки свидетельствует о том, что «Окно в лесу» остается именно новеллой, несмотря на ослабленную фабульность произведения.

Итак, новелла как жанр и триллер как жанрово-тематическое единство тяготеют к напряженной событийности сюжета. Однако в произведении Грина источником «триллера» и основой новеллистической структуры оказывается статический по своей сущности образ пространства. При этом способ нагнетания саспенса и развития новеллистичности также оказывается способом универсализации и выведения сюжета на уровень притчи.

А. М. Грачёва

*Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН,
Санкт-Петербург, Россия*

САСПЕНС В АВАНГАРДНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ АЛЕКСЕЯ РЕМИЗОВА «В РОЗОВОМ БЛЕСКЕ»

13 мая 1943 г. случилось роковое трагическое событие в жизни А. М. Ремизова – скончалась Серафима Павловна Ремизова-Довгелло (Далее: *СП*) – любимая жена, Муза, с 1903 г. верный товарищ во всех многообразных перипетиях его судьбы. Много лет *СП* страдала от болезни печени, развитие которой ускорилось в тяжелых условиях существования Ремизовых в Париже в период немецкой оккупации. С 1940 г. Ремизов, всецело поглощенный уходом за женой и добыванием средств к существованию, почти полностью прекратил заниматься литературным творчеством и смог вернуться к нему только после смерти супруги. Его первым законченным произведением стал авангардный текст начала 1944 г. «В розовом блеске», жанр которого условно можно обозначить как «повесть»¹. Надо отметить, что в дальнейшем это произведение в переработанном виде вошло как часть в роман-эпопею «Оля». При подготовке к публикации этого мегатекста в нью-йоркском Издательстве имени Чехова по требованию редакции Ремизов был вынужден изменить название «Оля» из-за недопустимости совпадения с заглавием одноименной повести, уже опубликованной в 1927 г.² Таким образом название

DOI: 10.31860/978-5-00227-104-7-234-241

¹ *Ремизов А. М. В розовом блеске: Из Пролога. Авторизованная машинопись. <1944>. / ГЛМ. Ф. 156. Оп. 2. Ед. хр. 65. 156 л. Далее текст «В розовом блеске» цитируется по этой машинописи с указанием листа.*

² См. текстологическую преамбулу А. М. Грачевой и Е. Р. Обатниной в изд.: *Ремизов А. М. В розовом блеске // Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 15: В розовом блеске. СПб., 2019. С. 704–737.*

автономного произведения, в дальнейшем ставшего *частью* мегатекста, в итоге по принципу синекдохи стало заглавием *всего* произведения «В розовом блеске» (ранее именовавшегося «Оля»).

В статье речь пойдет об одном из художественных приемов, использованных при создании законченного авангардного текста 1944 г. «В розовом блеске», возникшего в обстоятельствах сильнейшего эмоционального переживания Ремизовым горя утраты и публикуемого полностью только в настоящее время.

Надо отметить, что прием «саспенса» вошел в «арсенал» художественных средств Ремизова еще в начале 1900-х гг. через эстетическое восприятие им европейской «новой драмы», в которой он активно применялся, будучи, в свою очередь, унаследованным из арсенала поэтики «готической» линии европейской предромантической и романтической литературы. В сезонах 1903/1904 и 1904/1905 гг. Ремизов был связан с основанным Вс. Э. Мейерхольдом «Товариществом новой драмы» и, в частности, переводил для новаторского театра пьесы Ст. Пшибышевского и М. Метерлинка, в которых прием нагнетания тревоги зачастую являлся одной из основ формирования драматического сюжета. Среди этих произведений была, в частности, и пьеса М. Метерлинка «L'Intruse» («Непрошенная», 1890; ремизовский перевод ее названия – «Втируша»). Фактически сюжетное развитие драмы – это невидимый, но ощущаемый людьми ход смерти, внутри запертого дома неумолимо приближающейся к обреченной женщине. Ее движение «видел» лишь один из собравшихся вместе членов семьи – Дед – слепой старик. В поздней записи 1956 г. Ремизов вспоминал: «А еще я перевел «L'Intruse» (Та, которая возвращается). Этот перевод я передал Мейерхольду.

Не для проверки своих французских знаний переводил я Метерлинка, а для души».¹

В границах рассмотрения конкретной темы нет задачи подробно рассматривать неоднократное использование Ремизовым саспенса в его дореволюционной прозе, начиная с романа «Пруд». Отмечу только, что у писателя этот художественный прием постоянно связан с маркированием предчувствия надвигающейся катастрофы.

Полное название авангардного текста 1944 г. звучит так: ««В розовом блеске / Из Прólogo / Памяти Серафимы Павловны Ремизовой-Довгелло / 5 † 13.V.1943 / Paris–Bagneux». Таким образом, в подзаголовке указаны точная дата смерти *СП* (по новому стилю: 13 мая) и место захоронения – парижское кладбище Баньё (Bagneux). Казалось бы, о героине все до конца уже сказано в заглавии, и, тем не менее, далее идет повествование о ее происхождении, жизни и последовательности угасания.

Ремизов начинает свое произведение с рассказа о прошлом знаменитого в истории рода Довгелло, о знатных предках *СП*, об их родовом «замке» и о хранившейся в нем библиотеке, полной книжных сокровищ. «Неожиданно» в эпическом повествовании о прошлом следует как бы «перебив», возвращающий читателя из эпических времен в недавнее настоящее:

И когда я увидел, как по жестокому способу «амбюлансов» С. П-ну, втиснув на стул, потащили с лестницы, чтобы со стула положить у дверей дома на носилки; когда я увидел перепуганное насмерть лицо, и как она кричала, – ее шакалы тащили на тот свет! Там будет лучше! – я вспомнил рассказ о ее отце, как скрученного веревками, отбивающегося, тащили его под

¹ Ремизов А. М. Лицо писателя: Материалы к книге / Грачева А. М. Жанр романа и творчество Алексея Ремизова (1910–1950-е годы). СПб., 2010. С. 390).

крик из дому, чтобы <...> везти <...> в «заведение для умалишенных».

Далее следует продолжение повествования о роде Довгелло и вновь временной «перебив», обращенный к случившему почти вчера:

И в госпитале, в единственное и последнее свидание – С. П. лежала необычно, навзничь, и с тяжелым торопящимся дыханием <...>. И опять я вспомнил про ее отца: когда «усмиранный» он вернулся из больницы домой <...>, он людям, которые его вязали, показывал на руках рубцы от веревок, <...> и благодарил их, <...> «потому что у Христа были раны» (Л. 7–8).

Таким образом, с самого начала повествования о жизни *СП* Ремизов начинает вводить в текст перебивающие его вставки – как бы отрывки из хроники последних дней ее земного бытия. Они представляют собой соединение фактологической дневниковой прозы и описания, казалось бы, случайных мелочей.

Нарочито сниженные, будничные подробности обстоятельств жизни Ремизовых в период финала неизлечимой болезни *СП* дополняются субъективированными авторскими замечаниями, истолковывающими этот быт в символистском «ключе» явленных, но не замечаемых окружающими деталей – «знаков» приближающейся смерти. Надо отметить, что текст Ремизова основан на использовании ряда лейтмотивных образов-символов конца жизни. Так, например, заявленное еще в подзаголовке названия число «13» = дата кончины *СП*, в дальнейшем будет неоднократно повторено, раскрывая тем самым усиливающуюся к финалу «математическую» метафору ее смерти:

В последние дни *СП* «начинала мечтать, как приедут с острова Долерона все Черновы <...>, и все поселятся у нас, и как хорошо тогда будет <...>. И улыбалась <...>. Я знаю, знал своим каким-то знанием, голос которого слышу, и никогда не слушаюсь, что так и должно быть и по-другому не будет: это обреченность отваживала от дому. С потолка повисла паутина, <...> а “кукушка” вдруг сама собой, без завода куковала, сколько ей вздумается, до 13-и» (Л. 11–12).

С. П. <...> за неделю до смерти <...> попросила меня прочитать ей вслух «Наймичку» Шевченки. Это и была «Отходная» – мое последнее чтение <...>. Окончив, я сказал: «Наймичка» написана 13 ноября 1845 года. Она переспросила. И я повторил: «13-го». <...> А 13 мая, через неделю, она умерла (Л. 33).

То же ключевое число Ремизов вновь называет, вспомнив о бытовом факте из периода оккупации – о своем номере в магазинной очереди: «Теперь переписали 13-ым. С. П. всю жизнь боялась 13-ти, для нее это черный камень, а для меня белое – 13-е – удача» (Л. 121).

И, наконец, последнее упоминание того же числа вновь напрямую связано с его, для Ремизова, главным значением, упомянутым еще в подзаголовке произведения: «В четверг 13 мая 1943 <...> тихо скончалась Серафима Павловна Ремизова-Довгелло» (Л. 144). Таким образом, писатель как бы замыкает роковой «круг» чертовой дюжины. В тексте цепочка символических предзнаменований, начатая с абсурдно неправильного звона часов, в итоге становится точной констатацией даты кончины *СП*.

Другим образом-символом смерти предстает то, что Ремизов условно назвал страхом «Миланского собора». Повествуя об их посещении этой итальянской достопримечательности в 1914 г., писатель детально рассказал о том, как *СП* одна

забралась по лесам на колокольню собора, тогда как сам он остался внизу. «С.П. полезла – проснулся ли в ней азарт ее лермонтовского отчаянного дяди или, не думая, а с ней бывало такое, как будто кто-то ее ведет, и потом уж спохватится; и это был вечный мой страх за нее» (Л. 24).

Воспоминание об этом случае начинается лейтмотивно проходящую сквозь все повествование тему страха=предчувствия неизбежного несчастья:

У меня был постоянный страх, я был напуган Миланским собором, а подобные случаи повторялись. Я никогда не был спокоен, когда С. П. выходила. Но бывало и дома. Помню, <...> я вышел в «кукушкину» и сел за рассказ, <...> и слышу крик, бросил я все и бегом в ее комнату: сидит на полу, на лбу глубокая рана, а на полу лужа крови и туфля, – нога поскользнулась и прямо лбом в штепсель (Л. 68).

Кроме авторских образов-символов, Ремизов обращается к классическому образу вестника смерти из «маленькой трагедии» Пушкина «Моцарт и Сальери». В ремизовском произведении также появляется неведомый «человек в черном», принесший подарок *СП*:

В наше Рождество утром я отворил дверь <...> У порога, на коврике, я заметил сверток и сразу понял, он только что был положен, – взяв в руку, я увидел, как кто-то, согнувшись, спустился по лестнице – «человек, одетый в черном». <...> Картонная коробка со стеклянной крышкой, на крышке еловая ветка – крест. В коробке на черной ленте медальон: под толстым стеклом засушенная алая роза. Никакой записки: ни кому, ни от кого. <...> Мне было очень трепетно <...>, и я что-то понял и это сказалось большим, заполнившим меня словом: конец. И с этих пор алая роза до последнего дня не выходила у меня из памяти: ее я видел живую и вещь (Л. 34).

Микро-сюжет с принесенной для *СП* розой зеркально отражает семантику его архетипа – истории пушкинского Моцарта, получившего предвестие своей смерти – заказ на рекем. В тексте Ремизова брошь-роза исчезает, чтобы вновь появиться в образе алого цветка в момент похорон *СП*:

И когда в могилу опустили гроб, <...> и я узнал ее, эту рождественскую, вещую алую розу... («Человек одетый в черном...») Мои глаза, как во сне, я видел насквозь – и бросил ее на гроб – на грудь к затухшему сердцу (Л. 149).

В последние годы жизни и без того слабое зрение Ремизова стремительно ухудшалось. В авангардном тексте 1944 г. «В розовом блеске» писатель соединил этот факт своей реальной биографии (постепенную утрату зрения) с его символическим истолкованием – с восходящей к евангельской образности поэтикой семантики зрения/слепоты в драматургии М. Метерлинка. Ремизов использовал символическую образность когда-то переведенных им драм бельгийского символиста «Втируша», где только слепой старик ощущал присутствие вошедшей в дом смерти; и «Слепые» – притче о людях, не видящих и не понимающем катастрофизма своего бытия. Так, к символике Метерлинка восходит одно из финальных видений автора:

...когда я <...> стоял, съезжившись и тараща глаза, чтобы не заснуть, мне показалось, что у правой руки С. П.-ы, как бы из рукава – присоседилась скрипачка Иоланта Мириманова, наша бывшая соседка, года уж два как померла в Марселе. Иоланта смотрит на С. П.-у, вижу, глаза ее переливаются и все лицо просвечивает, а волосы на голове еще чернее, смазаны арахисом, блестят. Я смотрел на Иоланту и говорил себе, что это мне кажется, но сколько я не уверял себя, Иоланта не пропадала: она сидела, пришипившись к рукаву С. П.-ы, и странная световая струящаяся жизнь играла на ней. Было бы совсем

просто протянуть руку и потрогать ее, но непреодолимая сила оковала мои руки, а окликнуть боюсь, испугаю. <...> Не спуская глаз с Иоланты, я наклонился над С. П.-ой: она не спала, сидела покорно <...> А когда я поднял голову, Иоланты уж не было (Л. 128–129).

Таким образом, развитие вне-фабульного сюжета «повести» 1944 г. «В розовом блеске» заключается в том, что судьба все время подает «слепому» автору сигналы=знаки надвигающегося несчастья, но он их или не «видит», или не способен их правильно истолковать. Парадоксальность построения ремизовского текста заключается в том, что читатель изначально, уже из подзаголовка названия произведения, имеет информацию о конце сюжета – о смерти и даже о месте захоронения героини. Автор-повествователь, осведомленный о его всезнании, пытается хронологически последовательно изложить историю жизни *СП*, но все время сам себя перебивает, вновь и вновь возвращаясь к уже известному читателю концу повествования – к факту смерти героини, в очередной раз пытаясь понять, почему же он с самого начала не мог «видеть» признаки очевидного. Подобная специфика позиций автора и читателя придает сюжету «В розовом блеске» некоторые элементы сюжета жанра так называемого «перевернутого детектива» (его примером в кино являются сюжеты американского сериала «Коломбо»), в котором читателю/зрителю с самого начала известно все случившееся, а «сыщик»/автор пытается понять причины и раскрыть обстоятельства произошедшего.

А. А. Липинская
*Санкт-Петербургский государственный экономический
университет, Россия*

**ЭТИ ПРИЗРАЧНЫЕ ОЧЕРТАНИЯ.
О ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫХ СТРАТЕГИЯХ
А. БЛЭКВУДА**

Для поэтики готической новеллы чрезвычайно важны авторские стратегии, способствующие созданию жуткой и загадочной атмосферы, столь притягательной для читателя. Готическая новеллистика не столько напрямую пугает, сколько «наводит жуть», причем весьма разнообразными способами. Достаточно распространены фигуры умолчания¹, но ими, очевидно, арсенал жанра не ограничивается. Разберемся, какими путями создает тревожно-затягивающую атмосферу Алджернон Блэквуд, мастер, наследие которого в равной мере относят к литературной готике и к *weird fiction*. В качестве материала исследования возьмем классический сборник 1914 г. «Короткие истории» (*Ten Minute Stories*)² и уже сравнительно поздний, послевоенный рассказ «Признание» (*Confession*)³.

Сборник составлены из текстов, сильно различающихся не только по качеству, но и по жанровым характеристикам, от юморески до фантасмагории, и из него предлагается взять лишь те рассказы, которые в наибольшей степени демонстри-

DOI: 10.31860/978-5-00227-104-7-242-251

¹ Подробнее об этом см.: Липинская А. А. «Стой, кто идет?» Логика запрета в нарративной структуре готической новеллы // Неканоническая эстетика. Вып. 7: Все запреты мира: Табу в литературе и искусстве: Сб. статей. Тверь, 2020. С. 209–216.

² Blackwood A. *Ten Minute Stories*. New York, 1914. 272 p.

³ Blackwood A., Wilson W. *The Wolves of God and Other Fay Stories*. London; New York, Toronto and Melbourne, 1921. P. 243–264.

руют мастерство Блэквуда в нагнетании страха и тревоги — и это не вполне классические истории с привидениями, акцент в них явно сделан на воспроизведение внутреннего состояния героя, которое невольно передается и читателю.

Фокус на специфическом состоянии сознания в новеллах Блэквуда можно объяснить интересом автора к оккультной тематике: зачастую странности, творящиеся с персонажами, вызваны контактом с древними божествами или просто с чужим сознанием. Таких сюжетов у Блэквуда довольно много, рассмотрим один — блуждание персонажа в причудливо видоизменяющемся пространстве.

Оригинальное новеллы «Соучастник» — «*Accessory before the fact*»¹, юридический термин, который обозначает человека, знающего о преступлении и оказывающего какую-то помощь преступнику до того, как совершается преступление. Герой ее, некий Мартин, заблудился в пустынной местности, он созерцает указатель «*in some bewilderment*»², то есть в некоторой растерянности — надписи не соответствуют тому, чего он ожидал, расстояния до этих пунктов не указаны, а карта, которая у него есть, похоже, безнадежно устарела. Это расхождение описания и реальности, ожидания и реальности (как в дурном сне) закономерно рождает у путника чувство тревоги. Он пытается найти рациональное объяснение — возможно, решил срезать немного и потому свернул не туда. Буквы на указателе как будто скачут, и само название не имеет соответствия на карте — интересные детали, которые можно понять и буквально (усталый взгляд путника, «замыленный» глаз, невнимательность, устаревшая карта), и как намек на то, что пространство здесь нестабильно, иррационально устроено, а герой, вероятно, провалился в какое-то особое измерение.

¹ *Blackwood A. Ten Minute Stories. P. 1–11.*

² *Ibid. P. 1.*

Но пейзаж вокруг — это не просто непонятная глушь, это буквально текст, взывающий о прочтении:

The entire country-side needed explanation, though perhaps "interpretation" was the truer word. Those little lonely trees made him see it¹. (Вся местность нуждалась в объяснении, хотя, возможно, «интерпретация» - более точное слово. Эти одинокие деревья заставили его понять) [Здесь и далее перевод цитат мой. — А. Л.].

Грамматические конструкции дополнительно подчеркивают пассивность растерявшегося путника и активность окружающего пейзажа — местность *нуждалась*, деревья *заставили* увидеть.

Смятенное состояние Мартина полностью коррелирует с дезорганизованным пространством, но больше всего героя беспокоит, что он как будто провалился в чужую историю («*trespassing upon another's map of life*»², т. е. «вторгся в чужую карту жизни» — текст буквально пропитан образами, уравнивающими время, пространство, личную судьбу и намекающими на необходимость и одновременно невозможность интерпретации). Мартин встречает какого-то бродягу и интуитивно догадывается, что с ним нужно заговорить по-немецки. Подобные догадки, тут же оказывающиеся верными, отнюдь не успокаивают, и даже понятно, почему: возникает пугающее ощущение, что здесь действуют иные законы; что он, Мартин, теперь подвластен неким непонятным силам и как будто попал в ловушку:

By some wrong *inner* turning he had interpolated his person into a group of foreign forces which operated in the little world of someone else. <...> Unwittingly, somewhere, he had crossed the threshold, and now was fairly in — a trespasser, an eavesdropper, a Peeping Tom. <...> Then fear dropped upon him like the night. He was caught in a net of delicate, deep

¹ Ibid. P. 3.

² Ibid. P. 3.

forces he could not manage, knowing neither their origin nor purpose. He had walked into some huge psychic trap elaborately planned and baited, yet calculated for another than himself¹. (Совершив ошибочный *внутренний* поворот направо, он поместил себя внутрь группы чуждых сил, действовавших в чем-то чужом мире. <...> Он невольно переступил порог, и вот он — тот, кто вторгся, подслушивает, подглядывает. <...> Затем страх обрушился на него, словно ночь. Он запутался в сети тонких глубинных сил, с которыми не мог управиться, не зная ни их происхождения, ни смысла. Он забрел в огромную психическую ловушку, умело расставленную, но рассчитанную не на него).

Страх героя переходит в настоящий ужас. Блэквуд работает очень аккуратно, он не показывает как будто ничего страшного, но неуловимые странности окружающего мира и точное описание чувств персонажа создают у читателя ощущение ненормальности, буквально распадающегося на глазах мира. И вот наконец появляется тот самый бродяга, и герой чувствует, что что-то горячее пронзает ему горло — то есть его убивают кинжалом, но описание выполнено через прием остранения, и это работает на создание туманно-зловещей атмосферы дурного сна.

Но вот наш герой оказывается все на том же перекрестке, указатель выглядит на этот раз совершенно нормально и соответствует данным карты. Позже на том самом месте погибает при разбойном нападении богатый турист, и Мартин действительно испытал «не свои» эмоции, но благополучно выбрался именно потому, что смерть ждала не его. Турист, остановившийся в той же гостинице, что и протагонист, утром сообщает хозяину, куда он направляется — конечно же, именно туда, где недавно Мартин пережил странный опыт, и герой закономерно пугается, хочет пойти с ним, однако сосед благодарит и отказывается. Мартина же терзает совесть, он винит себя в преступной слабости и одновремен-

¹ Ibid. P. 5.

но понимает, что все равно не смог бы внятно объяснить будущей жертве, в чем дело. «*He finally went on his way with a shaking, troubled heart*»¹ («Он наконец пошел своим путем, его беспокойное сердце трепетало») — так Блэквуд выразительно описывает внутреннее состояние персонажа.

Финал здесь служит всего лишь пояснением, основная суть истории — в психологически убедительном описании пограничного состояния сознания с помощью повторов, параллелей (внутреннее и внешнее, местность-карта-текст), разнообразных воплощений того, что Фрейд называл *Unheimliche* (англ. uncanny; стандартный русский перевод «жуткое» не передает сути явления).

Персонаж «Древних огней» («*Ancient Lights*»)², снова юридический термин: давний владелец здания имел право препятствовать любому строительству или посадке деревьев, если это могло помешать доступу дневного света в окна) попадает в сходную ситуацию — он оказывается в странном месте, где как будто нарушены привычные законы природы, хотя, казалось бы, он всего лишь осматривает местность по долгу службы (он работает помощником инспектора, и вопрос стоит о праве местного землевладельца на вырубку деревьев — но сообщается об этом не сразу, и герой так и остается безымянным, что способствует и созданию таинственной атмосферы, и легкости самоидентификации читателя с протагонистом, чьи ощущения описаны весьма убедительно). Красноречивая деталь: протагонист хорошо ориентируется на местности и не любит спрашивать дорогу, и в этот раз он, конечно, надеется, что чутье не подведет. Но по законам жанра в таких историях ожидания непременно будут обмануты, налаженная рутина подведет, случится что-то непредвиденное и жутковатое — то есть искушенный читатель начинает

¹ Ibid. P. 11.

² Ibid. P. 128–138.

тревожиться буквально с первого абзаца (таковы правила игры, в этом и состоит отчасти удовольствие чтения готических новелл — тревожиться за героев, сопереживать с безопасного расстояния).

Первый подвох ждет помощника инспектора, когда он читает указания на почтовой открытке и обнаруживает, что одно предложение вымарано. Неполнота информации, тайна оборвавшейся рукописи — еще один классический мотив. И подбор лексики, очень аккуратный, мастерский, но опять же характерный для текстов этого жанра, способствует нагнетанию атмосферы: «...tearing, shouting wind... massive clouds cannoned across gaping spaces of blue sky»¹ («рвущий, орущий ветер... тяжелые облака пушечными ядрами неслись по зияющему голубому небу»), то есть природа агрессивна, враждебна и как будто одушевлена, наделена разумом и недобрыми намерениями. Вокруг ни души, погода малоприятная, куда идти — непонятно, однако герой пока настроен боевито: это читатель тревожится за него уже вторую страницу, а сам клерк воображает себя чуть ли не рыцарем, отправившимся на подвиги, разве что коня не хватает.

Но вот и тот самый участок, куда его вызвали, он входит в рощу, и тут же происходит нечто странное, что наконец заставляет его озадачиться:

But the moment he passed among the trees the wind ceased shouting and a stillness dropped upon the world. So dense was the growth that the sunshine only came through in isolated patches. The air was close. He mopped his forehead and put his green felt hat on, but a low branch knocked it off again at once, and as he stooped an elastic twig swung back and stung his face². (Но когда он проходил между деревьев, ветер стих, и на мир обрушилась тишина. Заросли были такие густые, что солнце пробивалось лишь местами. Он промокнул лоб и надел зеленую

¹ Ibid. P. 128.

² Ibid. P. 130.

фетровую шляпу, но ее тут же снова сбила низкая ветка, и когда он наклонился, гибкий сучок спружинил и хлестнул его по лицу).

Герой оказался в загадочном пространстве, в особой зоне, где все происходит как-то иначе — и это можно объяснить густотой рощи (тихо, темно, ветер не дует), но с очень уж явной натяжкой. Ветви с завидным упорством сбивают с героя шляпу, и настрой его заметно меняется. Все еще больше усугубляется, когда он слышит звук телеги — дорога недавно была позади, а вдруг оказалась где-то впереди, неужто здесь искажено пространство? Клерку мерещится какой-то человек — но его на самом деле нет, а листья деревьев шелестят «strangely»¹ — то есть странно. В голове бедняги звучат слова: «Это не его лес, он — наш»². Все идет по нарастающей, и вот уже сердце бедолаги «ужасно колотится, и он не смеет произнести вслух то, что подумал», он «чувствует себя в полном отчаянии» и мечется по роще, словно по лабиринту, чувствуя себя загнанным зверем. Блэквуд детально описывает переживания и движения героя, свет, звук, ветви и листья, чьи-то шаги и голоса, всякий раз сосредотачиваясь на мелочах, так что перед нами предстает картина одновременно подробная и неясная, и границы между внешним миром и внутренним миром героя (и читателя) стираются.

В конечном счете клерк разбегается и буквально врзается в дуб, который «намеренно выдвинулся на тропинку, чтобы остановить его»³ — эти слова встроены в текст так, что мы не знаем, подумал так перепуганный и запутавшийся клерк или дуб в самом деле заступил ему дорогу. Удар, искры из глаз, обморок...

Придя в себя, герой наконец разбирает вычеркнутую фразу из письма — смысл ее в том, что можно срезать путь через

¹ Ibid. P. 132.

² Ibid.

³ Ibid. P. 136.

лес, который я намечен под вырубку, но аккуратно. Заказчик работ объясняет, что это действительно очень странное место, очень древнее, «The Fairy Wood»¹ (примерно можно перевести как «зачарованный лес»). То есть, как и в предыдущей новелле, объяснение есть, но как будто формальное, «привязывающее» все повествование к некому факту, а по сути ничего не проясняющее и не перебивающее послевкусие от сновидческих переживаний незадачливого клерка.

Интересно, что к подобной технике Блэквуд возвращается после войны — в тот самый период, когда готические новеллы, по мнению ряда ученых, едва ли не исчезли². Это не так, но испытанные темы и приемы, конечно, несколько меняются. И вот с помощью той же повествовательной техники, что и в более ранних текстах, Блэквуд в новелле «Признание»³ дает клинически точное описание ПТСР (самого термина тогда еще не существовало, чего нельзя сказать о самом явлении). «Признание» можно читать как классическую, очень атмосферную историю с привидением, а можно — и как психологический этюд. По Лондону идет солдат-канадец по фамилии О'Рейли, выздоравливающий после контузии, он с трудом ориентируется в малознакомом городе и в густом тумане видит призрачные очертания — то ли это другие прохожие, то ли бедняге мерещатся погибшие товарищи. Даже туман воспринимается как живой, обладающий собственной волей и злыми намерениями:

The fog swirled slowly round him, driven by a heavy movement of its own, for of course there was no wind. It hung in poisonous thick coils and loops; it rose and sank; no light penetrated it directly from street-lamp or

¹ Ibid. P. 138.

² Briggs J. *The Rise and Fall of the English Ghost Story*. London, 1977. P. 165.

³ Blackwood A., Wilson W. *The Wolves of God and Other Fay Stories*. P. 243–264.

motor-car <...> the vague outlines of groping figures, hugely magnified, emerging suddenly and disappearing again, as they fumbled along inch by inch towards uncertain destinations. The figures, however, were human beings; they were real. That much he knew. He heard their muffled voices, now close, now distant, strangely smothered always. He also heard the tapping of innumerable sticks, feeling for iron railings or the curb¹. These phantom outlines represented living people. He was not alone. (Туман медленно вился вокруг него, тяжело, движимый словно сам собою, поскольку ветра, разумеется, не было. Он висел толстыми ядовитыми кольцами и петлями, он поднимался и оседал, его не пронизал свет фонарей и машин <...> смутные очертания передвигающихся наощупь фигур, сильно увеличенные, внезапно возникали и снова исчезали, перемещаясь дюйм за дюймом к неизвестной цели. Фигуры эти, однако, были людьми, они были реальны. Это он точно знал. Он слышал их приглушенные голоса, то близко, то далеко, неизменно до странности смазанные. Еще он слышал стук бесчисленных тростей, ощупывающих железное ограждение или поребрик. Эти призрачные очертания представляли живых людей. Он был не один).

О'Рейли находится одновременно в реальном Лондоне (и идет всего-то к доброй знакомой на чашку чая — врач советовал понемногу начинать адаптироваться к реальности) и в каком-то немислимом пространстве, зыбком, пугающем, населенном непонятными сущностями — одновременно реальными и призрачными, живыми и не очень. Бесчисленные палки, чей стук он слышит — видимо, просто трости горожан, которые боятся споткнуться в тумане, но описаны эти «палки» так, будто движутся сами по себе. И хорошо заметно, что специфика этой картинки обусловлена именно сознанием героя, растерянного, дезориентированного: потом будут странные и пугающие приключения в лучших традициях готической новеллистики, а пока это просто туман, к тому же, непривычный канадцу, о чем автор дополнительно сообщает. Статус реальности происходящего — фундаментальная тема историй о призраках, и здесь Блэквуд вполне каноничен, вот

¹ Ibid. P. 243.

только самое интересное и сильное у него, как обычно — атмосфера и внутреннее состояние персонажа, описанные настолько убедительно, что невольно передаются читателю. Это не страх, а именно тревога и растерянность. Герой страдает от ПТСР (симптомы описаны подробно и даже перечислены — пытаюсь хоть как-то понять, что происходит вокруг, солдат вспоминает, что ему говорил лечащий врач). Он прекрасно понимает, что находится в ненормальном состоянии, но это вообще никак не помогает наладить отношения с реальностью — остается подозрение, что и окружающая реальность тоже устроена не совсем обычным образом, и он сам и другие прохожие на самом деле только тени, а померещившиеся в тумане погибшие товарищи (или призраки) как раз настоящие. Блэквуд обладает редким умением «втянуть» читателя в рассказ: речь явно идет о больном человеке, но его ощущения описаны так подробно и убедительно, что читатель буквально заражается тревогой и ужасом.

Во всех трех рассмотренных текстах можно отметить следующее:

1) Вторичность фабулы — есть некая ситуация, есть даже какое-то объяснение происходящего (шаткое и неполное — тот факт, что роща — зачарованная, или что туристу довелось увидеть еще не совершенное преступление, на самом деле ничего не объясняет), но оно выглядит чистой условностью, помогающей выстроить связный текст, не более.

2) Первична атмосфера тревоги, прописанная очень достоверно — тревожится персонаж, но ощущение зыбкой реальности передается и читателю.

3) Блэквуд вырабатывает безотказный набор приемов для создания этой атмосферы, сначала характерной для его авторских миров, а позже удивительно адекватно передающей состояние травмированного персонажа (важная для послевоенной литературы тема). Писатель буквально изобретает способы описания того, для чего пока еще нет слов.

Б. Ф. Колымагин

независимый исследователь, Москва, Россия

ТЕМА ТРЕВОГИ В ЗЕРКАЛЕ НЕОФИЦИАЛЬНОЙ ПОЭЗИИ

Евгений Сабуров, размышляя о своей внутренней ситуации в 1960-х гг., говорит: «я по волне морской / иду. я по волне морской»¹. Тема заброшенности человека в Советский Союз, в конкретную эпоху, его связанность определенными обстоятельствами и силой вещей стала важной проблемой культурного подполья.

Сабуров не просто «идет по водам» (здесь явная евангельская реминисценция), он шагает по волне, которая в любой момент может его утащить вниз, поглотить. Тревога пронизывает каждый его шаг. Она неотъемлема от самого существования. И в то же время его путь красив: только здесь поэт обретает свою значимость и полноту.

Тема тревоги рассматривается в поэзии андеграунда в двух аспектах: классическом и экспериментальном. Традиция неизбежно предполагает существование лирического «я», борьбу героя с судьбой в тесноте обстоятельств, сильные жесты и слова. Эксперимент понижает значение роли персонажа, делает его более рациональным.

В дальнейших рассуждениях мне бы хотелось рассмотреть все это на примере конкретных текстов. Начать можно с традиции.

Традиционные лирические нотки присутствуют в творчестве многих авторов подполья: у «ахматовских сирот», в группах «Смоги», «Московское время», «Левая Сибирь», в ЛИТО Глеба Семенова.

DOI: 10.31860/978-5-00227-104-7-252-262

¹ Сабуров Е. Три горы огней // Знамя. 2010. № 5. С. 78.

Болезненные отношения с действительностью рожают у участников процесса не просто чувство тревоги, а желание бежать куда глаза глядят. Возьмем, к примеру, творчество Юрия Кублановского. Поэт чувствует себя безусловно чужим в стране. Это видно хотя бы по такой зарисовке: «И бычья кровь Советской Власти / стекает за высотный дом»¹. Яркие образы и просодия определяют тональность рассказа.

Поэт, пытаясь защитить свое «я» от напора пропаганды, обращается к альтернативным источникам информации. Но чувство тревоги от этого не становится меньше. Вот, скажем, стихи 1978 г.: «Сквозь густоту помех, / трески и неполадки / новость одна на всех: / это срока посадки. / Это – суды в Москве / с тьмью в лубяньских шхерах, / с лазерами в траве / возле скамеек в скверах»².

В этой ситуации перед лирическим героем со всей остротой встает вопрос об эмиграции. На всякий случай напомним, что *в отличие от нашего времени*, в СССР за границу просто так не отпускали, и нужно было сильно постараться, чтобы путем женитьбы/замужества или политических действий оказаться не в местах столь отдаленных, а на Западе. Вопрос об эмиграции непосредственно связан со свободой – с возможностью свободно перемещаться, свободно мыслить и говорить. То есть тревога о себе становится поводом для сильного действия.

Поэтические отклики на эмиграцию вовсе не отменяют и даже не нейтрализуют вопрос, упорно сохраняющийся во всех ответах. Андеграунд рассуждает о внутренней и внешней эмиграции. Но проблема остается без решения даже тогда, когда решение предлагается, потому что оно не всеобъемлюще и недостатки налицо.

¹ Кублановский Ю. С последним солнцем. Париж, 1983. С. 21.

² Там же. С. 135.

Разум помещен в горизонт того, что случается. Жить здесь, уйдя в затвор, или уехать? Это две сингулярности, существующие во взаимной связке, в дуальности и в невозможности одновременно сочетать то и другое.

Лирический герой Кублановского вынужден сначала отпустить друзей, не имея возможности уехать самому. Этому посвящены стихи первой серии. Он пишет, например, так:

Но почему-то, мой друг,
за темной занавесок
все мне мерещится вдруг
аэродромный подлесок,
где у последней черты
прыгает боинг на кочках.
Скоро уедешь и ты
в сером с сережками в мочках.

Жизнь мою, что впереди,
на перекрученной нити
с теплым крестом на груди,
хочется – нате, берите¹.

Или так:

В мозгу пропеллер гудит давно.
Ужо на кухне рвануть окно
и махом – с пятого этажа.
Какая виза?
Лети, душа!²

Эти колебания между возможностью и невозможностью свободы дополнены другим движением – между здесь и там.

¹ Там же. С. 85.

² Там же. С. 63.

Об этом текст «В дождь на Арбате» (1976). Поэт гуляет со знакомой, прилетевшей «оттуда», и затем провожает ее на авиарейс в Шереметьево. Кажется, все просто. Но то, что для нее естественно, для него – черта, которую нельзя пересечь:

...И ты очутишься в Париже под каштаном,
обсохнешь, полетишь в роскошный Вашингтон,
где все сенаторы подобны бонвиванам.
А я вернусь домой – в каморку с тараканом
к восточным деспотам в полон¹.

Многие друзья поэта уезжают или уехали. И это не фантазия, а данность. И Кублановский работает с этой данностью. Скажем, пишет шесть стихотворений «На отъезд друга» (1979):

...Ветер перламутровый в ледяных полях
провожает Дмитрия из родимых мест
от сорокалетних плакальщиц-невест².

Вскоре его самого спровадят за границу, и начнутся стихи второго цикла:

Из тьмы тутаевской, египетского плена
я выскользнул зачем?
Мне все равно, куда мои идут колена,
раз сердцем чувствую – что тщетно билась пена
о твердь небесных тем,
и перилась, и разлеталась,
не зная почему.
Единственное уцелело – жалость,

¹ Там же. С. 50.

² Там же. С. 175–180.

и та не долее под сердцем удержалась,
чем белые в Крыму¹.

Эмигрантские настроения, сигнализирующие о тревоге, существуют и среди авторов-экспериментаторов. Многие поэты не были настроены на отъезд. И, тем не менее, вынуждены были прояснить для себя концепт «свой/чужой», чтобы оградить свой внутренний мир и отыскать сферу существования в окружающем мире. Здесь в качестве точки отсчета можно взять Всеволода Некрасова.

Некрасовское «я» интерсубъективно. Оно постоянно находится в работе по различению, размежеванию. Поэт существует в ментальных потоках социума, как рыба в воде. Идеологические, нравственные и эстетические оценки определяют линию разлома между своим и чужим. Интерсубъективность подвижна. Незначительные ветра, относящие корабль знакомого к другому берегу, могут вызвать серьезный разговор о жизненных стратегиях и появлению едкой строк, вроде:

Очень много у Аронова
Маяковским уворовано².

Аронов, одно время друживший с Некрасовым, постепенно отошел от стихов и сделал успешную журналистскую карьеру. Чрезмерная щепетильность Некрасова связана главным образом с тревогой за чистоту линии, с защитой экзистенции, ведь стоит только пойти по пути компромиссов, как точка отсчета пропадет, эстетические императивы подвергнутся коррозии.

¹ Там же. С. 360.

² Некрасов Вс. Авторский самиздат (1961–1976). М., 2013. С. 45.

В продолжение темы можно привести такую «литературоведческую» частушку, где Некрасов благодаря частичке «ва» издевается над поэтикой одного популярного автора:

Стал я девочке читать
Лирику Глазкова ва
Услыхала ее мать
Зовет участкового¹.

Интересно, что здесь мы попадаем в ситуацию выбора, перед которым порой оказываются авторы культурного подполья. С одной стороны, тревога – то смутное чувство, которое трудно сделать публичным достоянием. Она уходит в человека и для внешнего наблюдателя труднообъяснима. С другой — экзистенция реализуется в дискурсивных практиках, в неперемных поэтических проговариваниях наедине с собой и с другими людьми важных для поэта вещей. Разговор по отношению к той тревоге, которая электризует поэта, имеет внешний характер. Некрасов не может, по примеру Кублановского, перевести напрямую внешнее во внутреннее и наоборот: поэтика не позволяет. «Я» Некрасова не допускает забойной раскрутки строк, самой возможности лирической исповеди в духе Есенина. Но, используя ироническую игру со знаками, с формами культуры, с тем, что называется *ready made* (например, цитатами их газеты «Правда»), он все-таки говорит об этом своем «я».

Эта двойственность характеризует именно поэзию постмодерна, когда само представление о лирическом персонаже было поставлено под сомнение. Герой, действительно, оказался под вопросом. А вместе с ним и все его чувства, все его тревоги и заботы. Однако быстро выяснилось, что, зачеркивая одного персонажа, автор рождает другого, может быть, глуб-

¹ Там же.

же спрятанного, но не лишённого экзистенции, как бы Пригов и иже с ними не пытались растворить героя в гомерическом смехе. Такой смех тоже свидетельствует, пускай об ущербном, но все же живом «я».

Лирический герой, безусловно, может быть взят в скобки, мы его поставили под знак вопроса. Однако спросим еще раз: кто его поставил?

Очевидно, что та половина нашего я, которая выделила поэтическое «я» в отдельную объективированную область. Начиная играть в стихах с этим «я», поэт никуда не уходит от вопроса о собственном «я», ведь именно это он играет, а не кто-то другой. Чтобы поймать того, кто играет, мы вынуждены снова делить свое «я» на объект и субъект. И так до бесконечности. Мое «я», в сущности, неуловимо.

К слову, об особенностях работы с моим «я» есть любопытные строки Дмитрия Бобышева в поэме «Стигматы». Он показывает, как легко его расщепить, как легко играть с его интенциями, меняя ракурсы и наши представления:

Я женская сказала Мне мужскому:
– Я сладостную полюбил Меня.
В совсем одно был переход рискован.
Но, от раскола – скрепа и броня,
в двойном единстве Нечто Третье всплыло.
Так Мы решились перейти на-Я.
Неявная, но неземная сила,
похоже, нас взяла наизготовь,
и Я просили, или Мы просила:
Мысль, милая, восславь, восславословь
Себя о Нас и, как бы беспристрастно,
Любимой к любящему полюби любовь!¹

¹ Бобышев Д. Стихи // Обводный канал. 1986. № 10. С. 16.

В процессе расщепления нашего «я» мы можем обнаружить неожиданное тождество между автором и читателем. В одной позиции «я» пишет, в другой — читает, но это то же самое «я». Поэтому мы можем двигать и делить не только автора, но и читателя: приближать его к себе, пишущему, или отдалять, указывать на определенное место, положение. Так работает с читателем, например, Виктор Ширали:

Здесь я прошу вниманья, мой читатель,
следящий строго из-за моего плеча, -
над ухом не сопи,
а примечай,
пойми,
влюбись в мгновенье,
когда на скучной пустоте листа
настанет мир,
наступит проявленье
искусных слов,
которых страстно ждал¹.

Это не тот ахматовский читатель, который предстает перед нами как тайна, как в землю закопанный клад. Он — зритель, ставший предметом внимания художника. Художник мазал по холсту, но в какой-то момент стал мазать по любителю живописи.

Отношения художника и зрителя могут быть интимными, а может все сложиться и иначе. Зритель, как и автор, может оказаться на изрядной дистанции по отношению к нашему внутреннему «я». «Я» спрятано глубоко. Оно просто проговаривает что-то, не интересуясь конкретным автором или читателем.

¹ Ширали В. Стихотворения и поэмы // Часы. 1983. № 42. С. 121.

Размышляя в этом направлении, мы наталкиваемся на одну очевидную трудность. Современная поэзия в ее обезличенных формах тяготеет к эпосу, а в эпосе все-таки экзистенции маловато. Лирическая поэзия появилась позже «Илиады» и «Одиссеи». Хотя, если читать Гомера как нашего современника, то строчки вроде «я список кораблей прочел до середины» обязательно зазвучат, в словах слепого певца появится тревога.

Проблема, стало быть, заключена не в отсутствии тревоги, а в ее объемах, в самой возможности в рамках определенных художественных установок адекватно транслировать экзистенцию.

Лианозовская школа, куда входил и Вс. Некрасов, стоит у истоков концептуализма. Поэзия лианозовцев – это конструирование, а конструирование включает два друг друга дополняющих и разноприродных аспекта: создание концептов и работу с языком.

Так, холинский Иванов – функция социального организма, вещь в руках идеолога. Он не отец, не любящий муж, не, допустим, любитель рыбалки. И другие персонажи поэта – такие же концепты с другими функциями. Можно сказать, что концепты словно племена кочуют в его поэзии. Концептами у Холина заселен каждый квадрат стиха, в то время как речь образует неделимую среду, протяженность, которая распределяется без разрыва между разными персонажами-вещами. Речь (а у Холина язык удивительно сухой и пластичный) является тем «участком», который концепты населяют без размежевания.

У Некрасова «скамейка» более длинная. Кроме персонажей, мы видим здесь концепты стихотворений, схемы стихов, а также то, что позже Сергей Бирюков назовет партитурами – то, что может зазвучать, но пока не звучит. Лианозовцев вполне можно было бы назвать концептуалистами, но это

название присвоила себе другая группа участников культурного подполья, появившаяся на литературной сцене позднее.

Хочется еще раз подчеркнуть разницу между традиционным и концептуальным искусством. Если традиционное искусство мыслит с помощью аффектов и перцептов (эстетических фигур, которые вызывают к нашим чувствам), то у лианозовцев чувства подсушиваются: поэты мыслят именно концептами. Переживания, градация переживаний, ощущений отступают на задний план.

Концепт, который обычно на русский язык переводится как «понятие», в нашем случае можно определить как поэтическую функцию в рамках речевой целостности. Он «блуждает» в стихе, обнаруживает себя в самых неожиданных местах, порой никак не связанных с гештальтом, то есть целостным образом. К слову, концептуальная поэзия опровергает мысль Делёза, что искусство, даже концептуальное, исключительно связано с ощущениями¹.

Ощущения как раз отданы языку, и именно благодаря речи поэт транслирует нам свое спокойствие или свою тревогу. Исчезновение речи, наблюдаемое нами в ретро-авангардных практиках, скажем, в опытах группы «Транспонанс», ведет к предельному сужению поля экзистенции.

Размышляя в этом направлении, мы можем сказать, что конструирование разных миров неизбежно ведет к концептуализму. Стихи Ольги Седаковой, к примеру, создают метафизическую реальность, не транслируют ее как объективную данность, а именно конструируют. Язык же в этой конструкции предельно стерт, гладок, прозрачен. Мы его не замечаем. Эта не та речь, которую мы схватываем в жизненном мире, а та, что сигнализирует, что перед нами стихи. В сущности, седаковская речь – концепт. Речь Ивана Жданова – тоже кон-

¹ Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? М., 2009. С. 231.

цепт, но другой, поскольку в нее встроена машина метафоры. И здесь мы видим кардинальную разницу между подходом Вс. Некрасова и многими модными поэтами андеграунда. Язык, согласно Лианозовцу, объективен, речь звучит в жизненном мире, откуда мы ее берем и приспособляем к поэтическим нуждам. Концептом же Автуховича может быть все, что угодно, но не речь, которая удерживает любую конструкцию.

Итак, мы бегло проследили две линии развертывания темы тревоги в андеграунде, и обе они направлены в сферу языка. Одна из них связана с традиционной поэзией, примыкающей к романтизму. Другая — обращена к эксперименту. Однако далеко не каждый эксперимент способен передать те реальные чувства, которые движут поэтом. Хотя бы потому, что чувства постепенно отходят на задний план.

Т. Е. Автухович
*Гродненский государственный университет
им. Я. Купалы, Беларусь*

ДИСКУРС БЕСПОКОЙСТВА/ТРЕВОГИ В РОМАНЕ Д. ГЛУХОВСКОГО* «СУМЕРКИ»

Проблема, как она сформулирована в названии статьи, требует предварительного уточнения исследовательской установки по отношению к роману Д. Глуховского «Сумерки» (2013). Во-первых, мы исходим из общепринятой дифференциации семантики слов тревога и беспокойство, согласно которой причиной беспокойства, как правило, являются мысли о конкретной ситуации, которые можно контролировать и которые не имеют психосоматических проявлений и разрушительных последствий для состояния человека, в то время как тревога вызывается воображаемыми причинами — ментальными образами и представлениями и потому чревата психическим заболеванием. Во-вторых, и это вытекает из сказанного, данная дифференциация предполагает разнонаправленные аналитические процедуры по отношению к произведению Д. Глуховского: носителем беспокойства является автор, который выстраивает свое высказывание как дискурс — сообщение, направленное на читателя. В результате коммуникативное событие, диалог между автором и читателем, предусматривает актуализацию различных социально значимых знаний, понимание авторских установок, учет идеологических подтекстов, а также скрытых подсказок, интертекстуальных отсылок, намеков и аллюзий, часто иронически обыгрываемых, что предполагает интерпретативную / мыслитель-

DOI: 10.31860/978-5-00227-104-7-263-272

* Министерство юстиции РФ включило писателя Д. А. Глуховского в список СМИ-иноагентов.

ную активность читателя. Соответственно тревога характеризует прежде всего героя, состояние которого отражается через сюжетно-композиционное развертывание текста и его мотивную структуру. Что в свою очередь является способом эмоционального воздействия на читателя. При этом Глуховский использует своеобразный прием двойного иронического остранения: он наделяет героя собственным именем, делает центральным событием фабулы перевод таинственной рукописи, в которой отразились впечатления о цивилизации майя, почерпнутые самим автором из книги «Сообщение о делах в Юкатане» Диего де Ланды, и которую читает в романе и переводчик, чтобы восстановить причинно-следственную связь событий, описанных в рукописи. Соответственно в романе развиваются два событийных ряда, каждый из которых отмечен необъяснимыми катастрофическими происшествиями, тревожными предчувствиями и мистическими знаками. В результате рассказ о тревожных переживаниях романного героя и его рефлексия над переводимым текстом и злоключениями участников экспедиции может быть воспринят как авторефлексия Глуховского над собственным состоянием, эсхатологическими ожиданиями и попытка преодолеть их в процессе письма, рационализовав переживаемые эмоции и переведя их на уровень осмысления причин и возможных последствий. Наконец, в-третьих, рассмотрение романа в двуединстве текста и дискурса позволяет уточнить его жанровую специфику и место в литературной иерархии, показать ориентацию автора не только на массового читателя, который увидит в произведении захватывающий мистический сюжет, но и на читателя, способного вместе с автором задуматься над страхами и фобиями коллективного бессознательного, отразившимися в произведении. А также факторами, выступающими триггером апокалиптических ожиданий и обеспечивающими интерес массовой аудитории к жанру мистического триллера. На неоднозначность романа указывал сам Глуховский, который,

назвав свое произведение «занимательной эсхатологией», добавил: «Наиболее точное определение жанра этой книги, как мне кажется, — роман-метафора, роман с двойным дном. Не могу сказать, что меня привлекают антиутопии как жанр. Меня, скорее, завораживает сама концепция Апокалипсиса — и эстетически, и психологически, и философски»¹. Соответственно анализ романа предполагает и ответ на вопрос, что беспокоит автора в актуальном сегодня, что запускает тревожные ожидания общества и как эти социальные процессы определяют своеобразие романа «Сумерки» как текста и дискурса. Такая постановка проблемы определяется социологией литературы, которая рассматривает текст как ответ на запрос массового читателя снять напряжение, вызванное мировоззренческими и социокультурными изменениями, и как авторскую адаптацию авторитетных философских и культурологических концепций, объясняющих происходящие в обществе процессы.

Итак, фабула романа «Сумерки» — рассказ об обстоятельствах перевода загадочной рукописи, содержащей отчет одного из участников экспедиции конкистадоров, отправившейся с неясной для них целью в джунгли. Рукопись поступает герою по частям. Описываемые в ней события вступают в зеркальное соответствие с событиями в современном мире. Глуховский умело фиксирует этапы неконтролируемой иррациональной тревоги, постепенно приводящей героя-переводчика и автора переводимой им рукописи в состояние измененного сознания на грани психической болезни. Автор наблюдает за героем, который в свою очередь наблюдает за своим состоянием; рефлексия героя над переводимым текстом отражает авторскую стратегию:

¹ Константин Мильчин. Интервью: Дмитрий Глуховский // TimeOut URL: <https://www.timeout.ru/msk/feature/1879> (дата обращения: 05.04.2023).

...единственное, чего мне хотелось — узнать, что же было дальше. Уже намного позже я постиг замысел человека, писавшего эти страницы: рассказываемая им история напоминала болото. Стоило вступить в неё — причем было совсем необязательно читать его книгу сначала, — и прерваться казалось невозможным, куда оставались непрочитанные страницы. Автор словно преднамеренно расставлял среди строк силки, заманивая неосторожного читателя обещаниями грядущих тайн, намекая на исключительность случившегося с ним и вместе с тем не позволяя ни на секунду усомниться в действительности описываемых событий¹.

Подсказывая читателю алгоритм понимания текста, Глуховский предваряет роман аннотацией, в которой помещает «ключевые слова», оппозиции, определяющие хронотоп романа: граница; день — ночь, реальное — иллюзорное, благословение и проклятие, слух и воображение. Он выстраивает романский хронотоп как хронотоп нескольких сознаний — переводчика, автора переводимой рукописи, умирающего ученого Кнорозова. Этот хронотоп-«матрешка» в свою очередь вписан в хронотоп большого мира — мира истории и современности, свидетелем и наблюдателем которого выступает сам Глуховский и в котором соединяются и вступают во взаимодействие прошлое, настоящее и будущее. Такое построение романного универсума обуславливает основной композиционный прием, в качестве которого выступает игра зеркальными отражениями — пространственных и временных локусов, героев, ситуаций, образов.

Так, уже в самом начале романа появляется мотив отражения (герой, приступая к работе над переводом, замечает: «В чёрном зеркале окна отражалось моё лицо»). Автор рома-

¹ Глуховский Д. Сумерки. М., 2007. URL: file:///C:/Users/user/AppData/Local/Temp/Temp1_sumerki-pdf(1).zip/Sumerki%20pdf.pdf (дата обращения: 20.04.2023). Здесь и далее текст приводится по данному изданию.

на овнешняет себя в героя, в свою очередь герой-переводчик в воображении проживает историю автора рукописи, более того, отождествляет себя с ним и участниками экспедиции:

Самая главная странность выходила с самим автором заметок. Думая о нём, я каждый раз невольно представлял на его месте себя <...>. Сейчас было бы очень правильно помыть за собой посуду, но вот незадача — горн уже трубил общий сбор, задерживаться и отставать от отряда было никак нельзя.

В финале романа выясняется, что все происходившее с автором рукописи и героем является плодом воображения/влияния ученого — Кнорозова/«Бога», которого герой соотносит с главным божеством майя Ицамной, — так дублируется характерный для криптоистории мотив воздействия на исход событий таинственных магических сил. Взаимоотражаются и ситуации (таинственному исчезновению членов экспедиции в рукописи соответствуют загадочные убийства и исчезновения вокруг героя; натуралистическое описание человеческого жертвоприношения в рукописи повторяется/проживается героем во сне); тревожные знаки, предвосхищающие приближение опасности, преследуют и автора рукописи, и героя-переводчика, вызывая у обоих панику и усиливая состояние тревоги.

Так формируется мысль о проницаемости границ между мирами (настоящим и прошлым, настоящим и будущим, между реальным и фикциональным миром обоих героев, автора / читателя и воображаемым миром романа, между естественным и сверхъестественным), между субъектом и объектом, что, по мысли Цв. Тодорова, приводит к тому, что «существование границы между материей и духом ставится под

сомнение»¹. Грань между конкретным, материальным, привычным, обжитым, с одной стороны, и невидимым, нематериальным (угрозой), возможным, исчезнувшим и/или разрушенным, с другой, становится условной. Проницаемость границ подчеркивается и мотивом сна, в котором герой видит свою умершую много лет назад собаку (отсылка к мифологической семантике образа: собака — хтоническое животное, охраняющее вход в потусторонний мир); и появлением в зеркале призраков из прошлого; и ситуацией бреда/измененного сознания героя, который, выйдя на московскую улицу, «видит» вокруг следы разрушений (результат землетрясения), а на Красной площади вместо мавзолея — пирамиду майя; и путешествием по загадочным лабиринтам дома, где герою предстоит «встреча» с умирающим ученым. Мистический колорит повествования усиливается намеками на магические практики майя, описываемые в рукописи. В своей совокупности эти приемы воссоздают ощущение тревоги — на грани психической болезни, переживаемой героями обоих фикциональных повествований.

Однако стирание границы между прошлым, настоящим и будущим, реальным и воображаемым метафорически означает перемещение/пребывание героев на грани жизни и смерти. Каждый из них выступает в роли сталкера, исследующего таинственные явления не только истории, но и собственной психики. Сталкером является автор отчета об экспедиции на Юкатан, для которого погружение в сельву стало погружением в незнакомую и опасную чужую языческую цивилизацию. Сталкером ощущает себя герой-переводчик, сталкиваясь с нарастанием катастрофических явлений в себе и в мире. Сталкером предстает и ученый Кнорозов, расшифровавший язык майя и остановившийся перед загадкой смерти. Про-

¹ *Тодоров Цв.* Введение в фантастическую литературу / пер. Б. Нарумова. М., 1999. С. 100.

странственными локусами, в которых звучат голоса ушедших, в романе выступают квартира героя-переводчика («Теперь мне кажется, что квартира просто живет своей собственной жизнью. Окна у меня выходят на разные стороны, и из-за этого по коридору часто гуляют сквозняки, а неплотно приоткрытые двери посреди ночи вдруг начинают хлопать. Бывает, и положенный лет сто назад дубовый паркет принимается поскрипывать, будто по нему кто-то ходит»), Москва, которая слышит/передает новостные сюжеты всех времен и народов, и само «тело» текста как метафорическое обиталище авторского сознания. Жизнь, таким образом, предстает как постоянное состояние трансгрессии — постижения иных миров, возможных состояний, изменяющихся мировоззренческих и ценностных установок, переживания отклонения от привычной культурной нормы.

Два героя — автор рукописи и переводчик — выступают двойниками, функциональное тождество обоих героев подчеркивает их мировоззренческое отличие. Они испытывают сходные эмоции — тревожные предчувствия, граничащие с паникой и перерастающие в болезненное состояние, но если автор отчета об экспедиции знает о ее трагическом завершении (гибели большинства участников) и потому периодически оставляет эмоциональные комментарии, которые отражают его обреченную покорность действию магических сил и надежду на божье провидение, то герой-переводчик, столкнувшись с необъяснимыми ситуациями в современной действительности, испытывает двойственную реакцию: он и впадает в панику и стремится усилием воли освободиться от наваждения и наступающей психической болезни, пытаясь найти рациональное объяснение происходящему с ним.

Глуховский показывает модель поведения человека в сходной ситуации, которая возникает при контакте разных культур, и, как правило, характерна для переходных эпох, когда сталкиваются разные языки описания мира и возникает

проблема языкового=ценностного конфликта, усугубляющего непонимание происходящего¹. Условно это столкновение двух метаисторических типов сознания — языческого и христианского: и в событиях XVI в., о которых повествуется в рукописи, и в событиях современности проявляется неполнота знания человека о мире, о механизме исторических процессов, о мотивах человеческих поступков. По существу одной из целей Глуховского в романе является исследование человеческого сознания, о чем он сам говорил и в интервью («У меня с самого начала был замысел: изобразить сознание отдельного человека как целую Вселенную, провести параллель между человеческой смертью и концом света»²), и метафорически в тексте романа:

Переводимый мной дневник иногда представлялся мне бесконечной лестницей, ведущей в глубокий тёмный подвал. <...> Нижняя ступень отвечает на вопросы верхней, однако полученный ответ сам превращается в новую головоломку, которой не решить, не сойдя еще на шаг вниз. Из кусочков мозаики складывается панно; деталей становится всё больше, но пока не соберешь их все, смысл картины не постигнуть. Приходится идти дальше, всё ниже и ниже, оглянешься — входа, откуда ты попал в подземелье, уже не видно, а что ждет в самом конце спуска, да и есть ли он, не знаешь.

Это одновременно и очередной метапоэтический комментарий к устройству текста, и рефлексия над психологически-

¹ Именно поэтому, согласно наблюдениям И. С. Юхновой, образ переводчика характерен для современной литературы. См.: *Юхнова И. С.* Образ переводчика и проблема межкультурной коммуникации в современной отечественной литературе // *Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского*. 2015. № 2. С. 309–313.

² *Мильчин К.* Интервью: Дмитрий Глуховский // *TimeOut*. URL: <https://www.timeout.ru/msk/feature/1879> (дата обращения: 05.04.2023).

ми / мировоззренческими механизмами освоения мира, в котором, несмотря на все усилия человеческого разума, всегда остается непознаваемое, вызывающее мистическое чувство¹; мистический опыт в свою очередь оказывается способом получения нового знания.

Выше уже говорилось о том, что роман представляет собой результат авторского остранения, благодаря которому состояние тревоги, переданное героям, рационализируется. Об остранении свидетельствует ироническая игра с литературной, прежде всего романтической, традицией, которую должен оценить подготовленный читатель. Метатекстуальные включения в текст; отсылки к готическому роману (мотив «оживающего» портрета и его экфрасис), прием «текст в тексте», переосмысление близнечного мифа / двойничества героев², использование зеркальных ситуаций, мотивы загадки, влияния мистических сил на судьбу героя — все эти приемы, во-первых, усиливают эффект, названный Лео Шпитцером «лингвистическим перспективизмом»³, благодаря которому возникает стереоскопическая множественность точек

¹ Т. Сабо приводит слова Н. Бердяева, для которого мистика — «объективное состояние природы человека и природы мира», который считает, что «все истоки человеческого бытия – мистичны, и человек постоянно возвращается к своим мистическим, транс-субъективным корням», что мистика «есть стихия, погружаясь в которую, человек ощущает и сознает реальность иных миров» (Сабо Т. Статьи по поэтике Л. Улицкой. М., 2022. С. 214.

² По словам С. З. Агранович и И. В. Саморуковой, «чистое двойничество в серьезной литературе к началу XX века оказывается в значительной мере исчерпанным. Оно в нашем столетии проявляет себя как осознанно вторичная модель, расцветая главным образом в массовой культуре» (Агранович С. З., Саморукова И. В. Двойничество. Миф как объект и/или инструмент интерпретации. Самара, 2014. С. 11.

³ Spitzer L. Linguistic Perspectivism in the «Don Quixote» // Spitzer L. *Representative Essays*. Stanford, 1988. P. 223–273.

зрения, с одной стороны, и ощущение многократного и многостороннего наблюдения за героями — с другой. Во-вторых, обеспечивают эффект воздействия на читательское воображение, усиливая ощущение тревоги перед непостижимым миром и одновременно обеспечивая психологическую разрядку — снятие напряжения в процессе чтения. Наконец, эти приемы свидетельствуют о дистанцировании автора от тревожного мира: мысль о повторяемости в истории ситуаций столкновения с иной культурой и новым знанием, об актуализации на сломе эпох мистических и эсхатологических ожиданий, понимание неизбежности гибели каждой завершившей свой цикл цивилизации (в этом отношении закономерна многозначность названия романа, где сумерки — это и преобладающее время разворачивания событий, и характеристика сумеречного состояния сознания героев, и отсылка к объемному интертексту — произведениям Р. Вагнера, Ф. Ницше и др.) приносит освобождение.

В то же время есть нечто, что вызывает беспокойство автора, и это нечто в разных вариантах будет подвергаться художественной рефлексии во всех последующих произведениях Глуховского: в романах «Будущее», «Текст», «Пост» присутствует мотив нарастающей утраты человеком субъектности под воздействием нейролингвистического программирования через средства массовой информации и пропаганды; мотив постоянного наблюдения за людьми с помощью средств слежения, сменивших всевидящее око бога. Ситуация посткультуры и постправды погружает современного человека в новую форму воображаемой/виртуальной реальности, в основе которой лежат его фобии, страх перед будущим, неуверенность в достоверности информации, невозможность выстроить смысловой космос — упорядоченную картину мира, способную структурировать хаос изменяющейся реальности. Попыткой осмыслить эти угрозы предстает и роман «Сумерки» с его дискурсом тревоги и беспокойства.

Я. В. Брусиловская
*Московский педагогический государственный
университет, Россия*

**«МНЕ УЖЕ ЖАЛЬ ВАС»: ФАКТУРА И СУБЪЕКТ
САСПЕНСА В СТИХОТВОРЕНИИ П. БАРСКОВОЙ
«ВОЗДУШНАЯ ТРЕВОГА»**

Говоря о таком явлении, как саспенс, необходимо отметить, что в русскоязычной научной практике данное понятие появилось относительно недавно, и только в последние годы стало наиболее активно распространяться в отечественных исследованиях. Работы по изучению саспенса в литературоведческом и лингвистическом аспектах фокусируются, в подавляющем большинстве, на зарубежной прозе (преимущественно триллерах, реже — хоррорах и детективах), и эта ситуация вполне оправдана, поскольку традиционно понятие саспенса как в кино, так и литературе связывают именно с этими жанрами, определяя его — в широком смысле — как эффект состояния «подвешенности» (от лат. *suspendere*), беспокойства, тревожного ожидания, проживания неизвестного и т. д., достигаемый путем реализации совокупности определенных технических и психологических приемов. Как справедливо отмечает И. А. Безроднова, непосредственно в литературном произведении саспенсу «способствует набор специальных риторических ходов, в том числе эксплуатация <...> стилистических фигур, которые в совокупности пробуждают рефлексиию читателя <...> введение в текст узнаваемых эмоциональных символических образов, которые на ассоциативном

DOI: 10.31860/978-5-00227-104-7-273-288

уровне завладевают вниманием реципиента и служат средством повышения информативности»¹.

На наш взгляд, моделирование подобного рода фактуры вполне может быть приемлемо и в поэзии. Стихотворение «Воздушная тревога» Полины Барсковой (р. 1976) из одноименного сборника (2017) было выбрано в качестве предмета рассмотрения не случайно: один только заголовок неизбежно вызывает вполне определенные и устойчивые ассоциации. Гудящий, нарастающий, «спиралеобразный» сигнал, предупреждающий о потенциальной или прямой угрозе нападения противника с неба — именно так автор именует свой текст, очевидно уже на этой стадии подготавливая реципиента к содержанию, ведь заглавие есть «отправная точка его обращения к художественному миру произведения. <...> Семантика, заложенная в одном или нескольких словах названия, дает читателю первый ориентир, по которому будет организовываться восприятие текста как целого»².

В случае со стихотворением Барсковой «говорящее» название нас не обманывает: это дискретный текст, разбитый на восемь пронумерованных частей, играющих, в свою очередь, роль писем времен Великой отечественной войны (о чем говорит дважды обозначенная дата — *октябрь 1941*), написанных друг другу членами одной семьи из разных локаций: отец отбывает срок в лагере, бабушка пытается выжить в блокадном Ленинграде, девочка *Tama* находится в относительно безопасности за пределами осажденного города. Здесь очень важно отметить, что этот текст был написан Барсковой после прочтения ею реально существующей переписки

¹ Безроднова И. А. Саспенс / Suspense как средство текстопостроения и технология активизации значащих переживаний читателя // Понимание и рефлексия в культуре, науке и образовании: Материалы Междунар. науч.-пр. Интернет-конф. Тверь, 2014. С. 13, 17.

² Фатеева Н. В. Синтез целого: на пути к новой поэтике. М., 2010. С. 28–29.

ки семьи поэта и прозаика Андрея Тата (Татаровича) (1951–2015)¹, а именно — сохранившихся писем, адресованных его матери, Ирине Миллер, в 1940–1947 гг.² После знакомства с первоисточником становится понятно, что «Воздушная тревога» — это не просто субъективная авторская интерпретация материала, а художественно-документальное произведение, в котором авторское высказывание, основанное на личном впечатлении, вступает в синтез с цитатами, образуя полноценный интертекст и способствуя тем самым дополнительному диалогу с читателем.

ТРЕВОГА КАК ФОРМООБРАЗУЮЩИЙ ЭЛЕМЕНТ САСПЕНСА

Возвращаясь к проблеме саспенса, будет уместным сказать о еще одной его функциональной характеристике: по Р. Аллену, в качестве драматургической техники саспенс «“играет” на разнице фоновых знаний аудитории и представ-

¹ Об этом факте П. Барскова пишет в примечании, а также выносит в эпиграф следующее: «Эти стихи описывают след, оставленный во мне чтением писем» (*Барскова П. Воздушная тревога: Книга стихов. Ozolnieki: Literature Without Borders, 2017. P. 58*).

² Данный материал был опубликован в 2015 г. в журнале *Experiment (Experiment/Эксперимент: A Journal of Russian Culture. Vol. 21, Issue 1. 2015)* с подробными комментариями и примечаниями. Среди корреспондентов переписки: отец И. Миллер, Н. Н. Миллер (был репрессирован в 1938 г. и писал дочери из мест лишения свободы вплоть до своей смерти в 1943 г.); мачеха, И. Д. Макарова, и бабушки, Е. П. Макарова и М. А. Миллер (все трое погибли во время блокады Ленинграда в 1942 г.); а также многочисленные родственники, близкие кругу семьи люди, друзья и подруги И. Миллер. Сама И. Миллер, будучи еще школьницей, с 1941 по 1944 гг. находилась в эвакуации (сначала в селе Великое Ярославской обл., затем в селе Емуртла Тюменской (Курганской) области, где и познакомилась с В. Татаровичем, будущим мужем и отцом А. Татаровича).

ляемых образов главных героев произведений»¹, и это видится нам едва ли не центральной, эмотивной и смыслопорождающей, осью рассматриваемого нами текста. Герои стихотворения, проживающие тяготы и лишения войны, эвакуации, тюремного заключения и блокады, не знают, что будет с ними дальше: их переживания фиксируются «здесь и сейчас». Читатель, даже не будучи знакомым с первоисточником, но улавливая несложные детали, понимая общий контекст и зная — в целом — обстоятельства, может с той или иной точностью распознать ситуацию и прогнозировать развитие событий. «Зритель (в нашем случае, читатель. — А. Б.) обладает знанием, которое он не может передать герою, поэтому на фоне этого у зрителя формируется чувство безысходного сопереживания. <...> Он сопереживает герою, но сделать ничего не может»², — говорит также об этом важном функциональном факторе саспенса О. А. Долженко. Она же обращает внимание на то, что саспенс как таковой является квинтэссенцией трех психологических факторов: ужаса, страха и тревоги³, однако, на наш взгляд, доминирующим из них является именно *тревога*, т. к. она в некотором роде иррациональна и неосознаваема в предчувствии потенциальной угрозы, в то время как страх и ужас представляют собой вполне конкретную, «своевременную» реакцию на какой-либо определенный объект вовне.

Несмотря на то, что репрезентация тревоги в искусстве в целом и в литературе в частности до сих пор остаются мало-

¹ Цит. по: Жогова И. Г., Кузина Е. В., Медведева Л. Г., Надеждина Е. Ю. Языковые средства создания саспенса в произведениях жанра «триллер» и способы их актуализации (на материале романов англоязычных авторов) // Язык и культура. 2018. № 43. С. 47.

² Долженко О. А. Саспенс как атрибут современности: философский аспект // Антропос: Логос и Теос: сб. науч. тр. Вып. 1. Луганск, 2016. С. 109.

³ Там же.

изученными, Л. Е. Муравьева, например, рассматривая данный феномен как эмотивный комплекс в аспекте художественного нарратива, помимо прочего, утверждает, что «тревога является элементом опыта, транслируемого нарративом, а ее репрезентация связана с формированием некоторого фрейма ее “проживания” <...> представляется одной из эмоций, способных быть максимально вовлеченными в конструирование нарративной интриги»¹. Также она указывает на то, что тревога не может быть репрезентативна вне целостного повествовательного спектра, включающего в себя субъект высказывания, персонажей, ситуации, ожидания и т.д., однако иногда «тревога перестает соотноситься с тем или иным конкретным субъектом и создается на пересечении событийно-рецептивного поля»². Все вышеперечисленное, на наш взгляд, обнаруживается в рассматриваемом стихотворении: лирический субъект Барсковой в «Воздушной тревоге» един и в то же время множествен — о чем мы позже скажем подробнее, — поэтому формирование тревоги в тексте ориентируется как на него (миметически), так и на информативно-событийный ряд со всей присущей ему неопределенностью (диегетически)³.

<...>

Штемпель:

«Возвращено» «вращено» враще

«Выбыл» был был был был был был был был был

былвы

«Доставить невозможно»

НЕ

¹ Муравьева Л. Е. Нарратология эмоций: репрезентация тревоги в художественном нарративе // Критика и семиотика. 2021. № 1. С. 265.

² Там же, С. 266.

³ Там же, С. 269.

ОТКРОВЕННО ГОВОРЯ МЕНЯ БЕСПОКОИТ ТВОЁ
МОЛЧАНИЕ

Уже 10 часов

Уже 10 лет

Уже <пропущено> лет твоё молчание тревожит меня¹

Так заканчивается первая — «нулевая» — строфа, из которой изначально можно сделать вывод о некоей трагедии²: создается отчетливое ощущение, что это письмо вне зависимости от адресата — последнее. Однако вторая, третья и четвертая строфы дают понять, что «конец», данный нам в начале, все же фиктивен:

Таточка пишет тебе твой папочка <...> Здесь / каждый день
сегодня. / Вчера нет завтра. // Помещаюсь я сейчас с одним военным / Помещаемся на одном отделении нар / Он внизу я наверху;

Маленькая Тата! / Это — я, твоя бабушка Большая Тата.
<...> Папа твой заболел и уехал недавно <...> Все понимали, что это значит;

Милый любимый Пунёшенька! / Я их спрашиваю где я:
это село Емургла.

¹ Здесь и далее все цитаты приводятся с сохранением орфографии и пунктуации автора

² Л. В. Зубова, говоря о грамматическом выражении категории времени в данном тексте, пишет: «Многokратный повтор слова *был* как отзвук слова *выбыл* с обозначением утраты речи (*былвы* в конце строки) имеет абсолютно трагичный смысл» (Зубова Л. В. Грамматические вольности современной поэзии: 1950–2020. М., 2021. С. 224).

Более того, из этих строф мы начинаем идентифицировать персонажей и более развернуто понимать коллизии, но пятый эпизод преломляет повествование, как бы возвращая его в начало. К тому же становится очевидно, что в него вмешивается «посторонний»:

Карандаш; красными чернилами поверх текста письма наискосок на первой странице: т[оварищ]у Миллер И. Не пишите, пожалуйста, на этот адрес письма на з. к. заключённого.

Его уже НЕТ. Мне уже жаль вас, что вы пишете ему письма часто, а его нет. Пишу его адрес: Свердловская область.

Поселок Табары. 239/3.

[7 строк зчрк]

«Саспенс возникает, если у аудитории и персонажа есть моральная общность, один эмоциональный заряд <...> Если аудитория заботится о герое, чтобы он не погиб, не потерпел поражения <...> Чем меньше шансов на спасение, тем больше саспенс»¹: мы понимаем, что именно в этих строках зафиксирована некая «точка невозврата»², т. е. происходит то, что будет иметь необратимые последствия, и тот факт, что на данной строфе текст не заканчивается, усиливает нагнетание и вовлечение читателя. Более того, в продолжении этой же строфы говорится:

¹ *Mumta A. H.* Кино между адом и раем: Кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Куросаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому. М., 2020. С. 40, 46.

² «Связь деталей и черт повествования, которые на рефлексивном уровне предполагают переживание идеи опасной черты, или порога, переход которого мыслится как катастрофичный» (*Безроднова И. А.* Саспенс. С. 13).

В конце просматриваются три буквы
ИТЫ
Повторять, пока не поймешь замысел писавшего
Повторять, пока не поймешь намерение цензора
причастие страдательного прошедшего времени множе-
ственного числа?
Существительное? Прилагательное?
Вместе или раздельно?
Раздельно и вместе

Однако далее мы вновь видим положительную тенденцию — просьбу о посылке, что означает, — как минимум, временно — пролонгацию трагического исхода и надежду на продолжение диалога:

Заранее спасибо тебе родная моя за посылку о только бы она пришла! / Если можешь: бумаги и конвертов / Не отрывая от себя! / Не в ущерб себе! / Если ты можешь: самых дешевых продуктов / Не отказался бы и от собачьего жира <...>. Но если это не выйдет, / был бы рад отрубям / и подсолнечной жмыхе от масла либо / соевой либо хлопковой.

Седьмой эпизод возвращает нас в блокадный Ленинград, и в этом письме уже происходит характерная для саспенса потеря контроля над ситуацией, в момент которой тревога возобновляется с новой силой:

<...>
Папа твой он не пишет мы не слышали от него ничего давно
Моих писем он очевидно не получает совершенно
Посылала ему за это время денег два раза
ответа положительно никакого
Так что мы даже предполагали что его там вообще не существует

И решили положиться на время
Я сижу в бомбоубежище, моя милая девочка
<...>
Бесконечно довольна, что тебя нет с нами
<...>
Как хорошо, что ты теперь не рядом со мной!

Последняя, восьмая строфа представляет собой неоднозначную, двоякую коду: считавший месяцы и дни до освобождения и встречи с дочерью отец получает еще *10 лет* заключения, но, если верить тексту, он все же остается жив; а девочка возвращается в Ленинград:

«Когда вошли в квартиру, она была даже неразграбленная,
Но бабушка полусумасшедшая и полуживая».
Девочка: не отрывая от себя

Казалось бы, на этом читатель должен испытать в определенной мере удовлетворение, однако, как нам кажется, данная строфа на деле не является финальной: истинная развязка кроется в самой первой — *не пронумерованной* — строфе, из которой, как мы помним, становится ясно, что переписка прерывается или заканчивается вовсе. Вероятно, такой временной «твист» Барскова делает не случайно: помещая в начало эпизод, который логически должен быть последним, она намеренно ломает хронологию повествования, провоцируя таким образом драматургию саспенса через любопытство реципиента, а также повышая его сопереживание и эмпатию за счет того, что при такой структуре он знает заведомо больше, чем герои (участники переписки), но вместе с тем может сомневаться в субъективном толковании происходящего и самостоятельно реконструировать события. Более того, нелинейное повествование, в известной степени коррелирующее с понятием остранения, способствует рецептивной

динамике текста и преодолению автоматизма восприятия¹, необходимых для формирования и реализации интересующего нас феномена.

«Чтобы эффект саспенса был актуализирован, текст должен содержать запороговые смыслы, которые напрямую соотносятся с предметом интенционального переживания состояния тревожности», — резюмирует И. А. Безроднова². В рассматриваемом нами тексте в качестве такого предмета выступают наиболее часто используемые в проекции саспенса *смерть* и *спасение*; в то время как вокруг тревоги, индуцированной не только событийно-тематическим мотивом, но также непосредственно стилистикой и формой произведения, то самое переживание способно возникнуть на рефлекторном уровне. Барсковой удалось материализовать эту эмоцию, вывести ее в определенной степени на иной уровень в результате грамотной переработки документальной почвы и интеграции авторского взгляда при полном отсутствии установки на пересказ — именно это и породило собой нечто совершенно новое, отвечающее, в свою очередь, законам одного из самых ярких жанровых кино- и литературных приемов.

ФИКСАЦИЯ ПОСТПАМЯТИ: КУМУЛЯТИВНЫЙ СУБЪЕКТ «ВОЗДУШНОЙ ТРЕВОГИ»

Интересно, что модель и фактура саспенса «Воздушной тревоги» неразрывно связаны с субъектной организацией данного произведения, т.к. лирический субъект в нем строится главным образом на привлечении и «затягивании» рецепи-

¹ То, что А. Митта называет «*вдох — выдох*», т. е. прием, в котором «напряжение чередуется с расслаблением, и зрители не устают от перегрузок» (Митта А. Н. Кино между адом и раем... С. 46).

² Безроднова И. А. Саспенс. С. 21.

ента, что, в свою очередь, является ключевым фактором саспенса, который без реципиента невозможен по своей сути.

Поскольку стихотворение является имитацией семейной переписки и текст выстроен в драматургической парадигме с условным разделением на реплики (письма), будет уместным сказать о конструировании *множественного субъекта*, в котором «принципиально важным оказывается сосуществование в пространстве одного текста нескольких голосов, нескольких точек зрения, нескольких *говорящих*»¹. По словам С. Ю. Бочавер, такого рода субъект порождается репрезентацией «коммуникативного пространства, подобного по своей структуре театральному (драматургическому)», пересекаясь с «драматизацией как формальным приемом»². Мы уже говорили о том, что Барскова не называет своих героев открыто — они имплицитны, но узнаваемы читателем в соответствии с определенными лексико-семантическими маркерами в тексте. Кроме того, персонажи находятся в диалоге между собой, что создает дополнительное звено в коммуникативной ситуации «автор — реципиент» и «опосредует читательское восприятие благодаря дополнительной внутритекстовой коммуникации»³.

Не менее релевантной с идейной точки зрения рассматриваемого текста представляется и концепция *расщепленного субъекта*.

Особенностью лирики последнего времени является то, что пишущий субъект все более отчуждается от своего текста, становясь в позицию постороннего наблюдателя. В этом смысле субъект текста становится «расщепленным» на *Я пи-*

¹ Бочавер С. Ю. Драматизация как техника создания множественного субъекта в современной русской поэзии // Russian Literature. 2019. Vol. 109–110. P. 230.

² Ibid.

³ Ibid., P. 229.

шущего, непосредственно порождающего речевые структуры текста, и другого Я, выступающего как рефлектирующая инстанция по отношению к первой¹, – говорит в контексте новейшей поэзии Н. В. Фатеева, выделяя в данной теории пять креативно-коммуникативных стратегий репрезентации такого субъекта. На наш взгляд, субъект «Воздушной тревоги» в данном аспекте может находиться на пересечении сразу двух обнаруженных стратегий: *ролевой* и *интертекстуальной*.

Ролевая стратегия расщепленного субъекта крайне близка, в сущности, к технике драматизации, о которой мы говорили выше, и берет свое прямое начало от так называемого ролевого героя в теории Б. О. Кормана и С. Н. Бройтмана: двойственного субъекта, в котором инстанция автора (Я-пишущего) частично или полностью совпадает с ролью/маской «другого» (персонажа, личности, личины и т. д.). В нашем случае Барскова ведет повествование от нескольких лиц в рамках одного текста, поэтому ролевая стратегия обнаружения субъектом «своего рефлексивного начала»² ей, безусловно, присуща, однако ее расщепленный субъект парадоксальным образом, ввиду своей сингулярности и плюральности одновременно, тем самым собирается воедино.

Также стоит сказать об интертекстуальной стратегии, которая проявляется в рассматриваемом стихотворении наличием прямых цитат из документального источника и косвенных отсылок — примет времени — в общем контексте, что в целом, как мы уже говорили выше, является важным элементом в организации коммуникативного процесса вовлечения реципиента. «Она выстраивает стихотворение как серию относительно завершенных реплик, несущих каждая свое послание, и каждая из которых вызывает читателя отреагировать <...>

¹ Фатеева Н. В. «Расщепленный субъект» в современной поэзии: обнажение приема // Russian Literature. 2019. Vol. 109–110. P. 186.

² Ibid.

ему приходится дополнять реплики автора за свой счет, что мы и называем “сотворчеством”», — говорит об этой особенности поэтики Барсковой А. Мурашов¹. Стоит добавить, что он также отмечает и «ролевые» характеристики в творчестве Барсковой, говоря о том, что ее «медиумическое “чревовещание”, <...> высказывание “за другого”» зачастую обыгрывается самим автором, а цитатность «не отсылает к авторитету источника, а деморализует, деформирует заимствованное»².

Говоря о цитатности как системном приеме в поэзии 2010-х гг., стоит также обратить внимание на рассуждения М. Н. Липовецкого о том, что такие заимствования «выступают как аллегории *современного* (курсив авт.) состояния и сознания» и «не предполагают диалога с прошлым», в связи с чем подобные включения направлены «не столько на концептуализацию истории, сколько на оформление лирического субъекта»³. Кроме того, по мнению ученого, непосредственно в поэтике Барсковой также обнаруживается «дезориентирующая цитатность»⁴, которая является одним из верных конвенциональных признаков выстроенной таким образом субъектности. Это в какой-то степени подтверждает наш тезис о значимости интертекстуальной составляющей в формировании субъекта исследуемого текста.

Добавим также, что, именно цитатность, по словам М. Н. Липовецкого, является главным инструментом «реконструкции истории в условиях, “когда акции личности в истории

¹ Мурашов А. Сад языка // Новый мир. 2016. № 7. С. 196.

² Мурашов А. Воздушная тревога влияния // Новый мир. 2018. № 1. С. 209.

³ Липовецкий М. Н. «Цитатный» субъект: неоакмеизм, концептуализм, пост-концептуализм // Субъект в новейшей русскоязычной поэзии — теория и практика / Сост. и ред. Х. Шталь, Е. Евграшкина. Berlin u.a.: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag Der Wissenschaften, 2018. S. 409.

⁴ Ibid., S. 413.

падают»¹, в то время как особенно весомой частью субъект-ной структуры «Воздушной тревоги» представляется тема блокады: именно в этом, на наш взгляд, кроется философская сторона вопроса — кумуляция субъекта с культурной и социально-психологической конъюнктурой. Уже упомянутый нами А. Мурашов пишет: «Находясь в ситуации посттрагической культуры, Барскова <...> сосредоточена на страдании и травме, но она не может высказать травму, поскольку в посттрагической культуре утрачена уникальность трагического героя»². Похожую точку зрения высказывает и Е. Вежлян: «Не имея возможности непосредственного контакта с событием, мы можем <...> пережить, вчувствуясь, его как чужое, но присвоенное переживание. <...> Так, фактически, как оно дано человеку в его интимной, персональной памяти. <...> Опыт блокады для Барсковой — это прежде всего опыт травматический, т. е. невыносимый, не вмещаемый в сознание»³, однако она подчеркивает, что при всей невозможности говорить об этом, Барсковой удастся сосредоточиться на оной и буквально прорабатывать травму в своих текстах, которые становятся «медиатором между Барсковой-историком и Барсковой — поэтом и писателем»⁴. Данное Барсковой в эпиграфе предупреждение, ко всему прочему, дает также повод го-

¹ «Апроприация “чужого слова” в модернистской традиции воплощает новый тип мозаичной субъектности и особое понимание истории, в соответствии с которым повторения прошлого не отменяют сингулярности нового, а оформляют ее. <...> Устанавливая с помощью цитатности личные отношения с культурной памятью, (пост)модернистский поэт одновременно заново изобретает историю, раскрывая ее нереализованные возможности. Разумеется, такие отношения с прошлым напрямую отражают и одновременно формируют субъектность» (Ibid., S. 397–398).

² Мурашов А. Воздушная тревога влияния // Новый мир. 2018. №1. С. 210.

³ Вежлян Е. Прорвать заграждение: блокада Ленинграда как символ и опыт // Новое литературное обозрение. 2016. №1. С. 253–254.

⁴ Там же, С. 254.

ворить об авторской, субъективной рецепции и рефлексии над тем, что М. Хирш называет *постпамятью*¹ — механизмами передачи, принятия и фиксации личного, коллективного и (или) культурного травматического знания и опыта предыдущего поколения последующим. Данная концепция памяти «чужого» прошлого у Барсковой носит, несмотря на документальную подоплеку, художественный характер: она пропускает влияние большой исторической травмы через себя, не будучи современником этих событий.

Подводя итоги, наиболее логичным будет предположить, что субъект рассматриваемого нами стихотворения выражается как раз в единстве всего вышеперечисленного («раздельно и вместе», «не отрывая от себя»), объединяя в себе собственно автора, который стоит за репрезентацией и субъективной интерпретацией документального первоисточника; нескольких героев, от лица которых автор ведет повествование; цитатности и реципиента. В результате образуется совершенно иной тип лирического высказывания, который в данном случае будет уместным назвать в своем роде синергетическим *субъектом постпамяти*, т.е. некое «другое я», фиксирующее и проживающее в себе травматический опыт представителей предыдущих поколений как лично, так и через свидетельства людей, имевших непосредственное и реальное отношение к этому опыту.

Тревога возникает в частности от того, что мы не совсем в хороших отношениях со своей историей. Есть ощущение, что общество боится заглянуть под эту гниющую, плохо пахнущую тряпочку, потому что может выясниться, что тревога такая, что лучше было туда не заглядывать. Но пока мы не

¹ Подр. об этом: Хирш М. Поколение постпамяти. Письмо и визуальная культура после Холокоста / пер. с англ. Н. Эппле. М., 2021.

заглянем, мы ничего не узнаем и ничего не улучшится»¹, — говорит сама Барскова о «Воздушной тревоге» в одном из своих интервью. Нам видится, такой кумулятивный, разноплановый субъект и является центральным предметом направления особой, посттравматической тревоги, вокруг которой, в свою очередь, строится яркая и самобытная фактура саспенса в рассматриваемом произведении.

¹ *Проконова Е.* Полина Барскова: Нас спасет только знание // Многобукв. Всё о creative writing: [Электронный ресурс] / URL: <https://mnogobukv.hse.ru/news/213616245.html> (дата обращения: 02.03.2023).

**ПРОГРАММА
ДЕСЯТОЙ АПРЕЛЬСКОЙ
МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОЙ МЕЖДУНАРОДНОЙ
НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ**



НЕКАНОНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА

**ВСЕ ТРЕВОГИ МИРА:
БЕСПОКОЙСТВО
В ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ**

**27–28 апреля 2023 года
Санкт-Петербург
Пушкинский Дом**



ДЕНЬ ПЕРВЫЙ
27 апреля, четверг

ЗАСЕДАНИЕ ПЕРВОЕ: «ТРЕВОГИ И СОМНЕНИЯ»

Председатель: Александр Юрьевич Сорочан

Ольга Васильевна Астафьева

(Россия, Санкт-Петербург)

Тревога как исток сказочного сюжета

Сергей Александрович Фомичев

(Россия, Санкт-Петербург)

Тревожная баллада А. С. Пушкина «Песнь о вещем Олеге»

Сергей Викторович Денисенко

(Россия, Санкт-Петербург)

О тревожной неопределенности на «острове Патмосе»
и о гармоничном спокойствии «Болдинской осени» А. С. Пушкина

Бианка-Елена Кирилэ

(Румыния, Бухарест)

Мотивное сплетение «тревога — творение — голод»
в творчестве Д. И. Хармса 1930-х гг.

Эльжбета Тышковска-Каспшак

(Польша, Вроцлав)

Экзистенциальная тревога в прозе С. Д. Довлатова
(видео-доклад)

ЗАСЕДАНИЕ ВТОРОЕ: «МОТИВЫ»

Председатель: Алла Михайловна Грачёва

Ирина Анатольевна Лобакова

(Россия, Санкт-Петербург)

Мотив тревоги в сюжетных сказаниях о чудесах святых

Ирина Владимировна Клименко

(Россия, Москва)

Образ пространства как источник притчевости
и триллерности в рассказе А. С. Грина «Окно в лесу»

Наталья Петровна Иванова

(Россия, Псков)

Волнение, тревога и беспокойство
в образной системе романа М. И. Воскресенского
«Самопожертвование»

**Галина Юрьевна Завгородняя,
Алексей Михайлович Завгородний**

(Россия, Москва)

Мотив тревоги в «таинственных повестях» И. С. Тургенева:
еще раз о составе несобранного цикла

Илона Витаутасовна Мотеюнайте

(Россия, Псков)

Тревога ветеринара о созданиях, прекрасных и разумных:
по книге Дж. Хэрриота «О всех созданиях, больших и малых»
(1972) *(видео-доклад)*

ЗАСЕДАНИЕ ТРЕТЬЕ:

«ТРЕВОГА, СМЯТЕНИЕ, БЕСПОКОЙСТВО»

Председатель: Светлана Анатольевна Васильева

Джулия Джиганте

(Бельгия, Брюссель)

Экзистенциальное беспокойство некоторых героев
Ф. М. Достоевского. Поиск укрытия во времени и пространстве
(видео-доклад)

Алла Михайловна Грачёва

(Россия, Санкт-Петербург)

Саспенс в авангардном произведении А. М. Ремизова
«В розовом блеске»

Екатерина Алексеевна Новосёлова

(Россия, Екатеринбург)

«В атмосфере тревоги»: к вопросу о формировании
позднего творчества Ю. М. Нагибина

Владислава Сергеевна Сычева

(Россия, Москва)

Поэтика тревоги в романе Сильвии Плат
«Под стеклянным колпаком»

ДЕНЬ ВТОРОЙ

28 апреля, пятница

ЗАСЕДАНИЕ ЧЕТВЕРТОЕ: «ТРЕВОГИ В ВЕК РАЗУМА»

Председатель: Ирина Анатольевна Лобакова

Андрей Алексеевич Петров

(Россия, Санкт-Петербург)

Категория тревоги в русской трагедии XVIII в.
(на материале трагедии А. П. Сумарокова «Хорев»)

Антон Олегович Дёмин

(Россия, Санкт-Петербург)

Треволнения Тишины: театральное празднество
«Asilo della Pace» Дж. Бонекки в весеннем Петербурге 1748 г.

Ольга Александровна Кузнецова

(Россия, Москва)

Уроки бдительности из русской эмблематики

Екатерина Алексеевна Пастернак

(Россия, Москва)

Смерть и старик Державин: об одном сюжете, тревожившем поэта
(видео-доклад)

Юрий Михайлович Никишов

(Россия, Тверь)

Грибоедов: сигнал тревоги, который не услышали
(видео-доклад)

ЗАСЕДАНИЕ ПЯТОЕ:

«ТРЕВОГА — ОТ МАЛОГО ДО ВЕЛИКОГО»

Председатель: Иоанна Борисовна Делекторская

Сергей Владимирович Фролов

(Россия, Санкт-Петербург)

Композитор М. И. Глинка — беспокойный человек

Роман Романович Кожухаров

(Россия, Москва)

Тревога и мотив умаления в произведениях акмеистов
1920–1930-х гг.

Ангелика Молнар

(Венгрия, Дебрецен)

«Следствие ведут (не-)знатоки».

Приемы создания тревоги в детективном сериале
(видео-доклад)

Татьяна Евгеньевна Автухович

(Беларусь, Гродно)

Состояние тревоги и приемы его моделирования
в романах и медиапроектах Д. А. Глуховского

ЗАСЕДАНИЕ ШЕСТОЕ: «ПОЭТИЧЕСКИЕ ТРЕВОГИ»

Председатель: Антон Олегович Дёмин

Светлана Анатольевна Васильева

(Россия, Тверь)

«Тревожной жизни бой» в прозаических аллегориях Ф. Н. Глинки

Алина Олеговна Дроздова

(Россия, Тверь)

«Мир шумит и мир тревожится...»:

художественные средства создания категории тревожности
в поэмах Ф. Н. Глинки

Екатерина Сергеевна Нечаева

(Россия, Санкт-Петербург)

Переживание тревоги в «странной» эстетике К. К. Случевского
(на материале повести «Голубой платок»)

Иоанна Борисовна Делекторская *(Россия, Москва)*

Рождественские тревоги Андрея Белого

Борис Федорович Колымагин *(Россия, Москва)*

Тема тревоги в зеркале неофициальной поэзии

Яна Вадимовна Брусиловская *(Россия, Москва)*

«Мне уже жаль вас»: фактура и субъект саспенса
в стихотворении П. Ю. Барсковой «Воздушная тревога»

ЗАСЕДАНИЕ СЕДЬМОЕ: «ТРЕВОГА И САСПЕНС»

Председатель: Сергей Викторович Денисенко

Анастасия Андреевна Липинская

(Россия, Санкт-Петербург)

Эти призрачные очертания. О повествовательных
стратегиях А. Блэквуда

Екатерина Витальевна Барина

(Россия, Нижний Новгород)

Тревога и саспенс в романе Эммы Хили «Найти Элизабет»

Александр Юрьевич Сорочан

(Россия, Тверь)

Литература беспокойного присутствия:
коллекция «Гарфанг» и темная сторона Традиции

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ:

БЛДР — Библиотека литературы Древней Руси

ГЛМ — Государственный литературный музей
(Москва)

ОР НМБ СПбГК — Отдел рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской государственной консерватории (С.-Петербург)

ПЛДР — Памятники литературы Древней Руси

РГАДА — Российский государственный архив древних актов (Москва)

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства (Москва)

РГАСПИ — Российский государственный архив социально-политической истории (Москва)

ТОДРЛ — Труды Отдела древнерусской литературы

СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии
5

Сборники «Неканонической эстетики»
6

А. Ю. Сорочан
И веки смежит нам... тревога
8

СОМНЕНИЕ

И. А. Лобакова
Мотив тревоги в сюжетных сказаниях о чудесах
15

С. А. Фомичев
Тревожная баллада А. С. Пушкина «Песнь о вещем Олеге»
26

С. В. Денисенко
О тревожной замкнутости:
«Болдинская осень» А. С. Пушкина
и «мариенбадское чудо» И. А. Гончарова
34

Е. А. Новосёлова
«В атмосфере тревоги»: к вопросу о формировании
позднего творчества Юрия Нагибина
44

ВОЛНЕНИЕ

А. А. Петров

Саспенс и катарсис в трагедии А. П. Сумарокова «Хорев»

57

А. О. Дёмин

«Прибежище Тишины» Дж. Бонекки
в весеннем Петербурге 1748 года

69

О. А. Кузнецова

Уроки бдительности из русской эмблематики
на печных изразцах XVIII в.

82

Е. А. Пастернак

Тема смерти в лирике Г. Р. Державина: Некоторые наблюдения

95

Ю. М. Никишов

Грибоедов: сигнал тревоги, который не услышали

108

С. А. Васильева

«Тревожной жизни бой» в прозаических аллегориях Ф. Н. Глинки

120

А. О. Дроздова

«Мир шумит и мир тревожится...»:
художественные средства создания
категории тревожности в поэмах Ф. Н. Глинки

130

БЕСПОКОЙСТВО

Н. П. Иванова

Волнение, тревога и беспокойство в образной системе романа М. И. Воскресенского «Самопожертвование»

141

Дж. Джиганте

Экзистенциальное беспокойство некоторых героев Ф. М. Достоевского: Поиск укрытия во времени и пространстве

152

Р. Р. Кожухаров

Тревога и мотив умаления в произведениях акмеистов 1920–1930-х гг.

162

И. Б. Делекторская

Рождественские тревоги Андрея Белого

176

Б.-Е. Кирилэ

Мотивное сплетение «тревога — творение — голод» в творчестве Д. И. Хармса 1930-х гг.

185

И. В. Мотеюнайте

Тревога ветеринара о созданиях, прекрасных и разумных: по книге Дж. Хэрриота «О всех созданиях, больших и малых»

(1972)

198

Э. Тышковска-Кастшак

Экзистенциальная тревога в прозе Сергея Довлатова

213

САСПЕНС

И. В. Клименко

Образ пространства как источник притчевости
и триллерности в рассказе А. С. Грина «Окно в лесу»
227

А. М. Грачёва

Саспенс в авангардном произведении Алексея Ремизова
«В розовом блеске»
234

А. А. Литинская

Эти призрачные очертания.
О повествовательных стратегиях А. Блэквуда
242

Б. Ф. Колымагин

Тема тревоги в зеркале неофициальной поэзии
252

Т. Е. Автухович

Дискурс беспокойства/тревоги в романе Д. Глуховского «Сумерки»
263

Я. В. Брусиловская

«Мне уже жаль вас»: фактура и субъект саспенса
в стихотворении П. Барсковой «Воздушная тревога»
273

Программа конференции

289

Список сокращений

296

Содержание

297

300

Научное издание

**Неканоническая эстетика:
Выпуск X**

**Все тревоги мира:
Беспокойство в литературе и искусстве:
Сб. статей**

Составитель:
А. Ю. Сорочан

Корректор М. С. Федорова
Верстка В. С. Храпцова
Технический редактор Д. В. Сергеев
Младший редактор Л. М. Гогеншторх
Ответственный за выпуск М. А. Кузмина

Дизайн обложки серии «Неканоническая эстетика»:
Танка Федянина

Утверждено Ученым советом ИРЛИ РАН 11.09.2023
(протокол № 4)

Подписано в печать 26.10.2023.
Тираж 350 экз. Заказ № 000.
Отпечатано в типографии «Onebook.ru»
ООО «Сам Полиграфист»
109316, г. Москва, Волгоградский проспект,
д. 42, корп. 5, «Технополис Москва»
e-mail: info@onebook.ru
www.onebook.ru

ISBN 978-5-00227-104-7



9 785002 271047