

К 1356107

С. Ю. Баранов



**ЛИТЕРАТУРНОЕ
ПРОИЗВЕДЕНИЕ
В КОНТЕКСТЕ
КУЛЬТУРЫ**

20.11.05 20872/17

14.10.06 32609/4

29.09.07-28245/15

30207 47777

12.05.07-55610/1

28.10.07 23132

15.2.8 8 2/3

10.1.9 29280

16.6. 28926

3.10.09 13672

15.11.9 Бухаринский

23.11.10 77034

22.05.11-86572

16.11.11 Вуза

22.09.20-6 все

20/11-21 23548

04.06.2023

20.05.21

Копия. что

Вологодский институт развития образования
Серия «Живое русское слово»

С. Ю. Баранов

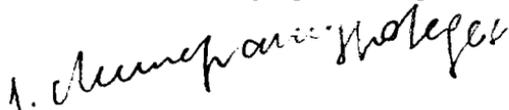
ЛИТЕРАТУРНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ

Статьи

К 1356107

Вологодская областная
универсальная
научная библиотека
им. И.В. Бунина

Вологда
2005



Редактор

О. М. Чернышева, кандидат филологических наук

Рецензенты:

О. Ю. Неволлина, кандидат филологических наук;*Е. А. Когут*, учитель СОШ № 7 г. Вологды**Баранов С. Ю.****Б 24** Литературное произведение в контексте культуры: Статьи. — Вологда: Издательский центр ВИРО, 2005. — 216 с.

В статьях, вошедших в книгу, литература рассматривается в контексте развития культуры. Автор уделяет внимание таким явлениям, как литературное направление, творческая индивидуальность писателя, литературная критика, сценическая интерпретация произведения художественной словесности. Однако основной его интерес направлен на литературное произведение как средоточие культурных процессов. Статьи, составившие книгу, публиковались ранее в различных изданиях. Они были заново пересмотрены автором. Представленные в них материалы могут быть использованы при изучении литературы в школе и вузе.

ББК 74.268.3

Б 24

КЛАССИЦИЗМ

Понятие «классицизм» в современном литературоведении обладает несколькими значениями — в зависимости от аспекта, в котором рассматривается. Первый из них, наиболее популярный, — историко-литературный. Он побуждает видеть в классицизме одну из стадий развития европейской литературы (или шире — культуры, если мы рассматриваем литературу не изолированно, а в общем контексте духовной жизни эпохи).

Согласно распространенной точке зрения, классицизм сформировался в начале XVII в. во Франции, затем оказал сильное влияние на искусство Италии, Германии, Англии, России, в связи с чем возникли его национальные варианты. Он просуществовал до конца XVIII столетия, во второй половине которого постепенно вытеснялся пришедшим ему на смену сентиментализмом. Отдельные рецидивы его, обозначаемые как «неоклассицизм», «просветительский», «демократический», «гражданский» и даже «революционный» классицизм, давали о себе знать и позднее, на протяжении первой четверти XIX в. [15; 16; 30; 34].

Принято считать, что социальной базой классицизма явилось утверждение абсолютизма в Европе, философской — рационализм декартовского толка [19], а эстетической — культурное наследие античности.

Другой аспект рассмотрения классицизма — типологический. Он предполагает установление наиболее существенных, наиболее стабильных черт изучаемого явления, общих для всех его разновидностей, независимо от конкретно-исторических условий. Исследователя в данном случае классицизм больше интересует не как направление, имевшее место в определенное время, в данных условиях, на каком-то этапе историко-литературного процесса, а как тип творчества.

Важным показателем для определения классицизма как типа творчества будет, например, то, что одним из ведущих художественных принципов его являлось подражание природе, а также то, что успех в выполнении этой задачи связывался с наличием

образца, ориентируясь на который можно было создавать самостоятельные ценности. Подражание природе и ориентация на образцы порождали, в свою очередь, систему правил, воплощающих в себе одновременно «истинные» представления о природе и законы художественного творчества, основанные на этих представлениях. Типологически адекватные классицизму явления могут быть не только в европейской культуре, но и в арабско-мусульманской, например [11].

Два основных подхода к классицизму следует различать, но вряд ли имеет смысл пытаться изолировать их один от другого. Типологическое рассмотрение нуждается в учете историко-литературных показателей и наоборот. Принимая во внимание все сказанное, о классицизме можно говорить в следующих смыслах: 1) как о типе художественного творчества, 2) как о периоде в развитии европейской культуры, 3) как о направлении в истории европейской литературы, 4) как о национальном варианте этого направления.

Однако ошибочно было бы считать, что представления о классицизме отличаются в настоящее время четкостью, стройностью, завершенностью, непротиворечивостью и общепринятостью. Таковыми они могут выглядеть разве что в учебниках и справочных пособиях, да и то если их не сопоставлять между собою. Разногласия возникают по самым различным вопросам, и, пожалуй, ни одно из положений, о которых только что шла речь, не является бесспорным. Особенно это касается классицизма как историко-литературного понятия.

Может быть, споры столь остры оттого, что на протяжении длительного периода, чуть ли не со времен Белинского, вопрос о классицизме считался решенным и его разработка велась только в заданных общепринятыми взглядами направлениях. Теоретический рывок, который произошел в нашей науке в начале 1960-х гг., открыл новые перспективы для исследований, и в свете этих перспектив классицизм предстал как «научная проблема». Ретроспективно было оценено значение высказанных ранее сомнений, в частности, в 1930-х гг. Г. А. Гуковским. Разрыв между теоретическими запросами и разнообразием по-новому воспринятого материала оказался столь существенным, что не замедлила проявиться отрицательная реакция, вылившаяся в намерение отказаться от самого понятия «классицизм», как научно несостоятельного на данный момент, и начать разработку фундаментальных понятий заново, исходя из литературного материала во всей его неоднозначности и полноте [5]. Справедливости ради следует отметить, что так обстоя-

ло дело не с одним классицизмом, остро осознавалась необходимость пересмотра взглядов и на другие литературные направления, причем по поводу романтизма, например, были высказаны более радикальные суждения [38].

При гипертрофии историко-литературного принципа изучения (иногда его определяют как «историко-генетический» [51]) подобные «кризисы» закономерны. Есть соблазн удержать в поле зрения весь материал, учесть все его характеристики, но тогда подчинение его какой-то стройной системе становится решительно невозможным, наступает состояние «теоретического бессилия», путь к преодолению которого — в разграничении подходов и обновлении исследовательского аппарата. Именно этот путь позволил, не отказываясь от выработанных ранее понятий, привести их разработку в соответствие с современными запросами. Начиная с конца 1960-х гг., появляется целый ряд больших специальных исследований о литературных направлениях, в том числе о классицизме.

И в то же время полагать, что мы сейчас приблизились к окончательному решению вопроса о классицизме, опять-таки было бы опрометчиво. Одно из основных достижений литературной науки за последние двадцать лет состоит в признании и обосновании бесперспективности попыток при решении какой-либо очередной проблемы обрести истину в последней инстанции (речь, разумеется, идет не об установлении конкретных фактов, а об их интерпретации). Связано это, во-первых, с более последовательным распространением на литературоведение известного общеметодологического положения о познании как бесконечном приближении к истине, а во-вторых, с разработкой теории художественного текста (текста не только в смысле отдельного произведения, но и литературы, культуры в целом) как структуры, объем информации которой в процессе ее существования и функционирования в сознании поколений увеличивается (а не остается постоянным или уменьшается) — за счет включения во все новые исторические контексты.

Поэтому классицизм сегодня — это не только то, чем он был когда-то для своих современников (уяснение чего само по себе не столь уж маловажно, ибо, лишь проникнувшись должным уважением к эстетическим взглядам людей XVII—XVIII вв., мы смогли стать на их точку зрения и умерить снисходительное пренебрежение — впрочем, не до конца изжитое — к этому литературному направлению), но и его судьба на протяжении более чем трех столетий. Очевидно, что цель изучения классициз-

ма в этом случае — не дать ему исчерпывающее определение, а поддержать с ним контакт через традицию, им порожденную, через осмысление его как уникального явления и как неотъемлемой части общечеловеческой культуры, части активного эстетического запаса современного человека.

Спорным на сегодняшний день остается *вопрос о становлении классицизма*. Считается обычно, что новое литературное направление, утвердившееся в начале XVII в. во Франции, унаследовало от эпохи Возрождения взгляд на культуру Древней Греции и Рима как на идеал верности природе. В свою очередь эпоха Возрождения называется так потому, что «возрождала» интерес к культурному наследию античности. Здесь исток имеющего давнюю историю мнения, что классицизм зародился не во Франции, а в Италии, в XVI в., «где ряд поэтов (Трисино, Алемани и др.) впервые довели до крайности <...> подражание древним» [49: 334]. В последнее время к этой точке зрения склонялись А. А. Аникст, Г. Н. Бояджиев, Г. Н. Козлова [2; 7; 18]. Они полагали, что классицизм возникает в недрах культуры Ренессанса, а затем, развиваясь, постепенно сменяет ее. Правда, с подобными суждениями соглашаются не все [22].

Своих сторонников идея родственности классицизма искусству Возрождения находила и у исследователей русского литературного процесса. Г. П. Макогоненко, в частности, утверждал, что в России XVIII в. «материальные условия и исторические обстоятельства создали благоприятные условия *не только для интенсивного овладения* громадным опытом и завоеваниями гуманистической культуры европейского Возрождения, но и для самостоятельного решения *возрожденческих проблем*» (проблемы личности, освоения античной культуры и т. д.), хотя «предвозрождение, сложившееся в России в XIV—XV вв., не перешло в эпоху Возрождения и в XVIII столетии» [21: 100].

Наряду со схемой развития искусства «Ренессанс — классицизм» существует и другая, восходящая к Г. Вельфлину: «Ренессанс — барокко — классицизм». Ее убедительность зависит от того, как определять литературный статус барокко (направление, стиль, тип культуры), а также от представлений о литературном процессе (последовательная смена направлений или одновременное взаимодействие нескольких тенденций). Как настаивал А. А. Морозов, барокко сыграло в формировании классицизма не меньшую роль, нежели Ренессанс. В силу того, что вырождавшийся на Западе в середине XVIII в. классицизм не мог не занять прочные позиции в России, он вступил в интенсивное взаимодействие с традициями

петровского и допетровского барокко и не стал самостоятельной эпохой в развитии русской литературы. Закрепляемый обычно за классицизмом период есть на самом деле период совмещения различных стилей. Явления, вроде напряженной метафоричности и гипербололизма од М. В. Ломоносова или комического алогизма сумароковских басен, противоречат поэтике классицизма и могут быть соотнесены только с барокко. Следовательно, классицизма как самостоятельного явления на русской почве не существовало. Да и не только на русской, поскольку, по замечанию А. А. Морозова, ни Корнель, ни Мольер, почитаемые в качестве корифеев европейского классицизма, не избежали сильнейшего воздействия барокко [31].

В. В. Кожинов также отказал русскому классицизму в праве на самостоятельность, но сделал он это более категорично и объяснил несколько иначе. По его мнению, «в основных типологических чертах русская литература XVIII — первой трети XIX века родственна западноевропейской литературе эпохи Возрождения». Что же касается господствовавшего, как ему кажется, все указанное время «ренессансного реализма», то «это принципиально синкретическое искусство, в котором нерасчлененно живут те стихии, которые характерны для барокко, классицизма, просветительства и т. п.» [17: 109, 114].

Исследователи полагают, что «первые воздействия классицизма в России могут быть прослежены еще в XVII веке в творчестве Симеона Полоцкого» [12: 125]. Большую роль в его перенесении на русскую почву сыграли вдохновленные петровскими реформами Ф. Прокопович, А. Д. Кантемир, В. К. Тредиаковский. Пора его расцвета приходится на 40-е—70-е гг. XVIII в., а затем он клонится к упадку. В сдвинутой по сравнению с традиционной хронологией литературного развития схеме В. В. Кожинова появления классицизма следовало бы ожидать в 40-е гг. XIX столетия. «Однако той особенной социально-исторической ситуации, которая порождает классицизм, в России не было. В этом нет ничего исключительного. Классицизм почти не выявил себя в Англии и Испании, ибо для его рождения необходимо то специфическое соотношение государства и основных сословных сил, которое действительно сложилось лишь во Франции XVII века, где, впрочем, рядом с классицизмом продолжало интенсивно развиваться и искусство барокко» [17: 115].

Оригинальная концепция В. В. Кожинова широкой поддержки не получила, в то время как оппоненты А. А. Морозова целый ряд его доводов признали основательными. Впрочем, обе концепции не лишены интереса как попытки уяснения национального

своеобразия русского литературного процесса, исходя из материала, а не из догматической традиции. Спорного, однако, в них немало. Можно, в частности, возражать В. В. Кожиннову, используя его же аргументы. К пересмотру существующей схемы русского историко-литературного процесса его побудил тот парадоксальный факт, что почти 100 лет, начиная с 1820-х гг., рассматриваются под знаком критического реализма. Поскольку творчество Н. В. Гоголя и А. П. Чехова, например, решительно несводимы к единому знаменателю, то следует провести дифференциацию внутри означенного периода и ревизию устоявшихся историко-литературных взглядов. Но если этот критерий верен, то и творческие индивидуальности М. В. Ломоносова и Н. М. Карамзина достаточно непохожи друг на друга, чтобы сближать их на почве «ренессансного реализма», период господства которого (гораздо более 100 лет!) имеет смысл расчленить на более эстетически однозначные этапы. И как знать, не придется ли снова вернуться к дискредитированному понятию «классицизм»?

Литературное направление, с логической точки зрения, — это всегда система соотнесенных между собою, обусловленных друг другом дифференциальных признаков, качеств, или, если определять иначе, — установок, реализуемых в литературных текстах. «Наличное бытие» направления начинается с момента, когда эти признаки (качества, установки) организуются в систему. До этого момента они могут вообще не существовать, являться атрибутами других систем, выполнять внутри них совершенно иные функции. Ясно, что судить по отдельным признакам о возникновении или несостоятельности литературного направления рискованно; говорить об этом можно, лишь имея в виду систему. Однако, во-первых, однозначно установить принадлежность признака к той или иной системе удастся далеко не всегда (отсюда споры о ренессансной, барочной или классицистской природе таких характеристик, как подражание древним, мифологическая образность или жанровая стилистика), а во-вторых, сам момент образования системы есть, по сути дела, не момент, а период (здесь кроется основная причина полемики по вопросам хронологии литературных направлений). Разногласия обусловлены и критериями отбора данных, которыми руководствуются исследователи. На базе признанных показательными фактов создается логическая модель литературного направления, а, как известно, любая модель беднее явления, породившего ее. За счет обработки не охваченного моделью материала (исследователь считал его несущественным) могут возникать другие модели, отличные от пер-

вой, что и ведет к разногласиям. Задача, вероятно, заключается в том, чтобы, исходя из современных представлений о литературе и литературном процессе, создать такую модель классицизма, которая в наименьшей мере противоречила бы нашему видению материала. Но, судя по характеру дискуссий, удовлетворительно решить эту проблему в ближайшее время вряд ли удастся.

После того как были отмечены трудности, связанные с изучением классицизма, можно перейти к характеристике его основных черт.

Подражание природе почиталось одним из ведущих требований эстетики классицизма. Оно было унаследовано от античности и эпохи Возрождения — в переосмысленном виде, конечно. Прежде всего надо отметить, что тем самым утверждалась объективная направленность художественного творчества. «Классики, — писал Г. А. Гуковский, — хотели быть по-своему реалистами, т. е. они хотели правильно изобразить истинную, подлинную действительность, как они ее понимали» [12: 122]. Последнее замечание чрезвычайно важно. Представления о действительности, тем более «подлинной», изменчивы, и у классицистов было свое представление о ней, отличное от нашего.

Природа для них существовала в двух ипостасях. Во-первых, такой, какой она дана человеку в его повседневном жизненном опыте. Закономерное и случайное, существенное и мало-важное здесь перемешаны, тесно переплетены. Это как бы низшая, второго порядка реальность. Но возможна еще и другая — «изящная природа». «Она не есть истинно существующее, но истинно могущее существовать <...>; со всеми совершенствами, какие оно только получить может» [3: 32]. Свойства предметов, явлений, существ в том виде, какими мы их наблюдаем, значительно ослаблены, затемнены различными побочными воздействиями; если их освободить от этих воздействий и представить в чистом виде, то проявится прекрасный лик «изящной природы». В подражании ей, точнее, может быть, — в воссоздании ее, и заключается *основное назначение искусства*. Английский поэт и теоретик классицизма Александр Поп наставлял литераторов:

Признай своим вождем изящную природу;

.....

Она дает всему красу и жизнь, и чувства;

Она источник, цель и мерило искусства.

(Пер. С. Шахматова) [14: 27]

Именно это представление о действительности и о задачах искусства побуждает резко отграничить классицизм от реализма, для которого художественному освоению подлежит потенциально вся реальность, во всем ее многообразии, несмотря на то, что возможна параллель между подражанием «изящной природе» и реалистической типизацией [4: 167]. Реалисту важно установить единство непосредственного восприятия жизни и концепции бытия, для классицистов творчество — это нечто вроде сепаратора, в котором «изящная природа» освобождается от свойств «простой». Поэтому излишне категоричным представляется следующее мнение: «Классицизм не следует считать особым методом. Он является исторически своеобразной формой проявления и этапом развития реализма» [52: 334].

С другой стороны, вызывают возражения и попытки установить истинное типологическое родство классицизма и романтизма, вытекающее-де из того факта, что «классицизм не удовлетворялся подражанием реально существующей природе, воспроизводя в художественной форме не только существующее, но и желаемое» [6: 6]. «Изящная природа» существует как возможность реально, в этом смысле изображаемое художником не зависит от его субъективного произвола. Видный теоретик классицизма Шарль Баттё, чьи труды хорошо были известны и в России [29], специально отмечал, рассуждая о творческой деятельности: «Гений <...> не должен и не может выступать из пределов самой природы. <...> Он не может творить ее и не должен истреплять; а потому он может только исследовать и подражать ей, и, следовательно, все, что он производит, есть только подражание» [3: 16; 17].

В известном пушкинском суждении о принципах построения характеров персонажей граница между классицизмом и реализмом проведена следующим образом: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков <...>. У Мольера скупой скуп — и только; у Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен» [37: 178]. В пушкинских словах содержится не просто констатация двух различных художественных принципов, но и выбор в пользу второго. Их обычно и приводят для доказательства преимуществ реализма. Однако, отдавая должное последнему, не следует забывать, что классицистский принцип был не просто следствием непонимания, несовершенства мышления и эстетических способностей, но и результатом особого представления о действи-

тельности и задачах художественного творчества. Односторонность персонажей (ее можно было бы назвать и цельностью) расценивалась классицистами как неперемненное условие верности «изящной природе».

Баттё так прокомментировал образ Мизантропа: «Когда Мольер хотел изобразить ненависть к людям, он не искал в Париже подлинника, которого его пьеса была верным списком: он бы написал тогда только историю и портрет (т. е. подражал бы не «изящной», а «простой» природе — С. Б.); он научал бы вполнину; но он собрал все черты мрачного Ирана, какие мог заметить в людях; он прибавил к сему все то, что усилие его гения могло доставить ему в сем роде. Сблизивши и распорядивши все сии черты, он составил из них единственный характер, который был изображением не истинного (соответствующего «простой» природе — С. Б.), но правдоподобного (соответствующего «изящной» природе — С. Б.). Комедия его не была история Алцеста; но изображение Алцеста была история ненависти к людям, вообще взятой. И сим научал он гораздо лучше, нежели сомнительный историк, который рассказал некоторые истинные черты действительного Мизантропа» [3: 31].

Поэтому некоторая, на сегодняшний взгляд, упрощенность, свойственная персонажам сумароковских трагедий или фонвизинских комедий, сообщена им сознательно, а не вследствие неумения или непроницательности автора. В приведенной цитате существенно и другое: воспитательная установка подражания «изящной природе». Идеей внедрения в сознание людей правильных мнений искусство классицизма, связанное с просветительством, было буквально одержимо, что и раздражало читателей последующих эпох, привыкших к менее навязчивым формам выражения авторской позиции.

Однако реализация воспитательной функции литературы классицизма могла осуществляться лишь особым путем: это скорее воздействие на мир умозрительных представлений, а не на бытовое поведение. Подражать положительному герою — Хореву, Вадиму Новгородскому и даже Стародуму, не говоря уже о центральных персонажах од и героических эпопей, — было делом практически безнадежным, как раз в силу того, что они пребывали в мире «изящной природы», в то время как читатель, зритель существовали в мире природы «простой»: «Идеальное поведение героя классицизма реализуется в идеальном же пространстве литературного текста. Попытаться перенести его в жизнь может лишь исключительный человек, возвысившийся до идеала.

Для большинства же читателей и зрителей поведение литературных персонажей — возвышенный идеал, долженствующий облагородить их практическое поведение, но не воплотиться в нем» [26: 40]. Когда крыловский Каиб, встретив у ручья грязное, оборванное и голодное существо, отказывается признать в нем прототип счастливого пастушка из идиллий и эклог и зарекается впредь судить по описанию стихотворцев о состоянии своих подданных, то он прав и не прав. Прав, потому что бытового сходства между литературой и действительностью в самом деле нет, не прав потому, что такого сходства в данном случае и быть не может: идиллический и реальный пастух живут в разных мирах, и литература классицизма, в которую пускает молодой И. А. Крылов сатирическую стрелу, не предполагает прямой проекции на действительность, особенно в том жанре, о котором идет речь. Подражание природе, — отмечал Баттё, — «есть то, в чем природа видна не такая, как она есть в себе самой, но какую ей можно быть и какую разум понимать ее может» [3: 29—30].

Надо сказать, что установка на воспроизведение «изящной природы», которая к тому же мыслилась постоянной, не подверженной изменениям (все изменения от лукавого, от случайных черт «простой природы»), сильно понижала значимость творческой индивидуальности художника. Он не самовыражался в соответствии со своими личными свойствами, но выражал нечто от него не зависящее, будучи сам зависим от правил, навязанных ему извне. Его творческие способности сводились в основном к обладанию вкусом, своего рода интуитивной способностью усматривать образ «изящной природы» в хаотическом нагромождении случайных черт. Впрочем, вкус можно было воспитать. Для этого предлагались два пути. Первый из них — неустанное наблюдение за природой, второй — изучение образцовых творений древних.

Равнение на образцы — еще одно фундаментальное положение эстетики классицизма. С этим принципом, между прочим, связано происхождение термина: «Само слово “классический”, возникшее во II веке до н. э., служило для обозначения уровня литературного стиля: тогда *classici* называли образцовых писателей, а *proletarii* — плохих» [11: 213]. Подражать древним, по Баттё, все равно что подражать природе, ибо «древние для нас <...> то, что природа была для древних» [3: 79]. В этой короткой формуле выразилось очень многое — и антиисторизм классицистов, и своеобразное понимание природы как мира идей, и предел, которым ограничивала эстетика творческую свободу худож-

ника — преимущественно в теории (что, между тем, не устраивает А. А. Морозова). Секретом понимания и верного воспроизведения «изящной природы» обладали древние, следовательно, подражая древним, подражаем природе. И в этом не видели ничего зазорного: А. Д. Кантемир в автокомментариях к своим сатирам совершенно спокойно указывает на заимствования из Горация, Ювенала, Овидия и даже Буало; это не квалифицировалось классицизмом как плагиат.

Западноевропейский, и в первую очередь французский классицизм — наиболее развитая и авторитетная модификация направления, — роль образца возложил на античность. Интерес к ней сам по себе не был чем-то принципиально новаторским (поэтому и нельзя расценивать его в качестве ведущего признака классицизма), он является устойчивой характеристикой европейской культуры вообще.

Уже в сознании древних греков утвердился взгляд на свою культуру как на что-то уникальное, безусловно авторитетное, нормативное. Он был затем твердо усвоен римлянами, Византией, мыслителями и художниками Средневековья, людьми ренессансной и послеренессансной Европы. Вплоть до середины XVIII столетия устойчивым оставалось следующее убеждение: «Данное состояние цивилизации — единственное, такое же правильное, как закон мироздания <...>. Если исторические сведения говорят о других состояниях, то это известия о варварстве, которое надо уничтожить, чтобы начать строить культуру. <...> Человек скитается по сомнительным, двусмысленным, беспокойным тропам истории, но у него есть дом, который не перестает где-то дожидаться его, как блудного сына. Образы античности составляют контраст “суете” истории: “мы свободны, они необходимы; мы изменяемся, они пребывают” (Ф. Шиллер). Они представляются непреложными, как смена дня и ночи, чуждыми сфере человеческого выбора, риска, борьбы» [1: 33, 34].

Именно на таком понимании античности базируется европейский классицизм. Он унаследовал от эпохи Возрождения взгляд на культуру Древней Греции и Рима как на идеал верности природе. Однако представляется достаточно очевидным, что в процессе становления классицизма важен не сам по себе факт обращения именно к античному наследию, а особая функция, которой в классицизме это обращение наделено. Античность классицистам нужна была не как таковая, а как форма репрезентации своих идеалов, как средство повышения авторитетности этих идеалов [11].

В России начала XVIII в. дело обстояло несколько по-иному. Здесь утверждение классицизма знаменовало собой осуществление первого этапа культурной программы, намеченной петровскими реформами, — программы приобщения России к европейской цивилизации. Поэтому роль образца в русском классицизме выполняла не античность, а западноевропейская культура. Античность же была важна постольку, поскольку она имела значимость для Европы. Не случайно в «Эпистоле о стихотворстве» — манифесте русского классицизма — А. П. Сумароков называет столь много по сравнению с «Поэтическим искусством» Буало имен французских, английских, итальянских писателей, присовокупляя к ним португальца Камоэнса и «наших стран Мальгерба» Ломоносова. Последнее особенно существенно — оно констатирует достижение русской литературой (пусть пока только в отдельных образцах) общеевропейского уровня. И опять-таки не случайно тот же А. П. Сумароков, защищая художественное достоинство своих трагедий от посягательств московского главнокомандующего П. С. Салтыкова, настойчиво ссылается в письмах к Екатерине II на мнение Вольтера — для него этот аргумент неотразим [36: 122, 128, 131].

Понятным в свете сказанного становится и значительно больший удельный вес национальной тематики в литературе русского классицизма. Для европейцев была важна сосредоточенность на общечеловеческих мотивах («изящная природа»), для русских существование было продемонстрировать присутствие этих мотивов в национальной жизни.

Система правил как необходимый компонент эстетики классицизма прямо вытекала из принципа подражания природе и образцам. Произведение, построенное на основе подражания «изящной природе», является в известном смысле ее аналогом. «Искусства не творят свои правила: они независимы от их своеволия и непременно начертаны в образе природы». Поскольку предполагается, что «природа проста в своих распоряжениях» и «не запутана в своих приготовлениях и правилах» [3: 19, 74], то возможна реконструкция логически стройной, четкой системы указаний по вопросам художественного творчества. Такого рода руководства и были созданы: во Франции — Н. Буало, в Германии — И. К. Готшедом, в Англии — А. Попом, в России — А. П. Сумароковым. Руководства эти сыграли значительную роль в формировании эстетического сознания, в систематизации сведений об эстетической деятельности, а в истории литературы — как самоценные художественные тексты. Они оказали сильное влияние

на восприятие публикой текущей литературы, но не смогли выполнить свое основное назначение: жестко регламентировать художественное творчество, которое непрерывно развивалось и обновлялось вопреки всяким теориям, утверждая тем самым свою жизнеспособность, хотя воспринимать его могли как реализацию этих теорий. Поэтому понятие «литература классицизма» не является точным соответствием понятию «теория классицизма».

С правилами обычно связывают рационалистичность классицизма. В самом деле, усвоение правил и последующее творчество в соответствии с ними представлялось как сознательный, логически организованный процесс. А. П. Сумароков недвусмысленно прокламировал:

Нечаянно стихи из разума не льются,
И мысли ясные невежам не даются [44: 123].

И все-таки дело обстояло несколько сложнее. Разум не был для классицистов единственной опорой творчества, поскольку в эстетической сфере они отдавали приоритет вкусу: «Вкус в искусствах есть то же, что разум в науках. <...> Вкус есть знание правил посредством чувства. Сей способ познавать их *гораздо тонее и вернее* способа разума (выделено мною — С. Б.), так что без него все проницание ума почти не нужно тому, кто хочет сочинять» [3: 2, 105].

В соответствии с нашими представлениями мы бы определили вкус как интуицию художника или реципиента. Если признать подобную аналогию допустимой, то становится возможна параллель между классицистскими воззрениями и современными эстетическими исканиями теоретиков, один из которых считает, что основное назначение искусства «*обнаружить силу и плодотворность синтетического суждения — интуиции, — в противовес (то есть, уравнивая его) авторитету логического и вообще дискурсивного метода постижения истины*», гармонизируя тем самым систему познавательной деятельности человека (48: 101). Может быть, благодаря этому подобию заметно оживляется в наши дни интерес к классицизму, носивший ранее сугубо академический и бесстрастный (в своем пристрастии) характер.

Утвердившийся некогда тезис о рационалистичности искусства классицизма обусловил то, что сильно развитое эмоциональное начало в одах и трагедиях, например, почти перестало приниматься в расчет. Приобрели характер аксиомы противопоставления типа: «классицизм ↔ сентиментализм» = «рассудочное ↔ эмоциональное». Между тем, как отмечается в современных исследова-

дованиях, даже теоретические трактаты (положения которых гораздо прямолинейнее и однозначнее, чем поэтическая практика) ставили задачу «достигнуть положительного единства разумных и чувственных начал в создании художественного образа» [40: 60].

Таким образом, всевластный и бескомпромиссный рационализм классицистов оказывается чем-то вроде мифа. Однако возник этот миф не на пустом месте. Дело в том, что рациональная и интуитивная деятельность для классицистов параллельны одна другой и не исключается возможность их взаимозаменяемости: что доступно познанию разумом, не является недоступным для интуиции, и наоборот. Разница преимущественно — в сфере применения: разум прочно закреплен за наукой, вкус (интуиция) — за искусством. Интуитивный ход может быть проверен логически, только это более длительный и отвлеченный от игры чувств путь. И если вкус «иногда принимает ложное добро за истинное, то невежество или предрассудок сбивают его; тогда разуму должно удалить их и привести его снова на истинный путь» [3: 70]. Иными словами, разум выполняет роль педантичного наставника при способном увлекаться вкусе. Есть и еще один существенный момент: эстетический объект художнику классицизма дан заранее. Это, как уже неоднократно отмечалось, «изящная природа», познанная некогда древними. Искусство — ее воспроизведение. Современная теория, базирующаяся на реалистическом искусстве, освещает дело иначе: «Объект не представлен в условиях задачи, его координаты во времени и пространстве надо *предварительно* искать, найти и доказать, что они-то и найдены» [28: 6—7].

Приходится признать, что рационализм классицистов — это следствие не столько триумфа логики, сколько убеждения в подобии (не тождестве!) логического и интуитивного, основанном на общности их предмета. Для нас же далеко не все доступное интуиции поддается формально-логическому освоению, поэтому два указанных пути познания изначально не могут быть параллельными. Кроме того, в художественном тексте имеет место конфликт, который «возникает из противоречия упорядоченной структуры произведения, с одной стороны, и интуитивной идеи, подлинного содержания — с другой» [48: 105]. Конфликт этот был описан еще Л. С. Выготским. Теория же классицизма предполагает изоморфность формы и содержания; идеал, к которому стремится художник в ходе создания произведения, — привести эти два начала в полное соответствие; творческий процесс есть поиск формы для уже заданного, существующего a priori содержания. Правда, это сугубо теоретическая установка, далеко не всегда реализовывав-

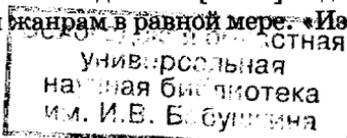
шаяся на практике: отсюда огромное количество «отступлений от правил» даже у наиболее ярких представителей направления. Эти отступления были показателем борьбы интуитивного и рационального начал, плацдармом для дальнейшего движения литературы.

Там, где мы регистрируем рационализм у классицистов, правильнее было бы усматривать представление о высокой степени упорядоченности эстетической деятельности, представление, производное от метафизического понимания природы: она гармонична, однозначна в своих определяющих чертах, неизменна — следовательно, поддается описанию в качестве завершенной структуры, доступной исчерпывающему познанию. Именно такое описание, неизбежно обретающее качество строгой упорядоченности, и способно дать искусство своими специфическими средствами. Удовольствие, которое получает человек в процессе восприятия (или создания) произведения, вызвано «прямым усмотрением» (без логических опосредований) упорядоченности мира природы. «Так, например, в 1740-х—1750-х гг. в русской литературе происходит упорядочение на самых различных уровнях: метрическом, стилистическом, жанровом и др. Одновременно устанавливается система отношений между этими организациями и их общая ценностная иерархия» [25: 23].

Система жанров, разработанная классицистами, представляла собой наиболее последовательное воплощение принципа упорядоченности. Именно на нее распространялись самые ортодоксальные из правил, а требование чистоты жанра стало чуть ли не визитной карточкой классицизма.

«От самого Божества до последнего насекомого все, в чем только можно предположить действие, подлежит поэзии, потому что подлежит подражанию. Итак, поелику есть боги, цари, простые граждане и животные, а искусство подражает им в их действиях, истинных или правдоподобных, то находятся также оперы, трагедии, комедии, пастушеские стихотворения и басни» [3: 153]. Система жанров, таким образом, строилась с расчетом на тотальный охват явлений природы. Стремление заполнить все клетки предполагаемого жанрового поля для классицизма весьма характерно. Оно могло возникнуть при условии узкой специализации жанров: ни один из них не может заместить другой, поэтому только равномерное функционирование всей системы, покрывающей всю действительность, способно обеспечить полнокровную жизнь литературы.

«Искусства, — утверждала теория, — для того подражают изящной природе, чтобы нас прельщать, возвышая нас в сферу, совершеннейшую той, в которой мы находимся» [3: 96]. Однако эта функция приписывалась не всем жанрам в равной мере. «Изящ-



ной природе» как таковой призваны были подражать лишь высокие жанры: эпопея, трагедия, ода — три основные модификации литературных родов. В них сильнее всего должны были реализовываться воспитательные задачи искусства.

Все высокие жанры специализировались на изображении событий общечеловеческого и государственного масштаба. Это осознавалось как приобщение к наиболее значительным закономерностям бытия, к кругу идей, определяющих жизнь человека в обществе и его место в мире. Поэтому эпопея (или героическая поэма, как ее еще называли), например, «заключает какое-нибудь важное, достопамятное, знаменитое приключение, в бытиях мира случившееся и которое имело следствием важную перемену, относящуюся до всего рода человеческого <...>; или воспевает случай, в каком-нибудь государстве происшедший и целому народу к славе, к успокоению или, наконец, ко преобразению его послуживший...» [50: 282].

В соответствии с характером изображаемого приведен и принцип отбора персонажей. С социальной точки зрения это исключительное внимание к верхушке общества: царям, полководцам, придворным, государственным и религиозным деятелям. Однако для самих классицистов, особенно в пору их тесной связи с идеями Просвещения, социальный критерий не был, по-видимому, главным. «Аристократизм» трагедии или оды определялся не социальной спесивостью авторов (они могли утверждать, «что от баб рожденным и от дам, Без исключения всем праотец Адам» [44: 189]), а тем, что, по их взглядам, свойства «изящной природы» проявляются наиболее отчетливо в государственной жизни, максимально очищенной от бытовой суеты, где могучие силы, воплощенные в поступках общественных деятелей, вершат судьбы народа. Поэтому похвальная ода, например, от частной жизни напрочь отрешена, даже если она посвящалась, допустим, бракосочетанию наследника престола. Искать личностное авторское начало или конкретные черты адресата в ней — бессмысленно; недаром И. А. Крылов сравнил ее с шелковым чулком, который можно натянуть на любую ногу [20: 369]. В трагедии постоянно присутствует любовная коллизия, ее наличие можно рассматривать как жанровый показатель. Было бы, однако, ошибочным полагать, что она важна сама по себе, как самоценная сфера переживаний и поведения персонажей: классицистская трагедия подчиняет любовь «ритуализованной системе ценностей» [9: 267]. Если рассматривать этот жанр как своеобразную социально-философскую модель, то любовь в ней приобретет качества представителя обширного комплекса частных человеческих интересов и

отношений, которые неизбежно должны быть поглощены в ходе сюжетного развития общегосударственными интересами или какими-то другими потребностями надличностного порядка. Таким образом, высокие жанры — это царство глобальных закономерностей, художественная структура, предназначенная для демонстрации наиважнейших морально-политических истин.

Среди высоких жанров намечается своя ценностная иерархия (на других уровнях — среднем и низком — она принципиального значения не имеет). Теоретически первое место отводится эпопее, которая, по определению В. К. Третьяковского, есть «крайний верх, венец и предел высоким произведениям разума человеческого <...>, глава и совершение конечное всех преизящных подражаний естеству» [45: 98]. За ней следует трагедия, а последнюю ступеньку занимает ода; вероятно, сказывается ее более сильная, чем в других высоких жанрах, лирическая окраска, связь со стихией человеческих чувств, — настолько сильная, что для оды не только допустим, но и характерен, несмотря на гневные инвективы А. П. Сумарокова, так называемый «лирический беспорядок» («восторженный разум не успевает быстротекущих мыслей расположить логически»). И хотя «беспорядок сей есть высокий беспорядок, или беспорядок правильный» («между периодов или строф находится тайная связь») [13: 552]:

Пусть в оде пламенной причудлив мысли ход,
Но этот хаос в ней — искусства зрелый плод [8: 69],

все же конфликт между логикой и интуицией, «разумом» и «вкусом» — налицо.

В реальной литературной жизни роли распределились по-иному. Так, для русского классицизма ведущим высоким жанром стала ода. Заслуги же эпопеи, несмотря на появление в 1779 г. «Россиды» М. М. Хераскова, в истории русской литературы XVIII в. оказались весьма скромными [41: 250]. Не случайно в обширном исследовании Г. В. Москвичевой, посвященном жанрам русского классицизма, нет специальной главы о героической поэме [32].

Огромное историко-литературное значение имела функционально-стилистическая систематизация языкового материала, проведенная классицистами. В соответствии с теорией трех стилей, которая была разработана М. В. Ломоносовым, за высокими жанрами закреплялся определенный круг лексики, связанный с «важными материями» и рассчитанный на создание эффекта «великолепия». В этот круг входили слова церковнославянские, относящиеся к пассивному запасу образованного человека, и об-

щие для церковнославянского и русского языков слова. Строгий лексический отбор обретал у М. В. Ломоносова особую эстетическую функцию: «По важности освященного места Церкви Божией и для древности чувствуем в себе к славенскому языку некоторое особливое почитание, чем великолепные сочинитель мысли сугубо возвысит» [23: 591]. Практика работы в высоком штиле не ограничивалась лексическим отбором, охотно использовались семантические средства (все виды тропов), фонетические (произношение «е» под ударением вместо «о» перед твердыми согласными), морфологические (образование превосходной степени на «-ший» — «светлейший»), синтаксические (инверсия, эллипсис), интонационные (период). Немалая роль в создании «высокой» атмосферы принадлежала также мифологической образности греко-римского происхождения и различным историческим аллюзиям. Разработке высокого штиля неизменно сопутствовала установка на демонстративный разрыв с практической речью [46]. Эпосе, трагедии и оде приписывалась роль своеобразного «эпицентра» жанровой системы классицизма. Не случайно разговор об особенностях этого литературного направления вращался чаще всего вокруг высоких жанров, а в соответствующей статье энциклопедического словаря «Гранат», например, кроме эпоса, трагедии и оды вообще не упомянут ни один жанр [49].

Закономерно, что с представлением о высоких жанрах тесно связан ряд жестких формальных признаков-правил, соблюдение которых было обязательным, и поскольку содержательно они осмыслялись далеко не всегда, то их выполнение приобретало характер ритуала. В эпосе и трагедии, в частности, обязательным было применение так называемого «александрийского стиха» (шестистопный ямб со смежной рифмовкой; мужские и женские рифмы чередуются попарно); в оде устойчивой репутацией пользовался особый тип строфической организации (десятистишная строфа с рифмовкой АБАБ + ВВг + ДДг); трагедии непременно надлежало состоять из пяти актов и т. п. Между персонажами трагедий распределялось несколько ролей, набор которых был ограниченным: монарх (просвещенный, тиран или заблуждающийся); любовники, судьба которых является воплощением конфликта между долгом и страстью, с одной стороны, а с другой — служит способом оценки деятельности монарха на благо подданных; наставник монарха; антагонист; наперсники, провоцирующие героев на душевные излияния и размыкающие своими речами временной круг сценического действия; вестники — персонафицированное следствие единства места.

Когда развернулся к концу столетия процесс преодоления классицизма, он в значительной мере выражался в разрушении жанровых препон как по горизонтали (размывание родовых границ), так и по вертикали (отмена противопоставленности высокого и низкого). Сильно формализованная структура высоких жанров сделала их легкодоступными для пародирования: еще А. П. Сумароков начал поход против ломоносовского «великолепия» своими «вздорными одами», крыловская «Подщипа» метила в жанровый канон трагедии. Что же касается ирои-комической поэмы (вроде «Елисея» В. И. Майкова), то ее вряд ли можно расценивать как жанровую пародию на эпопею: такой жанр признавался поэтикой классицизма, и что самое главное — он не снимал противопоставленности высокого и низкого, но, наоборот, актуализировал ее.

Снимали такое противопоставление оды Г. Р. Державина, слезные драмы М. М. Хераскова, «Душенька» И. Ф. Богдановича; да и то, если соблюдать точность, здесь имела место не отмена указанной противопоставленности, а трансформация классицистской концепции высокого.

Жанровая система классицизма (русского в особенности — в силу национальных традиций [27]) строилась по дуальному принципу: низкие жанры рассматривались как перевернутые высокие, с соблюдением строгой симметрии осевых жанров по вертикали. Эпопее соответствовала ирои-комическая поэма, трагедии — комедия, оде — сатира. Сам же принцип дифференциации высоких и низких жанров основывался на различении «изящной» и «простой» природы. Подражанием первой из них определялась специфика высоких жанров, второй — низких. Этот же принцип применялся для функционального разграничения поэзии и прозы [3: 54—57, 83, 145] (известно, что классицизм решительно предпочитал поэзию, хотя проза не исключалась из его поля зрения [39]). Высокие жанры призваны были демонстрировать «изящную» природу в возможно более чистом виде (в целях достижения правдоподобия или интенсификации конфликта допускались отступления от нее — правда, лишь «в какой-нибудь малой части» [3: 99]). Познавательная же специфика низких жанров строилась на выявлении контуров «изящной природы» в хаотическом нагромождении черт «простой». Именно связью с действительностью в ее эмпирическом облике и объясняется, в конечном счете, важная роль низких жанров в становлении реалистической поэтики. Нормативы эстетических теорий для них устанавливались менее строгие, различные «отступления» фиксировать здесь было значительно труднее, что давало гораздо

большую свободу художественным поискам. Разрабатывались, в частности, помимо осевых, факультативные жанры, с менее выраженной родовой спецификой. Число их могло произвольно увеличиваться в зависимости от склонностей художников и теоретиков. Наиболее популярными из них в русском классицизме были басня, эпиграмма, песня. Низким жанрам соответствовал штиль, ориентированный на сближение с бытовой практической речью. М. В. Ломоносов закреплял за ним исконно русские слова, принятые в разговорной речи культурного общества, а также допускал употребление слов, общих для русского и церковнославянского языков, и слов простонародных, «подлых».

Что касается средних жанров, то специфика их была гораздо менее определенной и выявлялась по методу интерполяции, не дающему четких критериев: «нечто среднее между высоким и низким»; в жанровой системе, построенной по дуальному принципу, иначе и быть не могло. Осевые жанры следует, по-видимому, определить так: эпос представлен описательной поэмой, тяготеющей к идиллии (восходит к «Буколикам» и «Георгикам»), драма — «театральными сочинениями, в которых требуется обыкновенное человеческое слово к живому представлению действия» [23: 589], лирика — элегией. К факультативным средним жанрам можно причислить послание, балладу, рондо. Наличие факультативных жанров сообщало гибкость жанровой системе классицизма, обеспечивало его эволюцию, а не гибель. Показательно, что сентиментализм и предромантизм постепенно формируются как раз на периферии классицизма [24], удаленной от жанрового эпицентра, а поэтому и более предрасположенной к трансформациям. Превращение периферии в эпицентр и обеспечило рождение нового литературного направления, пришедшего на смену классицизму.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. Меняющийся образ античности // Декоративное искусство СССР. — 1979. — № 4.
2. Аникст А. А. Классицизм // Философская энциклопедия. — Т. 2. — М., 1962.
3. Баттё. Начальные правила словесности / Перевел с фр. и прибавлениями умножил Дм. Облеухов. — Т. I. — М., 1806.
4. Берков П. Велинский и классицизм // Лит. наследство. — Т. 55 (I): В. Г. Велинский. — М., 1948.
5. Берков П. Н. Проблемы изучения русского классицизма // Русская литература XVIII века: Эпоха классицизма (XVIII век, сб. 6). — М.; Л., 1964.

6. Бондаренко Г. К. Роль классицизма в становлении и развитии русской реалистической литературы XIX века // Проблемы реализма в русской и зарубежной литературах: Тезисы докладов межвузовской конференции. — Вологда, 1965.

7. Бояджиев Г., Литвиненко Н. Классицизм // Словарь литературоведческих терминов. — М., 1974.

8. Буало Н. Поэтическое искусство. — М., 1957.

9. Василев К. Любовь. — М., 1982.

10. Вомперский В. П. Стилистическое учение М. В. Ломоносова и теория трех стилей. — М., 1970.

11. Грюнебаум Г. Э. фон. О понятии и значении классицизма в культуре // Грюнебаум Г. Э. фон. Основные черты арабо-мусульманской культуры. — М., 1981.

12. Гуковский Г. А. Русская литература XVIII века. — М., 1939.

13. Державин Г. Р. Рассуждение о лирической поэзии, или об оде // Соч. Державина с объяснит. примеч. Я. Грота. — 2-е академич. изд. — Т. 7. — СПб., 1878.

14. Зарубежные писатели о литературе и искусстве: Английская литература XVIII века. — М., 1980.

15. Каменский А. З. Русская эстетика первой трети XIX века: Классицизм // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. — Т. 1. — М., 1974.

16. Коваленская Н. Н. Русский классицизм: Живопись. Скульптура. Графика. — М., 1964.

17. Кожин В. В. Русская литература и термин «критический реализм» // Вопросы литературы. — 1978. — № 9.

18. Козлова Н. П. Ранний европейский классицизм (XVI—XVII вв.) // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. — М., 1980.

19. Кранц Э. Опыт философии и литературы: Декарт и французский классицизм. — СПб., 1902.

20. Крылов И. А. Полн. собр. соч.: В трех томах. — Т. 1. — М., 1945.

21. Купреянова Е. Н., Макогоненко Г. П. Национальное своеобразие русской литературы. — Л., 1976.

22. Курилов А. С. О сущности понятия «классицизм» и характере литературно-художественного развития в эпоху классицизма // Русский и западноевропейский классицизм: Проза. — М., 1982.

23. Ломоносов М. В. Полн. собр. соч.: В десяти томах. — Т. 7. — М.; Л., 1952.

24. Лотман Ю. М. Поэзия 1790—1810-х годов // Поэты 1790—1810-х годов. — Л., 1971.

25. Лотман Ю. М. О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Проблемы поэтики и истории литературы. — Саранск, 1973.

26. Лотман Ю. М. Декабрист в повседневной жизни: Бытовое поведение как историко-психологическая категория // Литературное наследие декабристов. — Л., 1975.

27. Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века) // Уч. зап. Тартуского ун-та. — Вып. 414. — Тарту, 1977.

28. Марков М. Искусство как процесс: Основы функциональной теории искусства. — М., 1970.

29. Машкин А. Эстетическая теория Баттё и лирика Державина // Вестник образования и воспитания. — Кн. 5—6. — Казань, 1916.

30. Мордовченко Н. И. Русская критика первой четверти XIX века. — М.; Л., 1959.

31. Морозов А. А. Судьбы русского классицизма // Русская литература. — 1974. — № 1.

32. Москвичева Г. В. Жанры русского классицизма. — Ч. 1—3. — Горький, 1971—1974.

33. Москвичева Г. В. Русский классицизм. — М., 1978.

34. Обломиевский Д. Д. Французский классицизм. — М., 1968.

35. Пигарев К. В. К вопросу о русском классицизме // Проблемы Просвещения в мировой литературе. — М., 1970.

36. Письма русских писателей XVIII века. — Л., 1980.

37. Пушкин А. С. Собр. соч.: В десяти томах. — Т. 7. — М., 1976.

38. Рейзов Б. Г. Об изучении литературы в современную эпоху // Русская литература. — 1965. — № 1.

39. Русский и западноевропейский классицизм: Проза. — М., 1982.

40. Смирнов А. А. Литературная теория русского классицизма. — М., 1981.

41. Соколов А. Н. Очерки истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. — М., 1955.

42. Стенник Ю. В. Системы жанров в историко-литературном процессе // Историко-литературный процесс: Проблемы и методы изучения. — Л., 1974.

43. Стенник Ю. В. Жанр трагедии в русской литературе: Эпоха классицизма. — Л., 1981.

44. Сумароков А. П. Избранные произведения. — Л., 1957.

45. Тредиаковский В. К. Предъизъяснение об ироической пииме // Русская литературная критика XVIII века. — М., 1978.

46. Тынянов Ю. Н. Ода как ораторский жанр // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977.

47. Федоров В. И. Литературные направления в русской литературе XVIII века. — М., 1979.

48. Фейнберг Е. Л. Искусство и познание // Вопросы философии. — 1976. — № 7.

49. Фриче В. Ложный классицизм // Энциклопедич. словарь русск. Библиографич. ин-та Гранат. — 11-е стереотипн. изд. — Т. 27. — М., б / г.

50. Херасков М. М. Взгляд на эпические поэмы // Русская литературная критика XVIII века. — М., 1978.

51. Храпченко М. Б. О некоторых основных направлениях литературоведческих исследований // Русская литература. — 1973. — № 1.

52. Щепилова Л. В. Введение в литературоведение — Изд. 2-е, испр. и доп. — М., 1968.

В. Г. БЕЛИНСКИЙ О РОМАНЕ «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

Статьи восьмая и девятая цикла «Сочинения Александра Пушкина»

Белинский рассматривает роман «Евгений Онегин» в свете проблем развития русской культуры вообще и русской литературы в частности. Такой подход к произведениям словесности характерен для Белинского-критика. Как правило, его больше интересует не данное произведение (творчество данного писателя), а то, как в нем отразилось движение человечества по пути прогресса. Литература, познающая окружающую жизнь и влияющая на состояние общества, является, по Белинскому, одним из мощных двигателей прогресса.

Определяющее, главное качество пушкинского романа, в понимании Белинского, — его *реалистичность*. Слово «реализм» в статьях о «Евгении Онегине» не используется, но критик называет и описывает комплекс таких идейно-художественных признаков, которые впоследствии стали тесно связываться именно с реализмом. И если у Белинского в восьмой и девятой статьях нет самого термина, то есть понятие, этому термину соответствующее.

В широком смысле реализмом называют тип художественного творчества, основная цель которого — правдивое отображение действительности. Определение это нуждается в пояснениях и уточнениях, поскольку не только реалисты считали, что они правдиво отражают в своих произведениях жизнь (действительность). Принцип «подражания природе» у классицистов, например, тоже содержал установку на правдивость. Но все дело в том, как толковать понятие «действительность».

В 30-е—40-е годы XIX в., когда творили Пушкин и Белинский, реализм утверждался в борьбе с романтизмом. Для романтизма был характерен принцип «двоемирия», в соответствии с которым весь мир делился на две сферы — «здесь» и «там». «Здесь» — это реальные общественные и бытовые условия зем-

ной жизни, враждебные человеческой личности. Они ограничивают свободу человека, подавляют его дух, не дают проявиться и развиться лучшим его качествам. «Там» — это сфера идеала, приобщившись к которой человек раскрепощается, обогащается духовно и до предела реализует свои возможности. «Здесь» и «там» — сферы резко противопоставленные и несовместимые. В условиях современного общества идеал недостижим. Приобщиться к нему можно, лишь разорвав узы пошлой действительности, выйдя за пределы «здесь».

Романтики намечали разные пути достижения идеала. «Там» некоторым из них виделось в далеком прошлом, не похожем на современность. Других влекло в экзотические страны, где все — и природа, и люди, и образ жизни — другое. Третьи связывали представление об идеале с потусторонним миром, проявляли повышенный интерес к религии, к мистике. Но в любом случае идеал мыслился как нечто воображаемое, далекое от того, что дано человеку в непосредственном восприятии. Если идеал для романтиков — это проявление чистой духовности, «мечта», то «здесь» — это грубая существенность, достойная порицания и презрения.

Закономерно, что поиск идеала романтики вели в сфере художественного творчества. Героем в их произведениях нередко становился поэт, художник, музыкант — создатель «гармонии чудесной», способный, как писал К. Н. Батюшков, «Блаженство находить в убожестве мечтой» (стихотворение «Мечта»). В определенном смысле «убожество» материальной и социальной жизни было необходимым условием пробуждения к жизни истинной, то есть духовной, творческой.

Антиромантическое движение, которое постепенно привело к утверждению реализма в литературе, шло под знаком борьбы за восстановление в правах реальности, за то, чтобы искать идеал не вне жизни, а в ней самой. Отчетливые признаки решительного поворота к действительности Белинский обнаружил в комедии «Горе от ума» и в романе «Евгений Онегин». Эти произведения и стали для него первыми образцами подлинно реалистического, соответствующего духу времени искусства: оба они «положили собою основание последующей литературе, были школою, из которой вышли и Лермонтов и Гоголь. Без «Онегина» был бы невозможен «Герой нашего времени», так же как без «Онегина» и «Горя от ума» Гоголь не почувствовал бы себя готовым на изображение русской действительности, исполненное такой глубины и истины» [1: 372].

Пушкин для Белинского прежде всего — «поэт жизни действительной». Это, как считает критик, касается разных сторон произведения:

1) общего характера изображения («Он взял эту жизнь, как она есть, не отвлекая от нее только одних поэтических ее мгновений; взял ее со всем холодом, со всею ее прозою и пошлостью» [1: 370]);

2) проявлений творческой индивидуальности писателя («Он заботился не о том, чтоб походить на Байрона, а о том, чтоб быть самим собою и быть верным той действительности, до него еще непечатой и нетронутой, которая просилась под перо его» [1: 371]);

3) социальных характеристик изображаемого («Разгадать тайну народной психеи — для поэта значит уметь равно быть верным действительности при изображении и низших, и средних, и высших сословий» [1: 370]);

4) нравственно-психологического облика персонажей («К числу великих заслуг Пушкина принадлежит и то, что он вывел из моды и чудовищ порока и героев добродетели (характерных для романтизма. — С. Б.), рисуя вместо их просто людей» [1: 375]);

5) жанровых особенностей произведения («Он понял, что время эпических поэм (характерных для классицизма. — С. Б.) давным-давно прошло и что для изображения современного общества, в котором проза жизни так глубоко проникла в самую поэзию жизни, нужен роман, а не эпическая поэма» [1: 370]).

Но реалистичность пушкинского романа определяется, в понимании Белинского, прежде всего такими его качествами, как *историзм, народность, социальность и психологизм**. Эти качества взаимообусловлены и не изолированы друг от друга. Поэтому Белинский характеризует их, не соблюдая строго порядка, свободно оперируя ими. Все они свидетельствуют о верности поэта действительности. Все вместе они образуют тот комплекс, который по отношению к литературе XIX в. принято обозначать термином *реализм*.

Прежде чем сказать о каждом из этих качеств, необходимо отметить одно чрезвычайно важное обстоятельство. Литературное произведение, в котором воплощены эти принципы, является актом познания «жизни действительной», способствует пониманию ее. Но, как показывает Белинский, и действительность, в свою очередь, помогает лучше понять произведение. Реалистическая литература и действительность настолько тесно связаны, что между ними не существует четкой границы (как между действительностью и литературой романтической). Явления русской

* Речь идет о понятиях, а не о терминах, которые вошли в широкий обиход позднее.

жизни Белинский комментирует стихами из «Евгения Онегина», демонстрируя великолепное знание Пушкиным действительности. Но в восьмой и девятой статьях имеет место и обратное: комментирование образов романа бытовыми сценами, взятыми не из литературы, а из русской действительности. Так, например, разговор о Татьяне Лариной у Белинского предварен обширным социально-психологическим очерком, описанием образа жизни русской женщины в различных аспектах. На первый взгляд может показаться, что это — сильно затянутое отступление от предмета рассмотрения, что Белинский увлекся и на время забыл о романе, которому статья посвящена. Но при внимательном рассмотрении прием, использованный критиком, становится понятным и вполне оправданным: Белинский ведет читателя к образу Татьяны через явления реальной действительности, он показывает, как из реальных фактов этот образ вырастает. Это своего рода демонстрация реалистических принципов художественного творчества на материале романа «Евгений Онегин».

Непосредственное рассмотрение пушкинского произведения Белинский начинает с парадоксального утверждения: «“Евгений Онегин” есть поэма историческая в полном смысле слова, хотя в числе ее героев нет ни одного исторического лица» [1: 361]. Парадоксальность этого утверждения заключается в том, что историческими во времена Пушкина и Белинского называли, да и теперь обычно называют, такие произведения, в которых изображена эпоха, осознаваемая автором как историческое прошлое — с точки зрения быта, нравственных представлений, языка. Именно так строились романы В. Скотта, которые определяли в 1820-х—1840-х гг. понятие о том, что есть произведение историческое (хотя их художественный мир на самом деле был шире этого понятия). Именно так строили свои произведения создатели первых русских исторических романов: М. Н. Загоскин, Ф. В. Булгарин, Н. А. Полевой, И. И. Лажечников, да и Пушкин, как автор «Арапа Петра Великого», тоже. Выразительными знаками, чем-то вроде символов эпохи, ушедшей в прошлое, становились образы исторических лиц: Ричарда Львиное Сердце, Людовика XI, Василия Темного, Ивана Грозного или Димитрия Самозванца. В соседстве с ними и вымышленные персонажи обретали исторический колорит, качества представителей далекой эпохи.

Роман «Евгений Онегин» создавался как произведение о животрепецущей современности, о действительности переживаемой, а не пережитой, представленной по историческим документам. Хронология событий в этом романе почти совпадала с хронологией

работы над ним. Исторических лиц среди принимающих участие в сюжетном действии персонажей нет. Если же на страницах «Евгения Онегина» возникают имена Клеопатры или Наполеона, то их (по роли в художественном мире романа) нельзя расценивать иначе как явления вторичные, как средство для дополнительной ассоциативной окраски образа (персонаж художественного произведения, воспринимаемого одним из героев; воспоминание об историческом прошлом, вызванное объектом, попавшим в поле зрения автора-повествователя, и т. п.). Кстати говоря, в черновиках романа таких имен было гораздо больше, чем в окончательном тексте. Особенно много — в «Путешествии Онегина». И уже то, что, готовя произведение к печати, Пушкин сильно ограничил их количество, само по себе показательно.

«Евгений Онегин» — роман о дне сегодняшнем, о текущей современности. Основанием для того, чтобы называть пушкинский роман «поэмой исторической», в статье Белинского служит тезис: «...в «Онегине» мы видим поэтически воспроизведенную картину русского общества, взятого в одном из интереснейших моментов его развития» [1: 363]. Критик, таким образом, противопоставление «история — современность» снимает. Современность у него становится *одним из моментов исторического развития*, вовлекается в непрерывный исторический поток. Белинский смотрит на нее как на стадию исторического процесса, которая впоследствии, на очередном этапе жизни общества, станет прошлым. Но это еще не все. Современность в романе «Евгений Онегин» является и результатом предшествующего развития, *результатом исторического движения*, продуктом истории.

Пушкин, по Белинскому, перешел в «Евгении Онегине» от изображения «человека вообще», вне времени (как это было в классицизме, например), к изображению человека как исторической данности, существующего на определенном этапе исторического развития и сформированного этим этапом. Если применять критерии Белинского к персонажам пушкинского романа, то их можно — в значении, которое критик определил — назвать «лицами историческими», хотя они и вымышлены автором.

Белинский обнаруживает в романе «Евгений Онегин» подход к изображению явлений действительности, который впоследствии стал именоваться историзмом: «принцип рассмотрения мира, природных и социокультурных реалий в динамике их изменения, становления во времени, развития» [6: 164]. При этом критика прежде всего интересуют социокультурные реалии — те, которые

связаны с человеческими отношениями, с отношениями, определяющими существование человека в обществе.

Но историзм в романе «Евгений Онегин», как считает Белинский, имеет особое свойство: его идейно-художественная значимость усилена, благодаря тому, что Пушкин изобразил не просто один из моментов развития общества, а один из наиболее интересных и важных для истории России моментов. Это суждение также парадоксально, рассчитано на умственное возбуждение читателя. Действие романа длится с конца 1819 по март 1825 года [7: 481—484]. Никаких выдающихся событий общегосударственного масштаба (во всяком случае, широко известных, воспринимаемых как «исторические») в России за данный период не произошло. Война, начавшаяся в 1812 году, и заграничные походы русской армии, ею вызванные, к этому времени уже завершились, до декабрьского восстания на Сенатской площади после прощания с Онегиным остается еще около десяти месяцев. Но Белинский называет историческим событием не то, что обычно так называют. Пользуясь современной терминологией, мы скорее назвали бы рассматриваемое им явление не историческим, а культурно-историческим, поскольку оно связано с духовным состоянием общества, а не с политико-экономическими акциями внутригосударственной или международной жизни. Процесс, на котором фиксирует внимание Белинский, — это *формирование общественного самосознания, которое ознаменовало возникновение в России общества.*

Специального толкования понятию «общественное самосознание» Белинский не дает. Но из его рассуждений это толкование вывести можно. От «просто сознания» самосознание отличается прежде всего тем, что оно направлено не на внешний по отношению к сознающему субъекту мир, а на сам этот субъект. Общество, по Белинскому, возникает тогда, когда наряду с частными появляются общественные интересы, когда отдельные люди сознают себя частями целого, гражданами, ответственными за судьбу этого целого. Развитие общества в понимании Белинского, как уже отмечалось, тесно связано с идеей прогресса, с улучшением условий существования человека, с расширением его возможностей и совершенствованием его способностей. Самосознание общества, таким образом, становится для Белинского активным переживанием и воплощением в общественную жизнь *идеи прогресса.*

Белинский считал, что первой попыткой создать русское общество (сформировать общественный интерес на основе идеи прогресса) были реформы Петра Великого. Петр задался целью

создать определенный круг людей, приобщенных к достижениям европейского просвещения, — с тем, чтобы они стали двигателями прогресса в России. В силу исторических условий круг этот оказался чрезвычайно узким и не смог охватить значительной части населения Российской империи. Кроме того, созданный по указу, а не по внутренней потребности людей, его составивших, обществом в настоящем смысле он не стал. Дело Петра продолжила Екатерина II, поощрявшая культурные запросы дворянства и создававшая благоприятные условия для удовлетворения этих запросов (Жалованная грамота дворянству — 21 апреля 1785 года). Затем, при Александре I, «образование все более и более проникало во все углы огромной провинции, усеянной помещичьими владениями» [1: 375], пробуждало духовную жизнь и создавало предпосылки для возникновения в России общества. «Увеличение средств к народному образованию, учреждение университетов, гимназий, училищ заставляло общество расти не по дням, а по часам» [1: 376]. Особо важную роль в этом процессе Белинский отводит литературе: «Влияние литературы на общество (в России. — С. Б.) было гораздо важнее, нежели как у нас об этом думают: литература, сближая и сдружая людей разных сословий узами вкуса и стремлением к благородным наслаждениям жизни, *сословие* (дворянство. — С. Б.) превратила в *общество*» [1: 376].

Белинский отмечает чрезвычайно важную особенность сформировавшегося в начале XIX в. общества — его сословную ограниченность: «...класс дворянства был и по преимуществу представителем общества и по преимуществу непосредственным источником образования всего общества» [1: 376]. Русское общество складывалось как общество дворянское. Сильнейшим стимулом к его окончательному оформлению явилась Отечественная война: «С одной стороны, 12-й год, потрясши всю Россию из конца в конец, пробудил ее спящие силы и открыл в ней новые, дотоле не известные источники сил, чувством общей опасности сплотил в одну огромную массу косневшие в чувстве разъединенных интересов частные воли, возбудил народное сознание и народную гордость и всем этим способствовал зарождению публичности, как началу общественного мнения; кроме того, 12-й год нанес сильный удар коснеющей старине: вследствие его исчезли неслужащие дворяне, спокойно родившиеся и умиравшие в своих деревнях, не выезжая за заповедную черту их владений; глушь и дичь быстро исчезали вместе с потрясенными остатками старины. С другой стороны, вся Россия, в лице своего победоносного войс-

ка, лицом к лицу увиделась с Европою, пройдя по ней путем побед и торжеств. Все это сильно способствовало возрастанию и укреплению возникшего общества» [1: 376—377].

Белинский считает, что прогресс русского общества, окончательно сложившегося под воздействием «грозы двенадцатого года», «почти исключительно выразился» в дворянской среде. И потому, когда Пушкин решил представить общество «в том виде, в каком оно находилось в избранную им эпоху, то есть в двадцатых годах текущего столетия», то, сохраняя верность действительности, он был вынужден ограничиться (и тоже почти «исключительно») изображением дворянства. Так картина действительности обретала культурно-историческую определенность.

Но верность этой картины оценивается у Белинского еще одним, чрезвычайно важным для него критерием. Он называет роман «Евгений Онегин» «в высшей степени народным произведением» [1: 425—426]. Его понимание *народности* не совпадает с широко распространенными представлениями о ней. И критик использует произведение Пушкина как повод для того, чтобы изложить свой взгляд на проблему народности в литературе.

Прежде всего, Белинский настаивает на необходимости резко разграничивать «народность» и «простонародность». «Простонародность» как принцип изображения базируется на отождествлении народа с «низшими и необразованными классами». Такое мнение критик называет «лапотно-сермяжным», основанным на глубоком заблуждении, будто зипуны, курные избы, кулачные бои, лапти, сивуха и кислая капуста представляют собой характерные приметы народной жизни. Белинский связывает проблему народности не с материальным бытом, не с «резкими оттенками грубой простонародной жизни», а с мировоззрением, с «манерой понимать вещи». Народность у Белинского — это категория не столько вещественная, сколько духовная. Пример удачного воплощения ее критик видит в балладе Пушкина «Женех», где сцена сватовства ярко показывает своеобразие отношений, понятий, обычаев в среде русского купечества. Но народность этой баллады, как и лермонтовской «Песни про ... купца Калашникова», близкой ей по духу, несмотря на несомненные художественные достоинства, ограничена. Причина тому — ограниченность духовной жизни персонажей, живущих в определенных социально-исторических условиях. «Чувства и страсти людей этого мира так однообразны в своем проявлении, общественные отношения людей этого мира так просты и не сложны, что все это легко исчерпывается до дна одним произведением

сильного таланта» [1: 365]. Частным выражением народности жизнь купечества являться может, но само это понятие по содержанию гораздо шире. Народ у Белинского — не какая-то социальная группа, не какой-то социальный слой. Народ у него — это нация в целом. А понятие «народность» сближено с понятием «национальность» («национальное своеобразие»). Критик и употреблял в восьмой и девятой статьях оба понятия как синонимы. Он «ратовал за диалектическую соотношенность национального и народного в искусстве, в эстетике: народный писатель возвышается до национального, отображая лучшие и значительные национальные свойства, а национальный писатель включает в себя народного, так как всеобъемлюще описывает жизнь народа» [5: 121]. Таким образом, уточняя понятие «народность» в истолковании Белинского, можно определить его как *своеобразие национального мировоззрения*, национального мировосприятия, «манеры понимать вещи». Если пользоваться современной терминологией, то в наибольшей мере этому понятию будет соответствовать «национальный менталитет». Слово «менталитет» здесь хорошо подходит, поскольку оно обозначает не только склад ума, но и особенности психологии, отношения к окружающему миру, а также духовные ориентации, ценности. Именно это и имеет в виду Белинский, когда утверждает, «что первая истинно национально-русская поэма в стихах была и есть — «Евгений Онегин» и что в ней народности больше, нежели в каком угодно другом народном русском сочинении» [1: 366].

Вслед за философами-просветителями Монтескье и Гердером, вслед за романтиками, введшими в культуру понятие *couleur locale* (местный колорит), Белинский считает, что не только материальная, но и духовная жизнь народов неповторимо своеобразна. Представители разных национальных культур воспринимают окружающий мир по-разному. И определяется это несколькими причинами. «Первая причина особенности племени или народа заключается в почве и климате занимаемой им страны; а много ли на земном шаре стран, одинаковых в геологическом и климатическом отношениях?» [1: 367]. Это положение, приведенное в восьмой статье, легко проецируется на роман «Евгений Онегин», в котором картины природы занимают большое место и играют немаловажную роль в создании национального образа мира, картины действительности, увиденной глазами русского человека. Второй немаловажный фактор, отмеченный Белинским, — это своеобразие национальной истории, также определяющее особенности «манеры понимать вещи» того или иного народа. Второй фактор напрямую связан с историзмом романа «Евгений Онегин»,

с тем его качеством, которое позволяет считать персонажей произведения порождением русской истории. Историзм и народность в трактовке Белинского, таким образом, оказываются категориями взаимосвязанными, неотрывными друг от друга. Получается, что «Евгений Онегин» — «в высшей степени народное произведение» отчасти и потому, что он — «поэма историческая».

Но народность пушкинского романа мотивирована у Белинского и социально. Опять-таки противореча распространенному в критике 30-х—40-х годов мнению, он доказывал, что наиболее отчетливо принцип народности воплощен в образах двух центральных персонажей романа — Онегина и Татьяны. Если обращать преимущественное внимание на внешние формы проявления национальной самобытности, то такая точка зрения может показаться неправомерной. И Онегин, и Татьяна — дворяне, представители сословия, испытавшего сильнейшее воздействие западноевропейской культуры и организовавшего свою жизнь по образцу этой культуры. Европеизация России, возведенная Петром I в ранг государственной политики, дворянства в основном и коснулась. Образовался разрыв между дворянами и основной массой населения страны, продолжавшей вести образ жизни, связанный с допетровскими традициями. Так формировалось представление, что элементы самобытной национальной жизни следует искать в среде простонародья. Это представление дало о себе знать, например, в комедии А. С. Грибоедова, в монологе Чацкого о французике из Бордо («Чтоб умный, бодрый наш народ Хотя по языку нас не считал за немцев»). Это представление легло в основу идеологии славянофилов, ратовавших за возврат к допетровским традициям и считавших простонародье хранителем подлинно национального духа. Полемический запал в суждениях Белинского о народности вызван неприятием идей славянофильства. По своим убеждениям критик был патриотом, но принадлежал к лагерю западников, для которых усвоение достижений западноевропейской цивилизации было необходимым условием прогресса в России.

Белинский не считал русское дворянство оторванным от национальной почвы*. Во-первых, потому, что расценивал петров-

* В данном отношении у Белинского были предшественники. Н. А. Полевой, например, полемизируя с Д. В. Веневитиновым по поводу первой главы «Онегина», еще в 1825 году писал: «Надобно думать, что г. — в полагает народность русскую в русских черевичах, лаптях и бородах, и тогда только назвал бы «Онегина» народным, когда на сцене представился бы русский мужик, с русскими поговорками, побасенками, и проч.! — Народность бывает не в одном низшем классе: печать ее видна на всех званиях и везде» [12: 275].

ские реформы как выражение насущных потребностей страны, следовательно — как необходимый этап национальной истории. Во-вторых, обособленность дворянства от простонародья, по его мнению, является исторически преходящей: по мере развития общества разрыв между сословиями должен уменьшаться. В-третьих, национально-своеобразное мировоззрение (менталитет) свойственно всем русским людям, независимо от того, к какому сословию они принадлежат.

Издавна укоренившееся представление, «будто бы русский во фраке или русская в корсете — уже не русские», Белинский называл «престранным» [1: 366], потому что «тайна национальности каждого народа заключается не в его одежде и кухне, а в его, так сказать, манере понимать вещи» [1: 373]. Эта «манера» проявляется (правда, с разной степенью отчетливости) в двух «философиях», которыми, по Белинскому, располагает каждый народ. Одна — «ученая, книжная, торжественная и праздничная». Это, вероятно, если судить по набору определений, — философия как наука (Аристотель, Локк, Вольтер, Гегель и т. д.). Невзирая на то, что такого рода философия занята главным образом поиском общечеловеческих истин, она основана на обобщении жизненного опыта той или иной нации, той или иной культуры. Достаточно сопоставить, даже очень поверхностно, древнекитайскую, например, философию и немецкую классическую, чтобы в этом убедиться.

Вторую «философию» Белинский называет «ежедневной, домашней, обиходной». Это круг понятий и представлений, которыми люди руководствуются в быту, в повседневной жизни. Если «ученая философия» оперирует терминами, организованными по определенным правилам суждениями, абстрактными категориями, то «домашняя философия» самым ее носителем не всегда осознается, четкому описанию и систематизации плохо поддается и используется интуитивно, в силу навыков, приобретенных в процессе общения.

Обе «философии» имеют национальную окраску, обе важны для понимания своеобразия той или иной нации, но особое значение в данном отношении Белинский придает второй из них: «...кто хочет узнать какой-нибудь народ, тот прежде всего должен изучить его в его семейном, домашнем быту» [1: 373]. В качестве примера Белинский называет «категории» «обиходной философии», выражаемые словами «авось» и «живет». Не представляя значимости их для русского человека, утверждает критик, «нельзя понять иного романа, не только самому написать роман». Как эти слова (вернее, представления, ими обозначаемые) работают в романе «Евгений Онегин», Белинский не уточняет. Но он, вероятно, имел основания вспо-

нить о них именно в связи с произведением Пушкина, поскольку сам Пушкин на эти слова (по крайней мере, на первое из них и на его национальную специфику) внимание обращал. Это слово характеризуется в так называемой десятой главе «Евгения Онегина»:

Авось, о Шиболет народный,
Тебе б я оду посвятил,
Но стихоплет высокородный
Меня уже предупредил

.....
Моря достались Албиону

.....
Авось, аренды забывая,
Ханжа запрется в монастырь,
Авось по манью Николая
Семействам возвратит Сибирь

.....
Авось дороги нам исправят

.....

[11: 176]

Судя по этим отрывкам, Пушкин иронизирует над свойством русского национального характера, определенным в словаре В. И. Даля следующим образом: «может быть, станется, сбудется с выражением желания или надежды <...> (Авось — вся надежда наша. Авось, небось, да третий кто-нибудь.) *Авоськать*, *авосьничать*: пускаться на авось, на удачу, на безрассудную отвагу, беззаботно надеяться» [2: 3,4]. «Живет» в том же словаре толкуется так: «ладно, хорошо, гоже, годно, изрядно <...> (Ладно ли так? живет?)» [2: 544]. «Стихоплет высокородный», о котором упоминает Пушкин, князь И. М. Долгорукий, написал о каждом их этих слов отдельное произведение. Там приводятся примеры бытового поведения, поясняющие суть обеих «категорий» «обиходной философии» русских:

На свете мыкался я много,
Ходил, ездая и так и сяк;
Пойдешь авось — везде отлого,
Пойдешь с умом — всё буерак.
Удача, матушка ты наша!
Земля такая нынче каша,
Что без тебя все наплевать.
Наперекор рассудку смело
Ломай, коверкай всяко дело;
Коль тут авось, все тишь да гладь.

(«Авось» — 1798)

Мастеровой ли, тот, конечно,
Шага не ступит без него;
Верстак ворочая беспечно,
Путем не сладит ничего;
У всех работой заберется,
И так история начнется,
Что весь задаток он прощьет;
Потом с похмелья каждую штуку
Испортит он на скору руку,
И кончит песенкой: живет.

(«Живет» — 1818) [10: 404,471]

«Авось» и «живет» — это характерные для русских поведенческие реакции в определенных жизненных ситуациях. Они обусловлены столь глубоко укоренившимися в человеческой натуре нравственно-психологическими качествами, что даже перемена образа существования, перемена национальной среды решающего влияния на эти реакции не оказывают. «Свойство удачно применяться ко всякому народу, ко всякой стране» Белинский называет национальной особенностью русских. Благодаря этому свойству «русский за границею легко может быть принят за уроженца страны, в которой он временно живет, потому что на улице, в трактире, на балу, в дилижансе о человеке заключают по его виду; но в отношениях гражданских, семейных, но в положениях жизни исключительных — другое дело: тут поневоле обнаружится всякая национальность, и каждый поневоле явится сыном своей и пасынком чужой земли» [1: 368]. Если «авось» и «живет» дают повод для сатирических характеристик, то способность понимать и принимать формы жизни других наций оценивается как достоинство.

Разработав положение об «обиходной философии» как основе духовного единства нации, Белинский выдвигает следующий тезис — о различной степени реализации задатков русского народа в различных сословиях. По Белинскому, наиболее отчетливое проявление, наиболее полное развитие эти задатки получили в среде дворянства, уровень культурного развития которого способствовал обогащению внутреннего мира человека, совершенствованию его качеств. В соответствии с логикой, намеченной критиком, в дворянине особенности национального характера, «манеры понимать вещи», свойственной русскому народу, могут воплотиться сильнее, отчетливее, последовательнее, чем в представителях других сословий. Поэтому, создавая «истинно национально-русское произведение», Пушкин вынужден был сделать главными персо-

нажами дворян. Если бы он сосредоточил свое внимание на крестьянине, купце или мастеровом, то выполнить свою задачу не сумел бы. На данном этапе исторического бытия нации перспективы ее дальнейшего существования, дальнейшего движения по пути прогресса связаны с дворянством. *Наиболее ярко и полно русский человек в пушкинскую эпоху раскрылся именно в дворянине.* Принимая доводы Белинского, приходится признать, что эпизоды с участием простолюдинов в «Евгении Онегине» («С кувшином охтенка спешит», «Зима!.. Крестьянин, торжествуя...», «Вот бегают дворовый мальчик...» и даже все связанное с образом Татьяниной няни) «высшую степень народности» в этом произведении не определяют. «Пора наконец догадаться, — пишет Белинский, — что <...> русский поэт может себя показать истинно национальным поэтом, только изображая в своих произведениях жизнь образованных сословий...» [1: 369]. Развивая свою мысль, критик апеллирует к образам Татьяны и Онегина. С ними Белинский и связывает «один из интереснейших моментов» развития русского общества. В том же плане, по-видимому, следует рассматривать и образ «автора», о котором критик говорит немного, но присутствие которого в произведении постоянно учитывает: «Отступления, делаемые поэтом от рассказа, обращения его к самому себе исполнены необыкновенной грации, задушевности, чувства, ума, остроты; личность поэта в них является такою любящею, такою гуманною» [1: 425].

Примечательно, что дворянство в глазах Белинского не является однородным сословием. Если об Онегине он говорит с сочувствием, как о выразителе веяний времени, то «господний раб и бригадир» Дмитрий Ларин для него — «не то, чтоб человек, <...> а что-то вроде полипа, принадлежащего в одно и то же время двум царствам природы — растительному и животному» [1: 406]. Не отвечает потребностям исторического момента и Владимир Ленский, обладатель «духа пылкого и довольно странного». Сыном века, по утверждению революционного демократа Белинского, в 20-е годы XIX в. мог стать только светский человек. Русское общество в начале своего существования — это общество светское, то есть не все дворянство, а лишь его верхушка. Рассуждая об изолированности «света», о его отчуждении от других социальных слоев, Белинский пишет: «Высший круг общества в то время до того был отделен от всех других кругов, что не принадлежавшие к нему люди поневоле говорили об нем, как до Колумба во всей Европе говорили об антиподах и Атлантиде» [1: 378].

При рассмотрении взглядов Белинского, нашедших отражение в восьмой и девятой статьях, следует учитывать, что понятия «нация» и «общество» не являются у него равнообъемными. Нация — это все население страны, связанное общностью культурно-исторической судьбы. Общество — это часть нации, наиболее цивилизованная группа людей внутри нее, выражающая наиболее прогрессивные тенденции ее развития и отличающаяся высоким уровнем самосознания.

Разумеется, не следует думать, что Белинский считает «свет» конечным этапом развития общества в России. К «свету» он подходит с позиций историзма. Если «свет» (= «общество») в России 20-х—30-х годов XIX в. — это лишь верхушка социальной пирамиды, то дальнейшее движение по пути прогресса должно сопровождаться постепенным снижением границы, отделяющей «общество» от «населения», вовлечением в общественную жизнь все новых и новых социальных слоев. Симптомы изменений Белинский обнаруживает уже в современной ему действительности (начало 40-х гг.): «И здесь нельзя не подивиться быстроте, с которою движется вперед русское общество: мы смотрим на «Онегина», как на роман времени, от которого мы уже далеки» [1: 377]. В перспективе русское общество должно, по-видимому, пережить то состояние, которое можно сейчас (в 40-е годы) наблюдать во Франции и которое блестяще отобразила в своих произведениях французская писательница Жорж Санд: «...там цивилизация, в много-сложности ее элементов, все сословия поставила в тесное и электрически взаимодействующее отношение друг к другу» [1: 365]. Успехи цивилизации, по убеждению Белинского, тот же эффект должны произвести и в России. Эту мысль критика русская литература впоследствии развивала и подтверждала. Когда, например, семь некрасовских «временнообязанных» мужиков под воздействием явлений пореформенной действительности отправляются в странствия по Руси, чтобы разрешить волнующую их социально-этическую проблему, тем самым писатель констатирует, что процесс развития общественного самосознания в 1860-х гг. захватил и крестьянскую среду.

В романе Пушкина жизнь русской нации на определенном этапе ее истории показана многосторонне. Среди персонажей произведения — представители разных сословий, социальных и национальных групп, живущих на территории России. Широко отражен быт обеих столиц и провинции, города и деревни. С учетом «Отрывков из путешествия Онегина» велико и географическое пространство, на котором разворачивается действие. Это дало Белин-

скому повод назвать роман Пушкина «энциклопедией русской жизни»: «В своей поэме он умел коснуться так многого, намекнуть о столь многом, что принадлежит исключительно к миру русской природы, к миру русского общества!» [1: 425].

Необходимо, однако, принять во внимание, что любая энциклопедия является изложением знаний, актуальных для времени ее создания, а не всех вообще, какие накоплены на данный момент. Действие этого принципа распространяется на роман «Евгений Онегин». Он — «энциклопедия» в первую очередь потому, что в нем идет речь о явлениях, наиболее важных, исторически важных для русской жизни 1820-х годов. Энциклопедически значимы в нем, прежде всего, образы Онегина и Татьяны Лариной. Все остальное — лишь «энциклопедический фон», эти образы оттеняющий.

Обоснованию права «света» на важную роль в истории русской культуры Белинский отводит немало места, может быть, даже несколько преувеличивая достоинства этой социальной группы в полемике с теми литераторами, которые не видели в «свете» ничего, кроме нравственной и душевной пустоты. Но ряд сторон светской жизни подвергается осуждению и в романе «Евгений Онегин», и в произведениях Лермонтова, и в повестях В. Ф. Одоевского, к таланту которого критик относился с уважением и вниманием. Да он и сам в девятой статье цикла, противореча себе, сказал о влиянии светского круга на человека нелестные слова. Некоторая идеализация «света» в статье восьмой обусловлена углом зрения: критик рассматривает его с культурно-исторической точки зрения, с точки зрения его заслуг перед русским обществом, отвлекаясь от социально-бытовой конкретики. Белинский характеризует светских людей как наиболее образованных и мыслящих в России того времени, как носителей прогрессивной европейской культуры и как выразителей пробуждающегося общественного самосознания. Кроме того, он считает светских людей реалистами по мировоззрению и поведению. Это значит, что они в межлических отношениях руководствуются знанием «жизни действительной», что они обладают способностью трезво оценивать себя и окружающих людей, что они лишены ханжества и фальшивого прекраснодушия, что им претят напыщенность и высокопарность, что они, в конечном счете, обладают развитым личностным самосознанием.

Развитие личностного самосознания является у Белинского необходимым условием формирования самосознания общественного. Более того, главной ценностью, главной целью исторического движения, главным результатом успехов цивилизации,

прогресса общества для Белинского 40-х годов становится личностью. Суждения критика в восьмой и девятой статьях мотивированы следующей логической цепочкой: история воплощается в развитии общества → общество имеет национальную специфику → социально-исторические особенности нации находят наиболее отчетливое выражение в людях определенного круга (определенной социальной группы), которые становятся двигателями прогресса → прогресс определяется уровнем развития личности → общество — это группа людей, обладающих развитым личностным самосознанием, выражающих потребности нации, страны, человечества → личность имеет исторические, национальные, социальные, индивидуальные характеристики → исторические процессы формирования личности (общества, нации, человечества) отражаются в литературе, прежде всего — реалистической.

В полном соответствии с намеченными им подходами к реалистическому произведению, каковым роман «Евгений Онегин» и является, Белинский строит восьмую и девятую статьи по одной и той же схеме: сначала разговор об общих проблемах социально-философского характера, уяснение сути базовых понятий, описание типовых ситуаций русской действительности; затем — подробное рассмотрение образов центральных персонажей пушкинского произведения (Онегина — в восьмой статье, Татьяны Лариной — в девятой).

Онегин у Белинского является вариацией типа личности, порожденного историческими условиями формирования цивилизованного общества в России. Наиболее разработанная критиком характеристика персонажа — «светский человек», со всеми вытекающими из нее следствиями, о которых речь уже шла. Особое внимание при этом Белинский уделяет социальной обусловленности человеческой личности, столь важной для концепции реалистического искусства: «Создает человека природа, но развивает и образует его общество. Никакие обстоятельства жизни не спасут и не защитят человека от влияния общества, нигде не скраться, никуда не уйти ему от него. Самое усилие развиваться самостоятельно, вне влияния общества, сообщает человеку какую-то странность, придает ему что-то уродливое, в чем опять видна печать общества же. Вот почему у нас люди с дарованиями и хорошими природными расположениями часто бывают самыми несносными людьми, и вот почему у нас только гениальность спасает человека от пошлости» [1: 410].

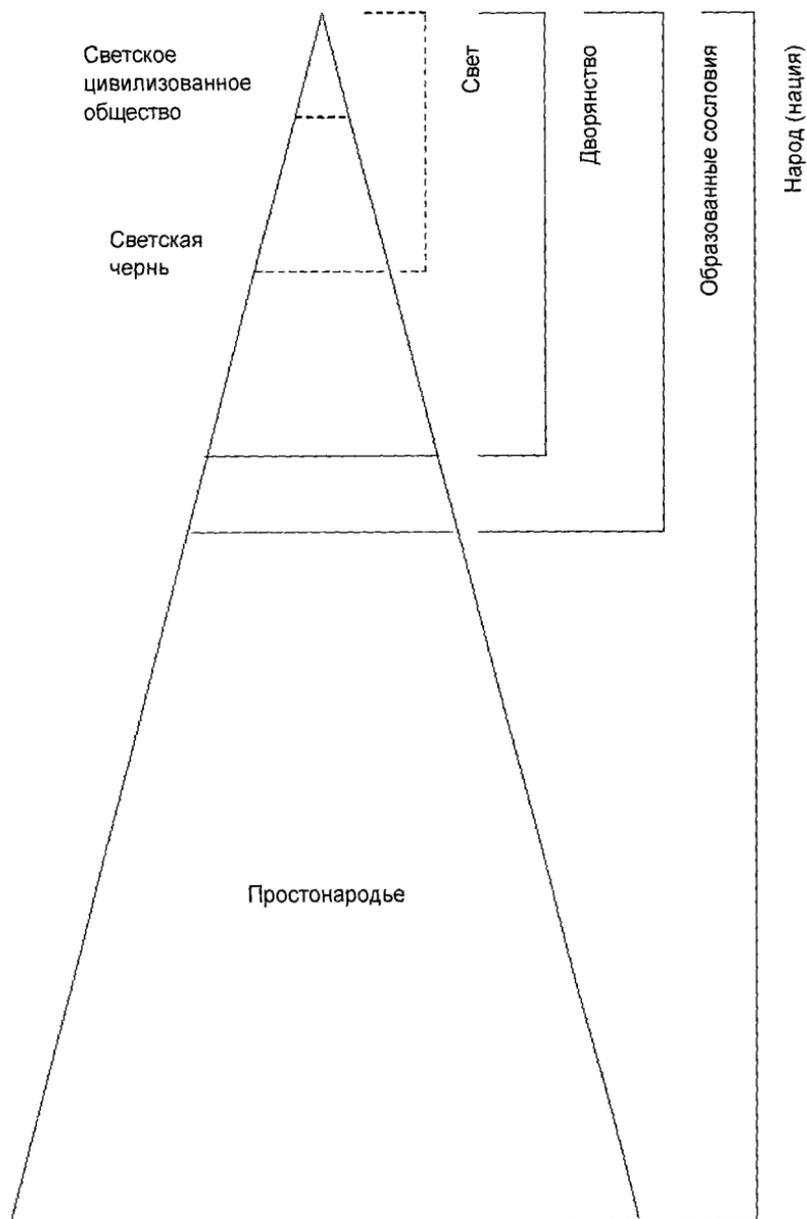
Онегин, по мысли Белинского, — «добрый малой, но при этом недюжинный человек. Он не годится в гении, не лезет в великие

люди, но бездеятельность и пошлость жизни душат его; он даже не знает, чего ему надо, чего ему хочется; но он знает, и очень хорошо знает, что ему не надо, что ему не хочется того, чем так довольна, так счастлива самолюбивая посредственность» [1: 385]. Онегин, таким образом, — личность с развитым самосознанием, нуждающаяся в удовлетворении высоких запросов как по отношению к окружающей жизни, так и к самому себе. Пошлость, по Белинскому, — это отсутствие таких запросов. Ею заражено почти все непосредственное окружение пушкинского героя.

При воспроизведении представлений Белинского о проблемах формирования и о структуре русского общества приходится отмечать, что взгляды эти не образуют строго выверенной, непротиворечивой системы. Критик отождествляет понятия «общество» и «свет», но первое из них оказывается шире второго, в него включаются и дворянство в целом, и даже «образованные сословия» [1: 410]. Суммируя сказанное критиком, можно предположить, что обществом Белинский склонен называть образованную часть нации, а светом — цивилизованную верхушку дворянства, соответствующую европейскому уровню развития (нормам общества цивилизованного). Но и «свет» у Белинского не является чем-то однородным: «в свете, как и везде, люди бывают двух родов — одни привязываются к формам и в их исполнении видят назначение жизни, — это чернь; другие от света заимствуют знание людей и жизни, такт действительности и способность вполне владеть всем, что дано им природою» [1: 394].

Если пользоваться этим критерием, то вслед за Белинским светскими людьми в точном (сущностном, а не формальном) смысле правомерно будет считать лишь таких персонажей, как Онегин, автор, Татьяна-княгиня в восьмой главе, Вяземский в той же восьмой главе. Все остальные персонажи, имеющие более-менее явное отношение к свету, — чернь. С одной стороны, Белинский утверждает, что в России 1820-х годов цивилизованное общество уже существовало, хотя и не было многочисленным. С другой стороны, он отмечает, что отклика на свои запросы цивилизованного человека Онегин не нашел нигде: ни в столицах, ни в деревне, ни на всем пространстве Российской империи от Новгорода до Кавказа. Получается, что настоящего общества, союза цивилизованных, духовно развитых людей в «энциклопедии русской жизни» нет. И Онегин, жаждущий реализоваться как человек общественный, обречен на одиночество.

СТРУКТУРА РУССКОГО ОБЩЕСТВА ПО БЕЛИНСКОМУ



Социальной неприкаянностью, невостреманностью (как мы сказали бы теперь) мотивирует Белинский одно из наиболее значительных нравственно-психологических качеств героя — эгоизм. Пользуясь своим излюбленным приемом, критик трансформирует общепринятое, традиционное значение слова, наделяет слово дополняющими и осложняющими его семантику значениями. «Зло скрывается не в человеке, но в обществе» [1: 393]. Эгоизм Онегина, по Белинскому, — не изначальное, а приобретенное качество персонажа, и даже навязанное ему обществом: «Что-нибудь делать можно только в обществе, на основании общественных потребностей, указываемых самою действительностью, а не теориею...» [1: 387].

Но таких потребностей, встречаясь с разными людьми, попадая в разные условия на протяжении романа, Онегин не испытывает и даже не находит возможности их появления. Он становится чем-то вроде выразителя общественных тенденций от противоположного: самим своим существованием герой утверждает необходимость потребностей, которых в русской социальной действительности нет. И ему не остается ничего иного, как замкнуться в сознании собственной самодостаточности и обособленности — состояние для Онегина неудовлетворительное, но и непреодолимое. Белинский считает его фатальным, обусловленным социально-исторически, неразвитостью общественных отношений и выраженностью их пока лишь на уровне личного самосознания, «кипящего в действии пустом». Эгоизм, порожденный тем, что древние называли «*fatum*», Белинский квалифицирует как «эгоизм поневоле» [1: 387]. Для верного понимания личности Онегина критик считает нужным учитывать и то, что пушкинский персонаж — «страдающий эгоист», воспринимающий ограниченность своих интересов как бремя, как качество, которое ему хотелось бы изжить и преодолеть, но перспектив освобождения от которого он не видит.

Как «страдающий эгоист» и «эгоист поневоле» Онегин резко отличается от других категорий эгоистов — «по натуре», «по причине дурного воспитания», а также от таких, что, совершая добро, удовлетворяют свое тщеславие, самолюбие, то есть видят в добре не самоцель, а средство реализации эгоистических побуждений. Значительная часть характеристики Онегина построена у Белинского как полемика с читающей публикой, которая не поняла и не приняла пушкинского героя. Критик берет на себя роль защитника Онегина от несправедливых обвинений, последовательно объясняя и тем самым оправдывая его «неблагородные» помыслы и поступки. Оправдание это ведется с позиций реализма. Пушкин-

ский герой у Белинского — человек, трезво воспринимающий действительность и живущий в соответствии с реальным положением дел в сфере отношений между людьми. Как реалист по мировоззрению и поведению, Онегин является выразителем исторической потребности в период становления общественного самосознания. Поскольку эта потребность еще не превратилась в доминирующую тенденцию общественной жизни, судьба Онегина складывается драматически. Он обречен на непонимание. Его главное достоинство «самолюбивой посредственностью» оценивается как порок. Свое представление о сути личности Онегина Белинский излагает, противопоставляя героя романа Ленскому, в характере которого преобладает начало романтическое. Сущность этого противопоставления критик определяет так: «Онегин — характер действительный, в том смысле, что в нем нет ничего мечтательного, фантастического, что он мог быть счастлив или несчастлив только в действительности и через действительность. В Ленском Пушкин изобразил характер, совершенно противоположный характеру Онегина, характер совершенно отвлеченный, совершенно чуждый действительности» [1: 396].

Важно при этом учесть, что Ленский в понимании Белинского — не только психологический тип («романтик по натуре»), но и тип исторический (романтик «по духу времени»). Если в литературе 1820-х годов «характеры действительные» были редкостью, то характеры романтические преобладали, оказывали более заметное влияние на климат культуры. Борьба с романтической настроенностью задавала направление дальнейшего развития русской культуры — к реализму как жизнепониманию. Поэтому Белинский, называя Ленского «существом, доступным всему прекрасному, высокому, душой чистой и благородной» [1: 397], считает тип, воплощенный в пушкинском персонаже, исторически обреченным. На каком-то этапе развития общества тип этот сыграл положительную роль: в нем выразилось стремление к идеалу, к духовным ценностям. Ленские, отмечает Белинский, «не перевелись и теперь», в 1840-е годы. Но поскольку время их прошло, они не заслуживают ничего, кроме злой иронии. Злая ирония отчетливо ощущается и в суждениях Белинского о Ленском, несмотря на все оговорки. Критик судит о персонаже с исторической дистанции, по меркам 40-х годов, и выносит ему бескомпромиссный и жестокий приговор.

Автор романа на лирической волне, вызванной гибелью Ленского, намечает несколько вариантов дальнейшей судьбы персонажа, если бы тот остался жив:

Быть может, он для блага мира
Иль хоть для славы был рожден;
Его умолкнувшая лира
Гремучий, непрерывный звон
В веках поднять могла. Поэта,
Быть может, на ступенях света
Ждала высокая ступень. <...>
А может быть и то: поэта
Обыкновенный ждал удел.
Прошли бы юности лета:
В нем пыл души бы охладел.

[11: 115]

Белинский решает однозначно: «Мы убеждены, что с Ленским сбылось бы непременно последнее. В нем было много хорошего, но лучше всего то, что он был молод и вовремя для своей репутации умер» (1: 398). Такое решение мотивировано системой взглядов Белинского. Но оно может быть и оспорено с точки зрения современных представлений о художественной организации романа «Евгений Онегин». С их учетом строфы XXXVII—XXXIX главы шестой комментируются следующим образом: «Для Пушкина важна мысль о том, что жизнь человека — лишь одна из возможностей реализации его внутренних данных и что подлинная основа характера раскрывается только в совокупности реализованных и нереализованных возможностей. <...> Такая специфика построения характера пушкинских героев снимает вопрос о том, какая из двух несостоявшихся судеб Ленского вероятнее, ибо в момент смерти в нем были скрыты обе возможности. Что бы ни осуществилось, вторая возможность осталась бы нереализованной, раскрывая в романтическом герое возможную обыденную пошлость или в рутинном помещике — скрытого героя» [7: 683]. Специфика пушкинского реализма в романе «Евгений Онегин» в значительной мере тем и определяется, что судьба человека не может быть ни предугадана, ни предрешена. Действие этого художественного принципа распространяется не только на Онегина и Татьяну, но и на Ленского. Выяснить, какой из вариантов будущего более вероятен, можно было бы только в том случае, если бы Ленский не погиб. У Белинского же решающей силой оказывается инерция сформировавшегося характера, она программирует дальнейшую судьбу человека. Характеры Ленского и Онегина оцениваются Белинским по разным критериям. Реалистический характер не позволяет строить прогнозы на будущее, перспективы его развития трудно предугадать: «Что случилось с Онегиным потом? Воскресила ли его страсть

для нового, более сообразного с человеческим достоинством страдания? Или убила она все силы души его, и безотрадная тоска его обратилась в мертвую, холодную апатию? — Не знаем...» [1: 396]. О том, во что трансформировались характеры романтиков, подобные Ленскому, к сороковым годам, Белинский говорит определенно: «...это теперь самые несносные, самые пустые и пошлые люди» [1: 399]. Критик противопоставляет Ленского не только Онегину, но и Татьяне. Противопоставление это намечено уже в статье восьмой, где романтические мечтатели уподоблены «идеальным девам», социально-психологическому типу, о котором особый разговор пойдет уже в статье девятой, в связи с предпосылками формирования характера героини.

В противоположность Ленскому Онегин обладает «тактом действительности». Это сказывается на его поведении, но недоступно пониманию людей, зараженных пошлостью или романтической мечтательностью (что для Белинского, в определенном смысле, одно и то же). «Такт действительности» Белинский обнаруживает, например, в ситуации с умершим дядей, размышления Онегина по поводу которой вызвали нарекания читателей*. Критик обращает внимание на то, что Онегин был законным наследником «деревенского старожила» и потому никаких оснований считать его благодетелем не имел. Роль опечаленного родственника у смертного одра совершенно чуждого ему человека он собирался играть из чувства деликатности и гуманности. Чтобы представить Онегина в выгодном свете, Белинский из области литературы переходит в область

* При жизни Пушкина отрицательное отношение к Онегину широкого пространства в критике не получило. Это произошло позднее, когда утвердилась и была подробно разработана трактовка пушкинского героя как «лишнего человека». Решительный шаг к осуждению Онегина был сделан Д. И. Писаревым. Он счел возможным сблизить «молодого повесу», который скачет к умирающему дяде, с Молчалиным: «Из-за чего суетятся, сгибаются в дугу, актерствуют и подличают самые презренные люди? Из-за чего Молчалин ходит на задних лапках перед Фамусовым и перед всеми его важными гостями? — Из-за презренного металла, которым поддерживается брэнное существование. А ради чего Онегин скачет *стремглав по почте* и готовится к хождению на задних лапках перед умирающим родственником? — *Денег* ради, — отвечает Пушкин с свойственной ему откровенностью» [9: 318]. После Писарева уже стали возможны характеристики Онегина, подобные следующей: «Начинает Пушкин свой роман с того, что сразу вводит читателя в глубь холодного, эгоистического сердца героя, который торопится в деревню за наследством к умирающему дяде. Этот отталкивающий образ поэт так скрашивает своим светлым, добродушным юмором, что отнимает у читателя всю силу негодования» [13: 32]. Белинский, вероятно, полемизирует с устными толками по поводу пушкинского героя.

житейских отношений и описывает действительные проявления «грубого и глупого, добродушного и добросовестного проявления» лицемерства в сходной ситуации: «какой-нибудь бедный чиновник», увидевший себя наследником богатого дяди-старика, готового умереть. Белинский, увлекшись намеченным противопоставлением, идет дальше и углубляется в сферу родственных отношений, построенных на несоответствии между их сутью и разнообразными способами маскировки этой сути. Все это служит у него доказательством, что в поведении Онегина «виден только ум и естественность», а если и обыкновенная светская манера, то «преумная манера». Герой не собирается разыгрывать сцен безутешной скорби, но и не ведет себя как алчный и беззастенчивый обладатель состояния, доставшегося ему по наследству. Некоторая насмешливая легкость у Онегина — средство против фальши в житейских отношениях. Таким образом, обвинения Онегина в безнравственности Белинский признал несправедливыми.

Еще один повод для того, чтобы решительно встать на защиту пушкинского героя, Белинский обнаружил в ошибочных, на его взгляд, суждениях об отношении Онегина к Татьяне: «Большинство публики было крайне удивлено, как Онегин, получив письмо Татьяны, мог не влюбиться в нее, — и еще более, как тот же самый Онегин, который так холодно отвергал чистую, наивную любовь прекрасной девушки, потом страстно влюбился в великолепную светскую даму?» [1: 388]. Разъясняя парадоксальную ситуацию, отмеченную публикой, Белинский прибегает к психологическому аргументу: «Сердце имеет свои законы — правда, но не такие, из которых легко было бы составить полный систематический кодекс. <...> кто в любви отвергает элемент чисто непосредственный, влечение инстинктуальное, прихоть сердца, в оправдание несколько тривьяльной, но чрезвычайно выразительной русской пословицы: полюбится сатана лучше ясного сокола, — кто отвергает это, тот не понимает любви» [1: 388]. Иными словами, далеко не все моменты в отношениях Онегина и Татьяны поддаются объяснению, и Пушкин поступил как истинный реалист, изобразив любовное чувство не мотивированным в полной мере. В соответствии с принципом психологического правдоподобия и Онегин «имел полное право без всякого опасения подпасть под уголовный суд критики, не полюбить Татьяны-девушки и полюбить Татьяну-женщину. В том и в другом случае он поступил равно ни нравственно, ни безнравственно» [1: 388—389].

Тем не менее, попытку объяснить некоторые странности сердечной жизни на примере Онегина Белинский все-таки пред-

принимает. Отповедь в саду он объясняет неодинаковостью жизненного опыта персонажей, разницей уровня их личностного развития. Если Онегин в главе четвертой уже зрелая, сложившаяся личность, то Татьяна пока только «нравственный эмбрион». В данной ситуации было невозможно, чтобы герой увлекся «младенческой любовью девочки-мечтательницы, которая смотрела на жизнь так, как он уже не мог смотреть...» [1: 390]. Чувство вспыхнуло, когда личность Татьяны в атмосфере светской жизни развилась, созрела и раскрылась в полной мере. Ни в первом, ни во втором случае чувство «такта действительности» Онегину не изменило, хотя, в конечном счете, его отношения с Татьяной сложились несчастливо. Но здесь, по убеждению Белинского, был виноват не герой, а неисповедимые законы сердца и, кроме того, — зло, скрываемое в обществе и оказывающее воздействие на человеческие характеры и судьбы. Зависимость человека от общества на примере Татьяны демонстрируется Белинским даже более обстоятельно, чем на примере Онегина.

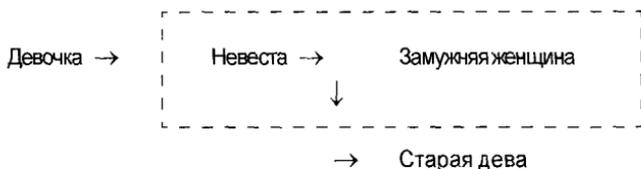
Статья девятая, в которой речь преимущественно идет о Татьяне Лариной, начинается обширным очерком, посвященным положению женщины в русском обществе. Белинский описывает действительность, стоящую за текстом романа и, по его мнению, определяющую характеры и судьбы персонажей — не только Татьяны и не только женщин. Читатель, благодаря критику, получает возможность уяснить социально-психологический подтекст пушкинского произведения: то, что не всегда автором романа изображается и комментируется непосредственно, на происходящем, тем не менее, сказывается.

Образ Татьяны Белинский считает крупнейшим достижением и открытием отечественной культуры: «Велик подвиг Пушкина, что он первый в своем романе поэтически воспроизвел русское общество того времени и в лице Онегина и Ленского показал его главному, то есть мужскую сторону; но едва ли не выше подвиг нашего поэта в том, что он первый поэтически воспроизвел, в лице Татьяны, русскую женщину» [1: 399]. Образ Татьяны, в истолковании Белинского, создан на основе тех же принципов, которые были определяющими при создании образа Онегина: реализм, историзм, народность, социальность, психологизм. Исходным пунктом анализа для критика в данном случае становится социальность.

Одной из характерных особенностей и одним из исторически обусловленных несовершенств русского дворянского общества Белинский считает его однородный половой состав. Это суждение, как и ряд других в статьях о «Евгении Онегине», рассчита-

но на эффект, на сильную эмоциональную реакцию читателя. Но оно, как и другие парадоксы Белинского, обстоятельно мотивируется и постепенно переводится в разряд аксиом. Русское общество, утверждает Белинский, — это общество мужское, поскольку женщина, несмотря на формальное присутствие, никакой роли в нем не играет и полноправным членом его не является: «У нас «прекрасный пол» существует только в романах, повестях, драмах и элегиях; но в действительности он разделяется на четыре разряда: на девочек, на невест, на замужних женщин и, наконец, на старых дев и старых баб» [1: 400]. На самом деле, как показывает Белинский впоследствии, разрядов больше, но эти четыре демонстрируют *типовую* судьбу женщины в русском обществе.

Классификация, приведенная в девятой статье, не только остроумна, но и чрезвычайно содержательна. Она сразу же показывает, как существование женщины определяется отношением к ней мужчины. Это — мужская, с точки зрения «сильного пола» классификация. По сути дела, она может быть упрощена и сведена к двум разрядам (невесты и замужние женщины), поскольку девочками, «как детьми, никто не интересуется», а старых дев, тоже игнорируя, «все боятся и ненавидят». В схематическом виде характеристику Белинского можно представить так:



В классификации Белинского отображены основные состояния, через которые проходит женщина на протяжении своей жизни. Наибольшим вниманием со стороны мужчин (русского общества) она пользуется, находясь в состоянии «невеста». К этому состоянию ее готовят с колыбели; подготовкой к нему является и весь процесс домашнего воспитания. «Удивительно ли после этого, что она не умеет, не может смотреть сама на себя, как на женственное существо, как на человека, и видит в себе только *невесту*? Удивительно ли, что с ранних лет до поздней молодости, иногда даже и до глубокой старости, все думы, все мечты, все стремления, все молитвы ее сосредоточены на одной *idée fixe* (фр. «навязчивая идея». — С. Б.): на замужестве, — что выйти замуж — ее единственное страстное желание, цель и смысл ее существова-

ния, что вне этого она ничего не понимает, ни о чем не думает, ничего не желает и что на всякого неженатого мужчину она смотрит опять не как на человека, а только как на жениха?» [1: 401]. Явление, описываемое Белинским, — это подавление человеческой личности навязанной ей социальной ролью. С чисто мужской точки зрения дело обстоит даже проще: невеста — это товар, «капитал с процентами, дом с доходом»; важна не сама она, а приданое, которое можно за ней получить. Бывает, что расчет связан не с прямыми денежными и имущественными расчетами: «если не это, так кухарка, прачка, ключница, нянька, много, много, если одалиска...» [1: 404]. В любом случае невеста является средством для получения каких-то материальных выгод или физиологических удовольствий, а «взгляд на женщину чисто утилитарный, почти коммерческий». Потребительское отношение к «прекрасному полу», как свидетельствует русская литература, могло приобретать и более изощренный характер, чем в изложении Белинского. Петр Петрович Лужин, персонаж романа «Преступление и наказание», собираясь жениться на Дуне Раскольниковой, руководствовался карьерными соображениями: «Он знал, что женщинами можно «весьма и весьма» много выиграть. Обаяние прелестной, добродетельной и образованной женщины могло удивительно скрасить его дорогу, привлечь к нему, создать ореол...» [4: 235].

Замужние женщины, согласно Белинскому, пользуются гораздо меньшим вниманием, нежели невесты, но внимание это также обусловлено «положительными видами» — ради волокитства. О других поводах для проявления интереса к замужним женщинам Белинский не упоминает.

Характеризуя более или менее подробно каждую из четырех категорий, критик подходит к выводу о том, что в отношении к женщине со стороны русского общества начисто отсутствует важнейший критерий, которым должен поверяться уровень цивилизованности общества, — гуманистический. Русское общество не видит в женщине человека, самоценную личность. Почему девочками, «как детьми, никто не интересуется» — разве они не люди? Почему, будучи невестой, «русская девушка — не женщина в европейском смысле этого слова, не человек»? Разве адюльтер — единственно возможная форма близкого общения с замужней женщиной? Если в силу каких-то обстоятельств женщина не вышла замуж, то разве это повод для общественной изоляции ее как старой девы? За каждым из этих вопросов стоят человеческие драмы и судьбы. О некоторых из

них говорит Белинский в своей статье. Другие описываются в произведениях русских писателей, современников Белинского, и подтверждают наблюдения критика. Впечатляющий образчик того, что, например, представляет собой тип «старая дева», порожденный уродливыми условиями русской жизни, содержится в одной из лучших повестей В. Ф. Одоевского — «Княжна Мими».

С выстроенной Белинским схемой типовой для русской женщины судьбы вполне согласуется биография матери Татьяны Лариной. В том же плане говорит Белинский и о типичности Ольги: «...существо простое, непосредственное, которое никогда ни о чем не рассуждало, ни о чем не спрашивало, которому все было ясно и понятно по привычке и которое все зависело от привычки. Она <...> из грациозной и милой девочки сделалась дюжинною барынею, повторив собою свою маменьку, с небольшими изменениями, которых требовало время» [1: 407].

Русской женщине как жертве неблагоприятных социальных обстоятельств Белинский сочувствует. Но в отношении к старушке Лариной и ее дочери чувствуется ирония. Как можно судить по цитированной характеристике Ольги, поводом для иронии является низкий уровень самосознания, следствием чего становится неразвитость личности. Это в некоторой мере оправдывает исключение женщины из общества и в то же время позволяет наметить перспективу обретения ею общественной роли. Старушка Ларина в данном отношении обрисована даже несколько благосклоннее, чем Ольга. Дело в том, что она в своем существовании прошла еще одну (помимо трех типовых) стадию, тогда как никаких сведений о прохождении той же стадии ее дочерью в романе нет.

Эта стадия-состояние представлена у Белинского еще одним социально-психологическим типом — «идеальными девами». Если стадияльная цепочка «девочка → невеста → замужняя женщина (старая дева)» является правилом, наиболее распространенным вариантом женской судьбы, то «идеальная дева» — своего рода исключение из правила, тоже впрочем, несущее, на себе отпечаток особенностей русской жизни.

Возникновение этой социально-психологической категории обусловлено стихийным, слабо осознанным протестом против участи, уготованной женщинам русским обществом. «Окружающая их положительная (наличная, существующая. — С. Б.) действительность в самом деле очень пошла, и ими невольно овладевает неотразимое убеждение, что хорошо только то, что не похоже, что диаметрально противоположно этой действительности» [1: 405].

«Идеальные девы» характеризуются, в первую очередь, стремлением обрести духовную значимость вопреки доминирующей в русском обществе тенденции ограничить все существование женщины сферой материальных отношений (имущественных, хозяйственных, физиологических). «Идеальная дева» ощущает потребность быть самодостаточной личностью, а не товаром, инструментом, прислугой, деталью интерьера, и пытается реализовать эту потребность, пробуждая в себе духовное начало и подавляя начало материальное.

Несмотря на то, что появление «идеальных дев» вызвано реальной необходимостью дальнейшего развития общества, приобщением России к европейской цивилизации, отношение к ним Белинского — насмешливое. Он считает их «нравственно увечным» явлением. Уродливая социальная среда искажает даже глубоко человеческие по сути устремления. Белинский откровенно издевается над желанием «идеальных дев» «вовсе отрешиться от материи» (морят себя голодом, пьют уксус, отучают себя от сна). Совершенно неприемлемы для него и формы «духовной жизни» «идеальных дев». Вся их «духовная жизнь» направлена на приобщение к идеалу. В окружающей действительности почвы для возвращения этого идеала они не находят. И идеал заимствуется из книг: «идеальные девы» обыкновенно страстные любительницы чтения. Но книги, которые они чаще всего читают, это, во-первых, отражение духовного опыта других, западноевропейских народов, и потому идеалы, в них выраженные, не могут быть просто пересажены на русскую почву. Во-вторых, это по преимуществу сентиментальная и романтическая литература, в основу которой положен принцип решительного несоответствия идеала действительности. Пытаться использовать такую литературу как источник образцов для бытового поведения — нелепость. Тем не менее, «идеальные девы» свою жизнь по образцам этой литературы строить пытаются. Так возникает полное несоответствие их поведения требованиям «жизни действительной». Белинский даже отказывает им в искренности чувств, поскольку все их переживания заимствованы из книг, а не рождены реальными отношениями между людьми.

Критик воссоздает целый ряд бытовых ситуаций, где неестественность, надуманность, книжность явно дают о себе знать (переписка «огромными тетрадищами» с подругой, живущей неподалеку, иногда в том же доме, — дань сентиментализму; мечтания при луне о предмете своей любви — след знакомства с предромантической литературой; наделение этого «предмета» чертами необыкновенности и гениальности — обусловлено романтической

концепцией героя). «Когда между жизнью и поэзией нет естественной, живой связи, тогда из их враждебно-отдельного существования образуется поддельно-поэтическая и в высшей степени болезненная, уродливая действительность» [1: 411]. Причина реального (и, может быть, не всегда заслуженного) осуждения Белинским «идеальных дев» как социально-психологического типа понятна. Саркастический пафос его характеристик обусловлен требованием тесной связи с действительностью, необходимостью поиска идеала только в самой действительности и только через действительность. Поэтому отказ от роли «идеальной девы» оценивается им более сочувственно, чем верность ей после замужества и даже в состоянии, именуемом «старая дева».

«Идеальная дева», таким образом, — это роль дополнительная по отношению к основным стадиям существования русской женщины. Некоторые представительницы «прекрасного пола» могут ею совсем не воспользоваться — как Ольга Ларина, например. Другие вживаются в нее лишь на одном из этапов своей биографии, как мать сестер Лариных, которая была «идеальной девой» в девичестве, когда «любила Грандисона», и в первое время после замужества, когда «с супругом чуть не развелась»; затем она смирилась со своей участью и стала обыкновенной «замужней женщиной». Другие варианты (Татьяна — особый случай, и ее принадлежность к разряду «идеальных дев» комментируется в статье специально) в романе Пушкина не представлены, и их Белинский описывает, исходя из собственных наблюдений. «Идеальная дева» в замужестве характеризуется так: «Ужаснее всех других те из идеальных дев, которые не только не чуждаются брака, но в браке с предметом любви своей видят высшее земное блаженство: при ограниченности ума, при отсутствии всякого нравственного развития и при испорченности фантазии они создают свой идеал брачного счастья, — и когда увидят невозможность осуществления их нелепого идеала, то вымещают на мужьях горечь своего разочарования» [1: 405]. Существуют и «идеальные старые девы»: «в иных способность обманывать себя призраками фантазии доходит до того, что они на всю жизнь остаются восторженными девственницами и, таким образом, до семидесяти лет сохраняют способность к сентиментальной экзальтации, к нервическому идеализму» [1: 405]. Понятие «идеальные девы» не распространяется у Белинского только на девочек — вероятно, потому, что в раннем возрасте потребность быть личностью не ощущается столь остро, как позднее, в годы юности.

Существование «идеальных дев» является нарушением обычного порядка вещей, исключением из правила, которое, тем не менее, категоричность самого правила подтверждает.



Обстоятельный разговор о социальном положении и особенностях духовной жизни русской женщины необходим Белинскому для того, чтобы подвести читателя к пониманию многозначительных характеристик, которыми он наделяет Татьяну Ларину. Героиня пушкинского романа в понимании Белинского — не просто исключение из правила, она «колоссальное исключение», не только необычная женщина, но «натура гениальная». Прямого толкования этих характеристик в статье девятой нет, Белинский комментирует их описательно, продолжая развивать намеченное в самом начале противопоставление Татьяны тем условиям, в которых она формировалась. Впрочем, слово «противопоставление» здесь не совсем подходит, потому что критик считает героиню пушкинского романа, как и Онегина, характером «действительным», тесно связанным с реальностью, хотя и не во всем диктату этой реальности повинующимся. Создание образа Татьяны, как уже отмечалось ранее, Белинский называет «великим подвигом» Пушкина, еще большим, чем поэтическое воспроизведение русского общества в лице Онегина и Ленского — мужской, главной его стороны. Если попытаться сформулировать мысль Белинского без обиняков, то это будет выглядеть примерно так: в образе Татьяны, как и в образе Онегина, показан исторически важный процесс пробуждения личностного/общественного самосознания; но поскольку стать личностью в «мужском обществе» женщине значительно труднее, то такая женщина является чем-то из ряда вон выходящим, и поэт, это явление запечатлевший, обладает уникальным даром.

Татьяна прошла все стадии, какие проходит обычная женщина, идя по жизненному пути: она была девочкой, невестой и стала замужней дамой — в тех специфических смыслах, кото-

рые сообщает этим словам русская действительность. Более того, «Татьяна не избегла горестной участи подпасть под разряд идеальных дев» [1: 412]. Она так же не была удовлетворена окружающей средой, так же испытывала потребность в идеале, так же самозабвенно предавалась чтению романов. Но Белинский не считает ее типичной «идеальной девой». У тех форма заменяет содержание. Они заимствуют идеал из книг как интересную роль, пребывание в которой компенсирует им личностную несостоятельность и в конечном счете создает иллюзию заполнения пустоты жизни. У Татьяны все происходит по-иному. Природа наделила ее «глубокой, страстной натурой», поэтому она не испытывает нужды компенсировать отсутствие каких-то качеств в себе. Она жаждет реализации идеала в действительности и придает ему книжную форму лишь потому, что в среде, окружающей ее, не оказалось подходящих для постройки этого идеала «материалов». Первым человеком, значительность личности которого она пронизательно уловила, был Онегин. И чувство к нему слилось с представлением Татьяны об идеале. «Здесь не книга родила страсть, но страсть все-таки не могла не проявиться немножко по-книжному. <...> непосредственным источником <...> страсти к Онегину была ее страстная натура, ее переполнившаяся жажда сочувствия» [1: 414]. Литературные образы для Татьяны — язык, который она использует для выражения того, что происходит в ее внутреннем мире, происходит естественно, самопроизвольно, без постороннего, искажающего облик души воздействия.

Настойчивое выдвигание естественности, «отприродности» на первый план в характере Татьяны позволяет отчасти понять, почему Белинский считает ее натуру гениальной. Гений — не продукт воспитания, не результат сознательных усилий. Гений таковым рождается, гениальность даруется природой и не поддается объяснению. Именно потому критик акцентирует «противоречие между Татьяной и окружающим ее миром» и, переосмысляя пушкинскую характеристику, отнесенную к Ольге, называет Татьяну «редким, прекрасным цветком, случайно выросшим в расщелине дикой скалы» [1: 408]. Образ Татьяны-девушки в восприятии Белинского подчеркнуто асоциален — в том смысле, что духовно она совершенно изолирована от той жизни, которая ее окружает. «Татьяна молчалива, дика, ничем не увлекается, ничему не радуется, ни от чего не приходит в восторг, ко всему равнодушна, ни к кому не ласкается, ни с кем не дружится, никого не любит, не чувствует потребности перелить в другого свою душу, тайны своего сердца, а главное — не говорит ни о чувствах вообще, ни о

своих собственных в особенности» [1: 409—410]. «Асоциальность» Татьяны компенсируется развитием внутренних качеств, полученных от природы. Это можно назвать задатками личности. Правда, личность Татьяны по сравнению с личностью Онегина — явление иного порядка. Личность Онегина — личность мужчины, сформировавшаяся в определенных социально-исторических обстоятельствах. Татьяна — женщина, и пути формирования, самореализации ее личности другие.

Естественность — первое качество, определяющее специфику характера Татьяны. Вторым по значимости для Белинского является, вероятно, ее цельность — отсутствие «болезненных противоречий, которыми страдают слишком сложные натуры» [1: 407]. Белинский расценивает это качество как положительное только потому, что оно присуще в данном случае женщине. Противоречий в Татьяне нет, так как ее натура «не многосложна», хотя в то же время «глубока и сильна».

Между тем противоречивость и сложность — едва ли не самые значительные особенности натуры Онегина, делающие его достойной внимания личностью. Было бы убийственным для героя сказать, что он этих качеств лишен. Точно так же, как «мужской» характер Онегина не может быть полностью реализован в любви.

Характер же Татьяны ролью любящей женщины у Белинского практически исчерпывается: «Жизнь женщины по преимуществу сосредоточена в жизни сердца; любить — значит для нее жить, а жертвовать — значит любить. Для этой роли создала природа Татьяну...» [1: 424].

Таковы, по Белинскому, основные черты, делающие Татьяну существом исключительным в русском обществе: естественность, цельность (результат немногосложности, непротиворечивости и постоянства характера), сила и глубина чувств, предрасположенность к самореализации в любви. Комплекс этих качеств — явление уникальное, благодаря ему Татьяна становится «исключением из исключения» (которое в существующих условиях представлено «идеальными девами»).



Комплекс этот делает Татьяну в существующих условиях личностью, что для женщины в русском обществе 20-х—30-х годов, согласно Белинскому, было практически невозможно, и потому — «натурой гениальной». «Гениальность» ее в том, что она смогла стать признанным членом этого общества (действительно цивилизованного, светского), хотя оно в силу исторических причин женщин на полных правах в свой круг не допускало. В романе есть стихи, которые Белинский не цитирует, но которые впечатляюще изображают исключительное положение женщины-личности в обществе:

Но вот толпа заколебалась,
По зале шепот пробежал...
К хозяйке дама приближалась <...>.
Она была нетороплива,
Не холодна, не говорлива,
Без взора наглого для всех,
Без притязаний на успех,
Без этих маленьких ужимок,
Без подражательных затей...
Все тихо, просто было в ней,
Она казалась верный снимок
Du somme il faut... <...>
К ней дамы подвигались ближе;
Старушки улыбались ей;
Мужчины кланялись ниже,
Ловили взор ее очей;
Девицы проходили тише
Пред ней по зале <...>.
Никто б не мог ее прекрасной
Назвать, но с головы до ног
Никто бы в ней найти не мог
Того, что модой самовластной
В высоком лондонском кругу
Зовется vulgar. <...>
Беспечной прелестью мила
Она сидела у стола
С блестящей Ниной Воронскою,
Сей Клеопатрою Невы;
И верно б согласились вы,
Что Нина мраморной красою
Затмить соседку не могла,
Хоть ослепительна была.

[11: 145—146]

К этим строкам следует добавить и другие, из предшествующей (седьмой) главы:

У скучной тетки Таню встреть,
К ней как-то Вяземский подсел
И душу ей занять успел.
И, близ него ее заметя,
Об ней, поправя свой парик,
Осведомляется старик.

{11: 137}

Знакомство Вяземского с Татьяной относится к «досветскому» периоду развития ее личности. Примечательно, что друг Пушкина, отличавшийся пронизательностью и взыскательностью, сумел разглядеть в Татьяне личность, достойную откровенной (душевной) беседы партнера, тогда, когда она была еще подобна, по выражению Белинского, «египетской статуе, неподвижной, тяжелой и связанной». Общение с Вяземским — едва ли не самая высокая авторская оценка личности Татьяны в романе. Она противопоставлена не только реакции на Татьяну «архивных юношей» и «какого-то шута печального», но и Онегина, который, при всей деликатной благосклонности к Татьяне, потенциальных возможностей ее характера не угадал. По достоинству он смог оценить ее только тогда, когда она, в силу обстоятельств светской жизни, уподобилась статуе греческой, «в которой все внутреннее так прозрачно и выпукло отразилось во внешней красоте» [1: 414].

Но Белинский, высоко ценя Татьяну, ее триумф над Онегиным в конце романа считает далеко не полным и даже несправедливым. Если Татьяна из «нравственного эмбриона» развилась в полноценную, на уровне требований цивилизованного общества личность, то высшие потребности, которые формируются не только на основе взаимоотношений между людьми, но и на основе претензий к миру, к мироустройству (философская проблематика), ей, считает Белинский, так и остались недоступными. Посещение дома Онегина пробудило ум героини, «подготовило к перерождению в светскую даму». Но идеи, с которыми она столкнулась, читая книги в кабинете человека, глубоко потрясшего ее, оказались ей не по плечу. Это опять-таки можно было бы объяснить состоянием русского общества и predeterminedными обществом возможностями женщины. Однако, анализируя финальный эпизод романа, Белинский оценивает Татьяну по другим, внесоциальным и внеисторическим критериям. В последнем объяснении героини с героем «высказалось все, что составляет сущность русской женщины с глубокою

натурою, развитою обществом, — все: и пламенная страсть, и задушевность простого, искреннего чувства, и чистота и святость наивных движений благородной природы, и резонерство, и оскорбленное самолюбие, и тщеславие добродетелью, под которою замаскирована рабская боязнь общественного мнения, и хитрые силлогизмы ума, светскою моралью парализовавшего великодушные движения сердца...» [1: 421—422].

Белинский осуждает Татьяну за то, что она не верит в искренность Онегина и считает его поведение типичным проявлением мужского интереса к замужней женщине, то есть волокитством. Кроме того, Белинского возмущает в Татьяне «страх за свою добродетель» в сочетании с презрением к большому свету. Верность мужу в данной ситуации для Белинского — профанация чувства и чистоты женственности, потому что «некоторые отношения, не освящаемые любовью, в высшей степени безнравственны» [1: 424]. Природные задатки Татьяны были искажены обществом, и она стала иллюстрацией к излюбленному для Белинского 40-х годов тезису о невозможности избежать влияния окружающей среды. В статье критик приводит и вариант более достойного, с его точки зрения, поведения. Этот вариант демонстрирует Вера из романа Лермонтова «Герой нашего времени», которая «поступает безнравственно, принадлежа вдруг двум мужчинам, одного любя, а другого обманывая <...>; но в Vere этот грех выкупается страданием от сознания своей несчастной роли» [1: 424]. Лермонтовский образ позволяет Белинскому сформулировать принцип, по которому Татьяна должна была бы ответить на чувство Онегина: «...женщина не может презирать общественного мнения, но может им жертвовать скромно, без фраз, без самохвальства, понимая всю великость своей жертвы, всю тяжесть проклятия, которое она берет на себя, повинувшись другому высшему закону — закону своей природы, а ее натура — любовь и самоотвержение...» [1: 424—425]. Впоследствии точка зрения Белинского не стала доминирующей, и интерпретаторы романа предпочитали рассматривать отповедь Татьяны Онегину как одно из ярчайших проявлений национального характера. Об этом писал, например, Достоевский, интерпретируя возмущившие Белинского слова Татьяны:

«Но я другому отдана;
Я буду век ему верна».

Он считал эти слова выражением идеи («мысли») всего произведения, Татьяну — «главной героиней поэмы», а ее образ —

«апофеозой русской женщины» [3: 140,141]. Вместе с тем, случалось и так, что писавшие о произведении выражали солидарность с Белинским [8: 193—199]. Его точка зрения на нравственный конфликт, воплощенный в отношениях Онегина и Татьяны, не была отвергнута полностью и время от времени актуализировалась в суждениях о пушкинских персонажах.

В статьях восьмой и девятой цикла «Сочинения Александра Пушкина» дана одна из возможных интерпретаций романа «Евгений Онегин». Как всякая интерпретация, она существует наряду с другими толкованиями этого произведения. Однако в историко-культурном плане ее значение трудно переоценить. Это был первый обстоятельный разбор романа, обративший внимание не на частные его достоинства и недостатки, а на связь с кардинальными проблемами духовной жизни русского общества. Не будет, по-видимому, преувеличением сказать, что наши представления о романе «Евгений Онегин» в значительной мере сформированы под воздействием суждений Белинского о нем, даже если не все эти суждения могут быть безоговорочно приняты нами сегодня.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белинский В. Г. Собр. соч.: В девяти томах. — Т. 6. — М., 1981.
2. Даль В. И. Словарь живого великорусского языка. — Т. 1. — М., 1955. (Репринтное воспроизведение второго, испр. и доп. по рукописи автора издания 1880—1882 гг.)
3. Достоевский Ф. М. Поли. собр. соч.: В тридцати томах. — Т. 26. — Л., 1984.
4. Достоевский Ф. М. Поли. собр. соч.: В тридцати томах. — Т. 6. — Л., 1973.
5. Егоров Б. Ф. Литературно-критическая деятельность В. Г. Белинского: Пособие для учителя. — М., 1982.
6. Культурология. XX век: Словарь. — СПб., 1997.
7. Лотман Ю. М. Пушкин: Биография писателя. Статьи и заметки 1960—1990. «Евгений Онегин»: Комментарий. — СПб., 1997.
8. Медведева И. «Горе от ума» А. С. Грибоедова. Макогоненко Г. П. «Евгений Онегин» А. С. Пушкина. — Изд. 2-е, испр. и доп. — М., 1971.
9. Писарев Д. И. Сочинения: В четырех томах. — Т. 3. — М., 1956.
10. Поэты-сатирики конца XVIII — начала XIX в. — Л., 1959.
11. Пушкин А. С. Евгений Онегин // Пушкин А. С. Собр. соч.: В десяти томах. — Т. 4. — М., 1975.
12. Пушкин в прижизненной критике: 1820—1827. — СПб., 1996.
13. Сиповский В. В. История русской словесности. — Ч. III. — Вып. 1. — Изд. 4-е, испр. — СПб., 1913.

ИСТОРИЧЕСКАЯ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕАЛЬНОСТЬ В БАЛЛАДЕ И. А. БУНИНА «КНЯЗЬ ВСЕСЛАВ»

Нет, это только ничего не значущая случайность — то, что мне суждено жить не во дни Христа, Тиверия, не в Иудее, не на острове Кипре, а в так называемой Франции, в так называемом двадцатом веке. За всю долгую жизнь с ее бумагами, чтением книг, страстными и мечтами я так убедил себя, будто я знаю и представляю себе огромные пространства места и времени, столько я жил в воображении чужими и далекими мирами, что мне все кажется, что я был всегда, во веки веков и всюду. А где грань между моей действительностью и моим воображением, которое есть ведь тоже действительность, тоже жизнь? Печаль пространства, времени, формы преследуют меня всю жизнь. И всю жизнь, сознательно и бессознательно, то и дело я преодолеваю их. Но на радость ли? И да — и нет.

И. А. Бунин. Книга моей жизни. Ноябрь, 1921

Баллада «Князь Всеслав» — яркое свидетельство интереса Бунина к Древней Руси. Интерес этот был глубоким и художественно плодотворным. Правда, воплощался он в произведениях писателя неравномерно — наиболее отчетливо в середине 1910-х годов, в поэзии чаще, чем в прозе.

Древнерусские мотивы — существенная черта поэтического мира Бунина. Без их учета трудно понять мировоззренческую основу, образный строй и стилевые особенности бунинского творчества. Читателю, однако, лучше знаком Бунин-пейзажист, бытописатель, тонкий знаток странностей любви, ловец летучих мгновений бытия. Первое столкновение с жутковатым ликом русского Средневековья в его стихах может удивить и потрясти

неожиданностью, несоответствием привычному облику писателя. Так некогда потряс молодого В. Катаева непривычный, «новый Бунин, как бы выходец из потустороннего древнерусского мира — жестокого, фантастического, ни на что не похожего и вместе с тем глубоко родного, национального, — мира наших пращуров, создавших Русь по своему образу и подобию, со всем ее чудовищным смешением языческого и христианского, древнеславянского и угро-финского, варяжского, византийского, татарского — жестокого, кровавого, гениально-самобытного! — царство, нисколько не похожее на ту «Древнюю Русь», которую мы привыкли себе представлять, читая в младших классах школы жалкий, тоненький учебник русской истории» [7: 165].

Между тем стихи на древнерусские темы не стоят в творчестве Бунина особняком. Они — художественный результат той же «печали пространства, времени, формы», которая вдохновила поэта на создание произведений с античной, библейской или юго-восточной тематикой. Печаль эта сближала Бунина — и по духовным устремлениям, и по художественным результатам — с акмеистами, для которых «тоска по мировой культуре» обрела статус одной из программных установок.

В сравнении с другими «древнерусскими» стихотворениями Бунина — с «Отравой», «Казнью», «Шестикрылым», «Сном епископа Игнатия Ростовского», «Святым Прокопием», «Русланом» — баллада «Князь Всеслав» может показаться менее колоритным произведением. Однако при ближайшем рассмотрении становится очевидным, что стилистически сдержанный «Князь Всеслав» полон драматического напряжения. В нем отчетливо представлены два полюса русского Средневековья: братоубийственная распря и иступленная духовная жажда. Сюжет баллады основан на историческом материале, ее текст пронизан реминисценциями из древнерусской словесности. Но содержание произведения явно не укладывается в хронологические рамки фабулы, в балладе чувствуется дыхание вечности. В «Князе Всеславе» Бунин ясно дает понять, что его интерес к родной старине — не археологический, а философский. Поэта увлекает не колоритность исторического материала, не живописность древнего быта, не словесная музыка памятников письменности сама по себе, а мировоззрение, жизнеощущение, воплощенное в этих памятниках.

Требование верности действительности, едва ли не документальной точности изображения является одной из характерных черт Бунина-писателя. Однако с биографией реального лица, представленного в балладе «Князь Всеслав», он обращается свободно.

Произведение дает возможность проследить, как исторический материал трансформировался в реальность иного, художественно-го порядка.

Князь Всеслав Брючиславич Полоцкий — одна из самых ярких и загадочных фигур русской истории домонгольского периода. Документальные сведения о нем отрывочны и далеко не всегда достоверны, так как в летописях, где эти сведения содержатся, даны не столько факты, сколько их интерпретация человеком Древней Руси, в сознании которого причудливо переплетались реальные впечатления и слухи, а недавно обретенные христианские ценности соседствовали с унаследованными от предков языческими представлениями.

Всеслав был сыном Брючислава Изяславича, внука святителя Руси, великого князя Киевского Владимира Святославича. В Несторовой летописи появление полоцкой ветви Рюриковичей изображено так. В 980 г. Владимир захватил Полоцк, убил тамошнего князя скандинава Рогволда с сыновьями, а дочь Рогнеду насильно сделал своей женой. Полоцкая княжна родила Владимиру четырех сыновей, но, возмущенная безудержным женолюбием супруга, задумала умертвить его. Этот замысел отважной женщине осуществить не удалось. Разгневанный Владимир сослал Рогнеду, прозванную Гориславой, вместе с малолетним сыном Изяславом, который осмелился заступиться за мать, в Полоцкую землю. Этот Изяслав — дед Всеслава.

Ярославу Мудрому, брату Изяслава, хоть и с огромным трудом, но удавалось блюсти целостность Киевской Руси. Однако после его смерти началось дробление некогда единого государства на удельные княжества. Между этими княжествами шла ожесточенная борьба с использованием любых средств, порой самых неблагоприятных (вероломное убийство, предательство, клятвоотступничество, подкуп, союз с чужеземцами — печенегам, половцами, варягами, поляками).

Полоцкие князья — Изяслав, Брючислав, Всеслав — были серьезными противниками великих Киевских князей и стремились вести независимую политику. Конечно, объяснять их позицию памятью об обиде, нанесенной Владимиром Рогнеде, было бы наивно. Главную роль здесь играли другие факторы: географические, экономические, исторические.

Полоцк находился на далекой северо-западной окраине, и подчинить его себе раздираемая внутренними противоречиями Киевская Русь была не в силах. Через владения полоцких князей, по Западной Двине, шел важный путь из Прибалтики на Балканы,

что способствовало развитию торговли, ремесел, росту городов. Здесь заметно ощущалось влияние Литвы, Скандинавии. Здесь упорнее и дольше сохранялись языческие верования [23: 25]. Полоцкая земля первой из земель Киевской Руси обнаружила явное стремление к сепаратизму, и во второй половине XI в., именно в годы княжения Всеслава, она стала едва ли не главным противником Киева в феодальной борьбе [1].

Всеслав был соперником сыновей Ярослава Мудрого. Отцу полоцкого князя Ярославичи приходились двоюродными братьями, но в Средние века родственные связи мало кого удерживали от вражды с оружием в руках, от кровопролития.

Основные события, связанные с этой распрей между Киевом и Полоцком, таковы.

1065 год — Всеслав напал на Псков, но взять его не смог.

1066 год — Всеслав напал на Новгород, разорил Софийский собор, сжег город и ушел с большим полоном.

1067 год — Ярославичи вторглись в Полоцкую землю, взяли приступом город-крепость Минск, перебили всех мужчин, захватили в плен женщин и детей. Уходя, они встретились 3 марта на реке Немиге с войском Всеслава. «...и был снег велик, и пошли друг на друга. И была сеча жестокая, и многие пали в ней, и одолели Изяслав, Святослав, Всеволод, Всеслав же бежал» [14: 181].

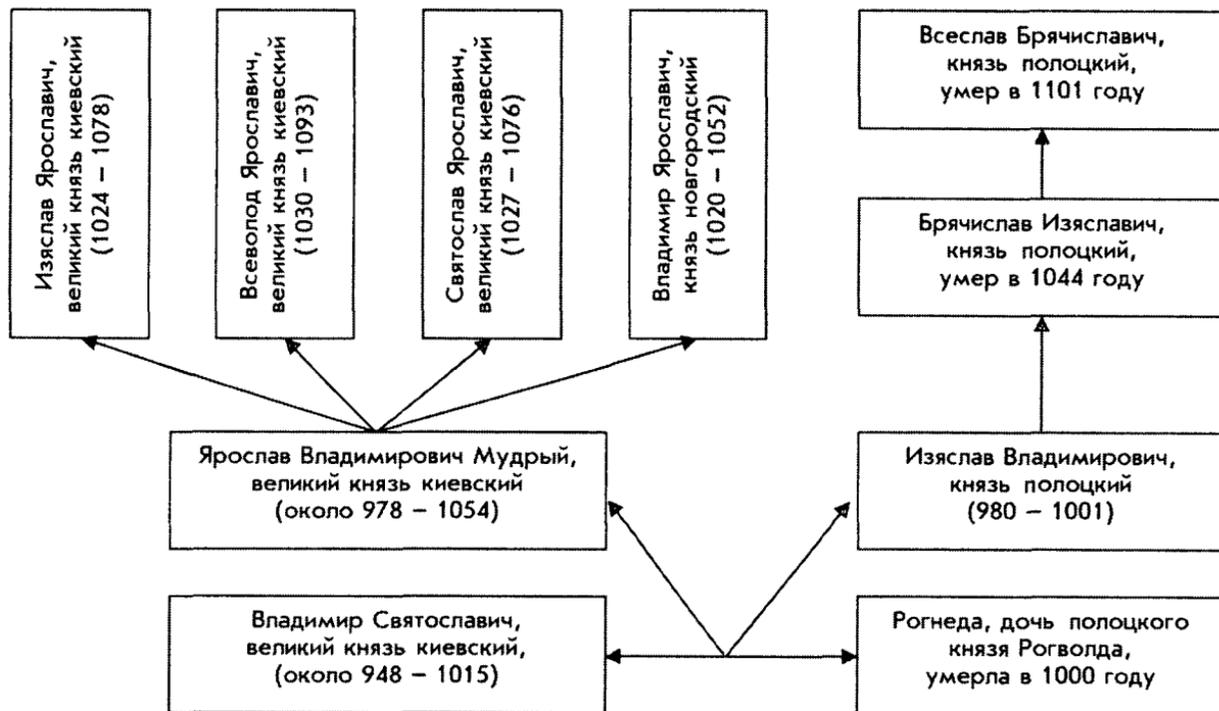
Великий князь Киевский Изяслав Ярославич вступил с побежденным в переговоры. Киев на них представляли Святослав и Всеволод. Они клялись, что не причинят Всеславу зла, целовали крест. Приняв приглашение погостить у своих недавних противников, Всеслав с двумя сыновьями переправился через Днепр, был схвачен в шатре Изяслава неподалеку от Рши (Орши), привезен в Киев и заключен в земляную тюрьму («поруб»).

1068 год — Ярославичи потерпели поражение в битве с половцами. Киевляне начали требовать у великого князя оружия, чтобы взять реванш в войне с кочевниками. Тот им отказал. «...люди же вырубали Всеслава из поруба — в 15-й день сентября — и прославили его среди княжеского двора. Двор же княжий разграбили — бесчисленное множество золота и серебра в монетах и слитках. Изяслав же бежал в Польшу» [14: 181].

1069 год — после семи с половиной месяцев великого княжения Всеслав был вынужден вернуться в Полоцк. К Киеву двигались войска Польского короля Болеслава II Храброго, предводительствуемые Изяславом. Всеслав выступил им навстречу, к Белгороду, но ночью, по неизвестным причинам, бежал.

Изгнав Всеслава из Полоцка, Изяслав посадил там князем своего сына Мстислава. Мстислав вскоре умер. Его сменил другой сын Изяслава, Святослав.

ВСЕСЛАВ ПОЛОЦКИЙ, ЕГО РОДСТВЕННИКИ И СОПЕРНИКИ

Фрагмент родословной таблицы русских князей

В октябре 1069 года Всеслав в очередной раз попытался овладеть Новгородом. Выл разгромлен, бежал.

Что делал и где был Всеслав с конца 1069 по 1071 год — неизвестно. Возможно, он скрывался в Тмутаракани (на Таманском полуострове). Там нередко искали убежища князья, потерпевшие неудачу в борьбе с соперниками.

1071 год — Всеслав изгнал из Полоцка Святослава, но у Голотчинска потерпел поражение в битве с третьим сыном Изяслава, Ярополком.

1073 год — сын Всеслава, Глеб Минский, посватался к только что родившейся дочери Ярополка Изяславича. Явление, на наш взгляд, странное, но обычное для Средних веков. Сватовство, вероятно, было удачным. Оно, по сути дела, означало заключение политического союза. Однако союз этот оказался непрочным. Всеслав делал новые попытки овладеть Новгородом.

1077 год — киевские князья вторглись в пределы Полоцкого княжества.

1078 год — Владимир Мономах после нападения Всеслава на Смоленск предпринял карательную экспедицию против полоцкого князя. Вторгался Мономах в Полоцкую землю и в 1084 году.

Восстановить полную картину событий, участником которых был Всеслав, невозможно. Летописи говорят об отдельных эпизодах его биографии, но эпизоды эти не образуют сплошной цепи. Некоторые «разрывы» можно попытаться ликвидировать с помощью данных, содержащихся в произведениях фольклора и древнерусской литературы, как это делает Б. А. Рыбаков (см. далее). Однако пользоваться этими данными приходится с чрезвычайной осторожностью, поскольку они — плод художественного творчества. Впрочем, «документализм» летописей тоже весьма условен. Представления их составителей о действительности отмечены печатью средневекового мировоззрения и нуждаются в корректировке.

Как бы то ни было, все источники свидетельствуют, что князь Всеслав Полоцкий был не только исторической, но и легендарной личностью, своего рода мифологической фигурой, чарующей воображение современников и близких потомков.

Американские ученые Р. Якобсон, М. Шефтель и Р. Ружичич высказали предположение, что образ Всеслава в представлении русских людей XI—XII вв. был тесно связан с общеславянским мифом об оборотне [25]. Реконструкция этого мифа выглядит так: «У княгини или принцессы от змея-дракона родился необыкновенный сын. Он появился на свет в рубашке (последе), кусочек которой, по настоянию колдунов, всегда носит с собой. Ему предсказана необычайная сила, кровожадность, пугающие даже родную мать и заставляющие дрожать сырую землю. Ребенок быстро

растет. Он обладает даром ясновидения, он вездесущ и могуч, по желанию он может превращаться в ясного сокола, в любого зверя — волка и других животных. Его жертвы не могут ускользнуть от него. Счастье сопровождает героя. Он связан с силами ночи, угрожает самому солнцу, следы его запятнаны кровью, вампиры теснятся у его жилища. Но слава и страдания все время чередуются в его жизни. Из охотника он превращается в животное, из преследователя в жертву и наоборот» [21: 78—79].

В пользу концепции американских ученых говорит ряд сведений, содержащихся в древнерусских текстах. В «Повести временных лет», например, под 1044 годом читаем: «...умер Брячислав, сын Изяслава, внук Владимира, отец Всеслава, и Все-слав, сын его, сел на столе его, мать же родила его от волхвования. Когда мать родила его, на голове его оказалась сорочка, и сказали волхвы матери его: “Эту сорочку навяжи на него, пусть носит ее до смерти”. И носит ее на себе Всеслав и до сего дня; оттого и не милостив на кровопролитие» [14: 169]*.

В «Слове о полку Игореве» о полоцком князе сказано следующее: «На седьмом (на последнем) веке (языческого бога) Трояна (то есть напоследок языческих времен) кинул Всеслав жребий о девице ему милой (попытал счастья добиться Киева). Он хитростями оперся на коней (которых потребовали восставшие киевляне) и скакнул (из подгороднего «поруба», где он сидел в заключении, наверх) к городу Киеву и коснулся древком (копья) золотого (княжеского) престола киевского (добыв его ненадолго не по праву наследства и не «копием», то есть не военной силой, а древком копия — как в столкновениях между своими). Скакнул от них (от восставших киевлян — своих союзников) лютым зверем в полночь из Белгорода, объятый синей (ночною) мглою, добыл счастья; в три удара (тремя приступами) отворил ворота Новгорода, расшиб славу (основоположника новгородских вольностей) Ярослава (Мудрого), скакнул волком до (реки) Немиги от Дудуток (возможно — место под Новгородом). На Немиге (не мирно трудятся) — снопы стелют из голов, молотят цепями булатными, на току жизнь кладут, веют душу от тела. У Немиги кровавые берега не добром были посеяны — посеяны костями русских сы-

* «Сорочка» в данном случае является переводом слова «язвено», а Всеслав представлен здесь как человек, родившийся в сорочке. Однако слово это может быть истолковано и более прозаически, как «язва». В некоторых изданиях оно оставлено без перевода [15: 205].

нов (вместо мирного труда — война на Немиге). Всеслав-князь людям суд правил, князьям города рядил (властвуя, следовательно, и над простыми людьми и над князьями), а сам (не имея пристанища) ночью (как тогда, когда бежал из Белгорода) волком рыскал: из Киева дорыскивал ранее (пения) петухов до Тмутаракани*, великому Хорсу (богу солнца) волком путь перерыскивал (до восхода перебегая ему дорогу). Для него в (его престольном городе) Полоцке позвонили к заутрене рано у святой Софии в колокола, а он в Киеве (в заключении) звон (тот принужден был) слышать. Хоть и вещая душа (была у него) в храбром теле, но часто (он) от бед страдал. Ему вещей Боян давно (еще) припевку, разумный, сказал: “Ни хитрому, ни умелому, ни птице умелой суда Божьего не миновать” (как ни «горазд» был Всеслав, но вся его неприкаянная жизнь была как бы возмездием, «судом Божьим» за его усобицы)» [20: 182—183]**.

Фрагмент этот дает немало поводов для установления связи образа Всеслава с мифом об оборотне. Деятельность Полоцкого князя отнесена к концу эпохи язычества. Беды его истолкованы как наказание язычника христианским Божеством, как победа новой, истинной, религии над ложными верованиями прошлого. Правда, позиция автора «Слова» недостаточно последовательна. Он осуждает Всеслава как инициатора усобиц — дела противохристианского, — но восхищается им как ловким, умелым, храбрым, обладающим какими-то нечеловеческими способностями воином. Автор «Слова» — сам под обаянием поэзии языче-

* Б. А. Рыбаков пользуется этим свидетельством автора «Слова», чтобы заполнить пробел в биографии Всеслава: «При полном отсутствии летописных данных о деятельности Всеслава в качестве великого князя Киевского (сентябрь 1068—апрель 1069 г.) для нас представляет большой интерес аллегорическое описание ее в “Слове о полку Игореве”. Сквозь причудливый поэтический орнамент можно разглядеть контуры реального правителя. Оказывается, что народный избранник был полноправным князем Руси; он участвовал в суде и определял междукняжеские отношения <...>. Управляя из Киева беспокойным отрядом русских князей, Всеслав “самъ въ ночь вълком рыскаше: изъ Кыева дорискаше до куръ Тмутароканя”. Речь идет, очевидно, о каком-то стремительном походе Всеслава из Киева в далекую Тмутаракань, где совсем недавно сидел враг его — Глеб Святославич, усмиритель восстания на Белоозере. Отправился ли Всеслав преследовать своего соперника или по примеру двоюродного деда Мстислава Тмутараканского решил на Северном Кавказе набирать себе дружину <...>, или же он наносил стратегический удар откочевавшим половцам — мы не знаем, но в любом случае этот далекий поход через занятые половцами степи заставляет уважать отважного князя и восхищаться его решительностью» [17: 95—96].

** Объяснительный перевод Д. С. Лихачева, в скобках — его толкования.

ства. Для него освобождение Всеслава из «поруба» и овладение великокняжеским престолом — не результат стечения обстоятельств, а свидетельство необычайной хитрости князя. Полуночный скок «лютого зверя» из-под Белгорода совсем не похож на бегство с поля боя; это, скорее, коварная уловка оборотня, сразу же затем отворившего тремя ударами врата Новгорода. И уж, вне всякого сомнения, чудом является молниеносный переход из Киева до Тмутаракани (сухим путем — более 1000 километров!) за одну ночь — до пения петухов*. Колдовская сила помогла Всеславу опередить самого Хорса, языческого бога солнца, удачливым соперником которого выступал легко преодолевающий огромные расстояния князь-оборотень**.

Волей автора «Слова» Всеслав Полоцкий наделен и чертами героя волшебной сказки. Превращение узника «поруба» в великого князя киевского вершится по сюжету о Сивке-бурке: «князь гадал о любимой девушке, и судьба определила ему Киев; в сказочном конном прыжке он “дотчеса стружиемъ злата стола киевскаго” и добыл невесту» [17: 96].

Ассоциировался образ Всеслава и с персонажами других жанров фольклора, например, былинного эпоса [8].

Итак, можно констатировать, что уже в Средневековье наметились богатые художественными возможностями аспекты интерпретации яркой и таинственной личности Всеслава Брючиславича, княжившего в Полоцке 57 лет и, несмотря на многочисленные военные неудачи, умершего в преклонных годах своей смертью.

Выбирая путь разработки образа князя, Бунин не вдохновился наиболее яркими и эффектными перспективами и выбрал скромный, внешне неброский вариант развития сюжета о Всеславе Полоцком. Ассоциативный ход, приведший к созданию баллады, был описан им в романе «Жизнь Арсеньева»: «С этим словом — Полоцк или, по-древнему, Полотъск — у меня давно соединилось предание о древнем киевском князе Всеславе, которое я где-то

* Некоторые интерпретаторы древнерусское словосочетание «до курь» («из Киева дорискаше до курь Тмутороканя») предлагают понимать как «до границ», «до селений», «до стен», «до сторожевых башен» (см., напр., в переводе «Слова», выполненном Л. А. Меем: «до самых куреней Тмутараканских» [11: 158]).

** Мотив соперничества Всеслава с Хорсом дает повод предполагать, что слово «курь» может быть именованьем мифологического персонажа, который «находится у вод мирового океана (т. е. подземного мира), куда спускается вечером солнце, и “регламентирует” путь дневного светила в ночи, будучи связан с солнцем и ночью прямой зависимостью» [13: 144].

прочел еще в отрочестве: он был свергнут братом с престола, бежал в “темный край полочан” и доживал свой век “в скудной бедности”, в схиме, в молитвах, в трудах и в “прельщениях памяти”: будто бы неизменно просыпался в предутренний час с “горькими и сладкими слезьми”, с обманчивой мечтой, что он опять в Киеве, “на своем благоверном княжении” и что это не в Полоцке, а у Киевской Софии звонят к полунощнице. С тех пор Полоцк тех времен всегда представлялся мне совершенно чудесным в своей древности и грубости: какой-то темный, дикий зимний день, какой-то бревенчатый кремль с деревянными церквями и черными избами, снежные сугробы, истоптанные конными и пешими в овчинах и лаптях... Когда я наконец попал в действительный Полоцк, я, разумеется, не нашел в нем ни малейшего подобия выдуманному. И все-таки во мне и до сих пор два Полоцка — тот, выдуманный, и действительный. И этот действительный я тоже вижу теперь уже поэтически...» [3 (5): 231].

Образные ассоциации, связанные у Бунина с князем Всеславом, глубоко индивидуальны и не во всем согласуются с исторически достоверными фактами. Некоторые из них восходят, вероятно, к источнику, с которым писатель познакомился «в отрочестве». Это могла быть книга М. Довнар-Запольского, вышедшая в 1891 г. [6]. Не исключено также, что в начале 1930-х гг., когда писалась последняя часть «Жизни Арсеньева», хронологические вехи в сознании Бунина сместились, и он включил в круг своего отроческого чтения издание, ставшее ему известным позднее (работу В. Е. Данилевича или Д. С. Леонардова, например [5; 9]).

Но это, в конце концов, не столь уж и важно, т. к. автор «Жизни Арсеньева» апеллирует к творческому воображению, к своему эмоциональному опыту, а не к сумме знаний, почерпнутых из той или иной книги. На тексте стихотворения лежит отчетливый отпечаток творческой индивидуальности Бунина-поэта.

КНЯЗЬ ВСЕСЛАВ

Князь Всеслав в железы был закован,
В яму брошен братскою рукой:
Князю был жестокий уготован
Жребий, по жестокости людской.
Русь, его призвав к великой чести,
В Киев из темницы извела.
Да не в час он сел на княжьем месте:
Лишь копьем дотронулся Стола.
Что ж теперь, дорогами глухими,

Воровскими в Полоцк убежав,
Что теперь, вдали от мира, в схиме,
Вспоминает темный князь Всеслав?

Только звон твой утренний, София,
Только голос Киева! — Долга
Ночь зимою в Полоцке... Другие
Избы в нем, и церкви, и снега...
Далеко до света, — чуть сереют
Мерзлые окошечки... Но вот
Слышит князь: опять зовут и млеют
Звоны как бы ангельских высот!
В Полоцке звонят, а он иное
Слышит в тонкой грезе... Что года
Горестей, изгнанья! Неземное
Сердцем он запомнил навсегда.

24.I.16. [3 (1): 306]

Древнерусский сюжет в истолковании Бунина приобрел не авантюрный, не историко-археологический, не декоративно-эзотический и не героико-патриотический характер. Поэт сообщил ему нравственно-психологическую или, может быть точнее, нравственно-эстетическую направленность, тем самым концептуализируя довольно аморфный, противоречивый и неоднородный материал истории Древней Руси.

Концептуальная неопределенность, невыразительность этого материала вызывала беспокойство русских мыслителей уже в начале XIX в., в период интенсивного формирования национального самосознания. Беспокойство по данному поводу явно ощущается в замечаниях Н. А. Полевого на «Историю государства Российского» Н. М. Карамзина, которой, по мнению критика, недостает философского взгляда на лица и события: «В целом объеме оной нет одного общего начала, из которого истекали бы все события русской истории: вы не видите, как история России примыкается к истории человечества; все части оной отделяются одна от другой, все несоразмерны, и жизнь России остается для читателей неизвестною, хотя его утомляют подробностями неважными, ничтожными, занимают, трогают картинами великими, ужасными, выводят перед нами толпу людей, до излишества огромную» [16: 43—44]. Современник Н. А. Полевого П. Я. Чаадаев склонен был, как известно, связывать трудности осмысления путей русской истории не со способностями интерпретаторов, а с особенностями объекта интерпретации. Так, эпоха Средневековья, эпоха юности русского народа, по его мнению, «была запол-

нена тусклым и мрачным существованием, лишенным силы и энергии, которое ничто не оживляло, кроме злодеяний, ничто не смягчало, кроме рабства» [22: 42].

О том, что Бунин в какой-то мере чаадаевский скептицизм разделял, наглядно свидетельствует повесть «Деревня», своего рода метафора исторического существования России, неизменного в своих основах на всех этапах. Но степень бунинского скептицизма в разные годы была разной. В «Князе Всеславе» речь идет о том, как скептицизм, порожденный думами о России, преодолевается.

Бунинская баллада отчетливо делится на две части. Они одинаковы по объему (в каждой — 12 стихов), но контрастны по содержанию. В первой части повествуется о недолгом княжении Всеслава в Киеве и о бегстве его в свои владения. Вторая описывает душевное состояние князя, доживающего свой век в Полоцке. Вся изобилующая событиями биография противника Ярославичей сведена к этим двум эпизодам. Бунина, по сути дела, интересует не исторический Всеслав, опутанный густой сетью феодальных отношений, которые малопонятны человеку XX столетия. Не будоражат его творческую фантазию и фольклорно-мифологические параллели*. Несколько штрихов из биографии Всеслава использованы им как повод для развития собственной темы. В древнерусской словесности и устном народном творчестве образ Всеслава с этой темой напрямую не связан.

Баллада Бунина — это вольная разработка двух образов «Слова о полку Игореве»: «дотчеся стружиемъ злата стола киевскаго» и «тому въ Полоцьск± позвониша заутреню рано у Святыя Софеи въ колоколы, а онъ въ Киев± звонъ слыша».

«Киевская» часть баллады динамична, насыщена действием, движением: «в железы был закован», «в яму брошен», «жестокый уготован жребий», «призвав к великой чести», «из темницы извела», «сел на княжем месте», «копьем дотронулся Стола», «в Полоцк убежав». Из этого ряда явно выбивается лишь последний в «киевской» части произведения глагол «вспоминает»: он переключает действие в другой, внутренний, духовный план, обеспечивает переход ко второй части.

Почти вся первая часть — это «суета мира сего», действие внешнее, стремительность и интенсивность которого в бытийном

* В современной науке бытует точка зрения, согласно которой «представление о Всеславе Брючиславиче — язычнике и кудеснике сложилось исключительно под влиянием вольных интерпретаций «Слова о полку Игореве»» [24: 259].

плане не значат ничего: бег на месте, в темноте, без цели, без смысла. Выбрав лишь один эпизод из долгой истории вражды Всеслава с Ярославичами, Бунин всю эту историю в данном эпизоде и воплотил. Если бы он захотел расширить хронологические рамки повествования, ему пришлось бы писать все о той же «жестокости людской», предательствах, «железах», «темницах», успехах «не в час», «воровских» побегах «дорогами глухими». Один эпизод стал у Бунина концентрированным выражением феодального уклада и — шире — символом жизни, лишенной духовного смысла. Фонетически мотив братоубийственной розни, гибельной «суеты» выражен в тексте баллады скоплением щелевых согласных, свистящих и шипящих: «княЗь вСеСлав в ЖеЛеЗы был Закован», «княЗю был ЖеСтокий уготован ЖРебий по ЖеСтокоСти людс(Ц)кой», «да не в ЧаС он Сел на княЖьем меСте» и т. д. С некоторой натяжкой это скопление звуков может быть интерпретировано как звукоподражание: дисгармоничный скрежет оков, визг клинков, свист стрел, вой военных труб.

Динамика глаголов в первых двенадцати строках гасится, нейтрализуется организацией поэтического текста. В этой части доминирует принцип соответствия интонационно-синтаксического членения стиховому. Конец строки совпадает с логической паузой, которая графически обозначается точкой, двоеточием или запятой. Единственное нарушение принципа — на стыке третьей и четвертой строк, где возникает так называемый «перенос» и межстиховая пауза существенно сокращается. Однако перенос этот мало сказывается на общей организации данной части стихотворения, так как выражен слабо. Сильно ощутимый перенос возникает тогда, когда пауза из межстихового пространства перемещается внутрь очередной строки (на письме она обычно обозначается точкой или знаком, ей эквивалентным). Но таких переносов в «киевской» части стихотворения нет. Интонационно-синтаксический строй ее размерен, определен, четок. Он полностью соответствует информационно-повествовательному типу изложения, представленному в этой части. Двенадцатистишие (и по смыслу, и по грамматической структуре) четко делится на четверостишия. Те, в свою очередь, — на двустишия. Каждая же строка (за исключением третьей, о которой упоминалось прежде) представляет собой относительно самостоятельную ритмико-смысловую единицу с ясно обозначенными границами.

В содержательном плане отличие первой части от второй может быть интерпретировано как противопоставление «исторического» — «вечному». Противопоставление это нашло выраже-

ние в языке стихотворения. Язык «Князя Всеслава» не столь откровенно архаизирован, как, например, язык «Святого Прокопия»:

Бысть в оны дни:
Святый своим наготствующим телом
От той зимы безмерно пострада.
Единожды он ночью прииде
Ко храминам убогих и хоте
Согретися у них; но ощутивше
Приход его, инии затворяху
Дверь перед ним, инии же его
Бияху и кричаще: — Прочь отсюда,
Отыде прочь, Юроде!..

[3 (1): 303]

В «Князе Всеславе» Бунин последовательно сдержан в выборе художественных средств, и поэтому архаизмы, использованные им здесь, не отличаются резкой характерностью. На фоне привычного современникам писателя языкового строя они выделялись лишь чуть-чуть, едва заметно. За три четверти столетия, истекших с момента написания баллады, архаичность языковых единиц, с помощью которых Бунин создавал исторический колорит, проявилась более отчетливо, и в словарях они теперь даются со специальными пометами:

железы (устар.) — цепи, оковы;

жребий (перен., trad.-поэт.) — судьба, участь;

уготовать (устар.) — приготовить, предназначить;

честь (устар.) — высокое звание, должность, чин;

стол (истор.) — престол, княжение в Древней Руси;

воровской (устар.) — прилагат. к «вор» в значении «преступник», «злодей»;

изводить — в современных словарях значение, близкое тому, что у Бунина, не фиксируется; у Даля, без помет, слово толкуется так: «выводить, вести вон откуда или удалять» [4 (2): 15].

Но, не бросающиеся в глаза, архаизмы играют заметную стилистическую роль и активно формируют смысловое пространство текста. Все они сосредоточены в первой, «исторической» части произведения; во второй же, где речь идет о «вечности», их нет. «Вечное» описано языком современности, образ исторически-преходящего создан с помощью архаизмов.

Начало второй части отмечено анафорой «только — только». По ритмико-интонационному строю эта часть резко отличается от первой. Прежде всего тем, что в ней много переносов: шесть

на двенадцать строк. Причем это все четко выраженные, ясно ощутимые переносы. Они ломают заданную стиховой организацией текста структуру, сообщают произведению сбивчивый, неровный ритм. Глаголов движения во второй части нет. Основное внимание уделено состояниям: «ночь долга», «сереют», «млеют». Но подлинная перемена в жизни героя происходит именно здесь, во второй, «полоцкой» части. Перемена эта — духовная, она никак не связана с перемещением в пространстве или с бегом времени («Что года горестей, изгнанья!»). Фабульно герой неподвижен, ритм же свидетельствует об интенсивном сюжетном развитии.

Направление этого развития задано в завершающих первую часть строках:

Что ж теперь, вдали от мира, в схиме,
Вспоминает темный князь Всеслав?

Сведений о том, что полоцкий князь принимал схиму (то есть, как сказано у Даля, «монашеский чин, налагающий самые строгие правила»), в летописных источниках нет. Слово «схи-ма» Бунин употребил в переносном смысле, имея в виду замкнутую и аскетическую жизнь героя после бегства из Киева (что, кстати, также не соответствует историческим фактам). Но, как всегда бывает при образовании тропа, означающее наложило отпечаток на означаемое, затворничество Всеслава стало в чем-то подобным монашескому духовному подвигу.

Смысловым «посредником» между метафорой «схи-ма» и описанием перелома, наметившегося в душе князя, стало слово «темный» — своего рода «пучок» разнообразных семантических возможностей. По Далю, это слово может означать: «тайный, воровской», «беглый», «несчастный», «слепой», «несведущий», «неистинный», «бесовский», «неосвященный» [4 (4): 397]. Первые три значения реализованы в «киевской» части баллады — причем прямо, без всяких переносов и опосредований. Остальные же пять образуют «цепочку» метафорических смыслов, своего рода сюжет о прозрении духовно слепого, о том, как он сподобился увидеть свет истины. Метафоричность сквозного образа второй части баллады резко акцентирована: духовное прозрение героя выражено через его слуховые ощущения.

Как это часто бывает у Бунина — и в поэзии, и в прозе, — представление героя о смысле жизни воплотилось в одном из летучих мгновений бытия, во впечатлении, оставшемся от пребывания в Киеве. Резкие повороты судьбы, великокняжеская власть, зримая красота «матери городов русских» — все это не оставило

глубокого следа в душе бунинского Всеслава. «Памятью сердца», той самой, которая, по утверждению К. Н. Батюшкова, «сильней рассудка памяти печальной», полоцкий князь запомнил навсегда утренний звон Киевской Софии, ставший для него символом «неземного», непреходящего, абсолютно прекрасного.

Вся вторая часть произведения построена на резком противопоставлении двух образов: полоцкой ночи и колокольного звона, предвестника рассвета. Метафорический смысл этих образов тесно связан с процессом перерождения, духовного прозрения, который переживает Всеслав, погруженный в «тонкую грезу».

Образность «полоцкой» части баллады — религиозного происхождения. «Мрак — свет», «слепота — прозрение» — любимые словесные формулы христианских проповедников. Современник Всеслава митрополит Иларион писал о Христе и людях, предавших его позорной смерти: «Пришел ведь на землю посетить их, и не приняли Его, поскольку дела их темными были, не возлюбили света: да не станут явными дела их, так как темны они». Тот же Иларион принятие христианства на Руси изобразил так: «Тогда начал мрак идольский от нас отходить, и зори благоверия явились. Тогда тьма бесслужения погибла, и слово евангельское землю нашу осияло» [12: 169, 183].

Когда Всеслав волею судеб стал князем в Киеве, христианству как официально принятой религии на Руси не исполнилось еще и ста лет. Языческие верования продолжали цвести буйным цветом, несмотря на упорную борьбу властей с ними. Репутация Всеслава, судя по произведениям фольклора и письменности, складывалась не без воздействия этих верований. А Полоцкое княжество, находившееся на окраине Русской земли, на границе с Литвой и Жмудью, нередко воспринималось людьми XI в. как территория, облюбованная бесовскими силами.

В «Повести временных лет», например, под 1092 г. (Всеслав тогда был еще жив) значится: «Предивное чудо явилось в Полоцке в наваждении: ночью стоял топот, что-то стонало на улице, рыскали бесы, как люди. Если кто выходил из дома, чтобы посмотреть, тотчас невидимо уязвляем бывал бесами язвою и оттого умирал, и никто не осмеливался выходить из дома. Затем начали и днем являться на конях, а не было их видно самих, но видны были коней их копыта; и уязвляли так они людей в Полоцке и в его области. Потому люди и говорили, что это мертвые бьют полочан» [14: 229]. Как утверждают специалисты, бесы-невидимки на конях — литовский по происхождению, не характерный для исконно русских представлений о нечистой силе образ.

Следовательно, бунинский Полоцк, погруженный во тьму долгой ночи, Полоцк, противопоставленный христианскому Киеву, Полоцк, мучительно пробуждающийся от тягостного сна-морока, некоторым историческим реалиям соответствует. Правда, Всеслав у Бунина все-таки мало похож на летописного. Того, кто в 1066 году разграбил Новгородскую Софию, вряд ли мог несколько лет спустя глубоко тронуть и духовно очистить звон колоколов Софии Киевской. Но образы баллады, произведения литературного, согласуются лишь с теми фактами, которые работают на художественную идею. Таковой в произведении Бунина является идея красоты, способной вывести человека из мрака заблуждения, наполнить его жизнь духовным смыслом.

Любопытная деталь: в «Повести временных лет» свидетельство о рождении Всеслава «от волхвования» соседствует с записью: «В год 6553 (1045) заложил Владимир (Ярославич) святую Софию в Новгороде» [14: 226]. Если рассматривать Несторову летопись как компиляцию, как свод, механически объединивший данные из разных источников, то можно считать соседство этих двух фактов случайным, не побуждающим к каким-либо выводам. А. А. Шахматов полагал, что фрагмент о рождении князя-волхва, «немилоственного на кровопролитие», заимствован из Новгородской летописи, традиционно описывавшей Всеслава как лютого врага, как исчадие ада. Но если согласиться с мнением Д. С. Лихачева, настаивающего на том, что «Повесть временных лет» — единое произведение, где случайных совпадений нет, если спроецировать бунинскую интерпретацию судьбы Полоцкого князя на летопись, то трудно не поддаваться искушению и не увидеть в записях 1044 и 1045 гг. нечто вроде первоэлемента сюжета о Всеславе и Софии: как бесом на Русскую землю посланный стал поклонником христианской мудрости.

Софийский собор в Киеве по замыслу инициаторов его строительства воплотил в себе целый комплекс важных идей: религиозных, философских, политических, эстетических. Митрополит Иларион писал: «Он <Ярослав Мудрый. — С. Б.> дом Божий великий его святой премудрости создал на святость и священство граду твоему <граду Владимира. — С. Б.>, его же всякою красотою украсил золотом и серебром, и камнем дорогим, и сосудами святыми. Та церковь дивная и славная по всем окрестным странам, другой такой не сыщется во всем подкружье земном, от востока до запада» [12: 191].

Киевская София символизировала наступление эры христианства на Руси. Она утверждала авторитет Киева как столицы

государства, а вместе с тем и старшинство киевского князя над другими русскими князьями. Подобно ей, главные храмы в русских городах обычно посвящались Божественной Премудрости — Софии. Строились они по типу киевского храма, хотя, конечно, выглядели значительно скромнее. Так появились и Новгородская, и Полоцкая Софии, с которыми исторический Всеслав был связан непосредственно.

Киевская София означала и прямой вызов Византии. Она ни в чем не должна была уступать Софии Константинопольской: ни по архитектуре, ни по размерам, ни по убранству. Князь, построивший в своем стольном городе такой собор, становился конкурентом византийского императора, чья держава переживала в XI в. глубокий кризис государственности. И претензия эта не была лишена оснований. Иностранцы, посещавшие Киев в XI в., восхищались его богатством и мощью, а северогерманский хронист Адам Бременский называл город соперником Константинополя и блестящим украшением православного Востока.

Само же учение о Божественной Премудрости религиозные деятели молодого восточнославянского государства унаследовали от своих византийских наставников. Спустя некоторое время оно стало одной из характерных черт русского православия и сильным стимулом «идейных возбуждений» theologов на протяжении нескольких столетий — вплоть до С. Булгакова, В. Соловьева и П. Флоренского.

София — олицетворение мудрости Божества. Она есть проявление Божественной воли, преобразующей мир по законам блага, истины и красоты. По С. Булгакову, «поставляя рядом с Собой мир вне-Божественный, Божество тем самым полагает между Собою и миром некую грань, и эта грань, которая по самому понятию своему находится между Богом и миром, Творцом и тварью, сама не есть ни то, ни другое, а нечто совершенно особое, одновременно соединяющее и разъединяющее то и другое (некое μεταξύ* в смысле Платона). Ангелом твари и началом путей Божиих является св. София» [2: 186]. В Софии воплощено строительное, упорядочивающее, просветляющее, облагораживающее начало. София защищает человека от разрушительного воздействия сил хаоса, которые бушуют в природе, в сообществе лю-

* «Буквально: между, находящийся в промежутке (греч.). Таков, по Платону, окружающий нас телесный мир: каждая вещь в нем находится между миром идей (причастна идее) и небытием» (примеч. С. Н. Булгакова).

дей, в душе человека. София — это символ христианского Космоса, мира, организованного по Божественному принципу, мира, победившего дьявола, мира, утвердившего приоритет духа над косной материей. Приобщение к Софии — «веселие», радость от постижения высшей мудрости. Когда Достоевский утверждал: «Красота спасет мир», — он имел в виду именно ту красоту, которая — атрибут Софии, зримое воплощение Божественного мироустроительного начала, путеводная нить ко благу.

Киевский собор выражал глубокую религиозную идею православия архитектурными и живописными средствами. Мы не располагаем документальными сведениями о том, какое впечатление он производил на исторического Всеслава. Но вполне вероятно, что, как и многие его современники, полоцкий князь не остался равнодушным созерцателем пятинефной громады с тринадцатью главами, поднимающимися по мере приближения к центру все выше и выше. С трех сторон собор окаймляли арочные галереи, двенадцать глав были покрыты листовым свинцом, а центральная, на вершине которой возносилось над землей на 29 метров, — позолотой. При строительстве здания применялась так называемая «кладка со скрытыми рядами», и потому стены его были полосатыми, усиливая тем самым эффект «узорочья», праздничности. Несмотря на сложность композиции, архитектурное сооружение выглядело как нечто цельное, строго подчиненное единому замыслу. Собор наглядно воплощал победу Космоса над Хаосом.

Трудно допустить, что владевший Киевом на протяжении 7,5 месяцев Всеслав ни разу не побывал внутри собора. «Повесть временных лет» упоминает о «прославлении» Всеслава среди княжеского двора людьми, освободившими его из «поруба». Но не исключено, что этим прославлением дело не ограничилось. Существовал обряд поставления на великое княжение. Проводился он в Софийском соборе. Всеславу, может быть, довелось через него пройти. Если так, то внутреннее убранство храма, увиденное со второго, «княжеского» яруса (росписи, мозаичное покрытие стен и пола, игра тени и света, люющегося через окна центрального барабана, мерцающая золотом церковная утварь), должно было произвести на него сильное впечатление, тем более что все это освящало чудесное превращение узника земляной тюрьмы в великого князя. Летописец, во всяком случае, интерпретировал неожиданный поворот событий так: «Всеслав же сидел в Киеве; в этом Бог явил силу креста, потому что Изяслав целовал крест Всеславу, а потом схватил его; из-за того и навел Бог поганых (половцев на Русь), Всеслава же явно избавил (от плена) крест честной» [14: 187].

Конечно, о том, какие именно чувства владели Всеславом во время обряда поставления на великое княжение, равно как и о самом обряде, можно судить лишь предположительно. Но в художественной литературе разработка исторической тематики на подобных предположениях и строится (знаменитое тыняновское: «Там, где кончается документ, я начинаю»). Предположение стало и сюжетом баллады Бунина.

В «Слове о полку Игореве», связь бунинского произведения с которым очевидна, сказано: «Тому въ Полотьск± позвонища заутреню рано у Святыя Софеи въ колоколы, а онъ въ Киев± звонъ слыша» [14: 45—46]. Смысл этого фрагмента не совсем ясен. Если рассматривать его как продолжение предыдущего текста, где идет речь о молниеносном переходе Всеслава из Киева до Тмутаракани, то он может быть истолкован следующим образом: «Обернувшийся волком Всеслав успевал добежать от Полоцка до Киева так быстро, что звон колоколов Полоцкой Софии все еще звучал в его ушах». Допустимо и иное толкование: «Всеслав выбегал из Полоцка, когда там начинали звонить к заутрене, и появлялся в Киеве, когда звон колоколов, зовущих киевлян к заутрене, еще не затих». Обе версии указывают на способность Всеслава покрывать большие расстояния за короткий отрезок времени. Но если приведенную цитату из «Слова» связывать не с предыдущим, а с последующим текстом («Аще и вѣща душа въ дръз± тл±, нъ часто бѣды страдаше»), то смысл ее может стать другим, так как возникает потребность осуществить семантический переход от бед Всеслава к колокольному звону Софии.

Переводчики предпочитают говорить о чудесной способности Всеслава быстро перемещаться в пространстве. Правда, некоторая зыбкость смысла, свойственная первоисточнику, у них все-таки сохраняется. У В. А. Жуковского читаем:

Ему в Полоцке рано к заутрене зазвонили
В колокола у святыя Софии,
А он в Киеве звон слышал!

[20: 128]

В переложении Н. А. Заболоцкого речь идет о том же:

У Софии в Полоцке, бывало,
Позвонят к заутрене, а он
В Киеве, едва заря настала,
Колокольный слышит перезвон.

[20: 155]

Но о том, что возможно и иное толкование фрагмента, свидетельствует объяснительный перевод Д. С. Лихачева: «Для него (его престольном городе) Полоцке позвонили к заутрене рано у святой Софии в колокола, а он в Киеве (в заключении) звон (тот принужден был) слышать» [20: 183].

Бунинская баллада — не перевод и даже не переложение, а свободная вариация на один из мотивов «Слова». Вместе с тем поэт выступает и как интерпретатор древнерусского памятника, который, как он сам вспоминал, сводил его с ума [10: 408]. Толкование автора баллады ближе к лихачевскому, хотя и не тождественно ему. Всеслав у Бунина перемещается из Полоцка в Киев не пространственно, а духовно («в тонкой грезе»). Полоцк и Киев с их Софийскими соборами становятся в балладе не географическими пунктами, а символами «мира сего» и «мира трансцендентного», «града земного» и «града Небесного».

Душа героя движется по пути, проложенному колокольным звоном. Образ этот создан не Буниным. Церковь учит, что колокольный звон очищает воздух, создает благоприятную для общения человека с Богом среду. Но у Бунина религиозная символика обретает качества художественного образа, становится фактом человеческой судьбы. Колокольный звон будит душу человека, прошедшего через горнило испытаний, через предательство и унижение, через искушение властью и почестями. Колокольный звон рождает в душе несчастного предчувствие высшей софийной гармонии.

Этот мотив дает повод к еще одному сопоставлению. Возможно, что предшественником Бунина, создателя баллады «Князь Всеслав», был его дальний родственник В. А. Жуковский, автор поэмы-баллады «Двенадцать спящих дев». Герой произведения Жуковского, юноша-рыцарь Вадим, избран высшей силой для того, чтобы совершить мистический подвиг. Знак этого призвания — звон, услышанный героем во сне («в тонкой грезе») и ведущий его из древнего Новгорода в Киев. Интересно, что вторую часть поэмы «Двенадцать спящих дев» («Вадим») Жуковский писал тогда же, когда начал работу над переводом «Слова о полку Игореве», — в 1817 г.

Речь, конечно, идет не о простом заимствовании. Оба поэта использовали образ, характерный для национальной художественной традиции. Поэма «Двенадцать спящих дев» создавалась как «опыт в русском роде». И бунинская баллада была своеобразным экскурсом в глубины русского духа. Пути поэтов пересеклись, и не удивительно, что на перекрестке они обнаружили общий источник для вдохновения. У того же источника в разное

время побывали и Иван Козлов, автор «Вечернего звона» — перевода с английского, ставшего примечательным фактом русской культуры, и Алексей Толстой, написавший стихотворение «Благовест», и Исаак Левитан, создатель живописного полотна, названного так же, как и произведение Козлова, и многие другие.

И эта историко-культурная связь, расширяющая смысловое поле бунинского произведения, вероятно, не последняя в ряду возможных.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев Л. В. Полоцкая земля: Очерки истории Северной Белоруссии в XI—XIII вв. — М., 1966.
2. Булгаков С. Н. Свет невечерний: Созерцания и умозрения. — М., 1994.
3. Бунин И. А. Собр. соч.: В шести томах. — Т. 1, 5. — М., 1987, 1988.
4. Даль В. И. Словарь живого великорусского языка. — Т. 2, 4. — М., 1955. (Репринтное воспроизведение второго, испр. и доп. по рукописи автора издания 1880—1882 гг.)
5. Данилевич В. Е. Очерк истории Полоцкой земли до конца XIV столетия. — Киев, 1898.
6. Довнар-Запольский М. Очерк истории Кривичской и Дреговичской земель до конца XII столетия. — Киев, 1891.
7. Катаев В. Святой колодец. Трава забвенья. — М., 1969.
8. Колосова И. А. Герои «Слова о полку Игореве» и былин: Всеслав Полоцкий и Волх Всеславьевич // Поэтика и стилистика. — Саратов, 1980.
9. Леонардов Д. С. Полоцкий князь Всеслав и его время // Полоцко-Витебская старина. — Вып. 2. — Витебск, 1912; Вып. 3. — Витебск, 1916.
10. Литературное наследство. — Т. 84: Иван Бунин. — Кн. 2. — М., 1973.
11. Мей Л. А. Слово о полку Игоря, сына Святославова, внука Олегова // Слово о полку Игореве: Подлинный текст, его прозаический перевод и художественные переводы и переложения русских поэтов XIX и XX вв. — М., 1938.
12. Митрополит Иларион. Слово о законе и благодати // Альманах библиотеки. — Вып. 26. — М., 1989.
13. Никитин А. Л., Филипповский Г. Ю. Хтонические мотивы в легенде о Всеславе Полоцком // «Слово о полку Игореве»: Памятники литературы и искусства XI—XVII веков. — М., 1978.
14. Повесть временных лет // Памятники литературы Древней Руси: Начало русской литературы: XI — начало XII века. — М., 1978.
15. Повесть временных лет. — Изд. 2-е, испр. и доп. — СПб., 1996 (Серия «Литературные памятники»).

16. Полевой Н. А. «История государства Российского». Сочинение Н. М. Карамзина // Полевой Н. А. Полевой Кс. Литературная критика: Статьи и рецензии: 1825—1842. — Л., 1990.
17. Рыбаков Б. А. Древняя Русь: Сказания, былины, летописи. — М., 1963.
18. Святский Д. Астрономические явления в русских летописях с научно-критической точки зрения. — СПб., 1915.
19. Словарь русского языка: В четырех томах. — Т. 1, 4. — М., 1981, 1984.
20. Слово о полку Игореве / Вступ. ст. и подгот. древнерусск. текста Д. С. Лихачева. — М., 1983.
21. Смирнов Б. В. Всеслав Полоцкий в «Слове о полку Игореве» // Труды отдела древнерусской литературы. — Т. 17. — М.; Л., 1961.
22. Чаадаев П. Я. Философические письма: Письмо первое // Чаадаев П. Я. Статьи и письма. — М., 1989.
23. Штыхов Г. В., Лысенко П. В. Древнейшие города Белоруссии. — Минск, 1966.
24. Энциклопедия «Слова о полку Игореве». — Т. 3. — СПб., 1995.
25. Jakobson R., Szeftel M. The Vseslav Epos // Russian Epic Studies. — Philadelphia, 1949; Jakobson R., Ružičić G. The Serbian Zmaj Ognjeni Vuk and the Russian Vseslav Epos // Annuaire de l'institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves. — Bruxelles, 1950. — V. 10.

СТИХОТВОРЕНИЕ Н. М. РУБЦОВА «ПОЭЗИЯ»

Архитектоника и образность

...Время — вперед, а пространство — назад.

А. М. Жемчужников. «На железной дороге»

Текст стихотворения

1. Теперь она, как в дымке, островками
2. Смотрит на нас, покорная судьбе, —
3. Мелькнет порой лугами, ветряками —
4. И вновь закрыта дымными веками...
5. Но тем сильнее влечет она к себе!

6. Мелькнет покоя сельского страница,
7. И вместе с чувством древности земли
8. Такая радость на душе струится,
9. Как будто вновь поет на поле жница,
10. И дни рекой зеркальной потекли...

11. Снега, снега... За линией железной
12. Укрытый, чистый вижу уголок.
13. Пусть век простит мне ропот бесполезный,
14. Но я молю, чтоб этот вид безвестный
15. Хотя б вокзальный дым не заволок!

16. Пусть шепчет бор, серебряно-янтарный,
17. Что это здесь при звоне бубенцов
18. Расцвел душою Пушкин легендарный,
19. И снова мир дивился благодарный:
20. Пришел отсюда сказочный Кольцов!

21. Железный путь зовет меня гудками,
22. И я бегу... Но мне не по себе,
23. Когда она за дымными веками
24. Избой в снегах, лугами, ветряками
25. Мелькнет порой, покорная судьбе...

Схема 1. Ритмическая организация

		Нумерация строк	Нумерация стихов	Ритмические формы Я5					
I	1.	U	U	U	U	U	U	U	V
	2.	U	U	U	U	U	U	U	V
	3.	U	U	U	U	U	U	U	V
	4.	U	U	U	U	U	U	U	V
	5.	U	U	U	U	U	U	U	I
II	6.	U	U	U	U	U	U	U	V
	7.	U	U	U	U	U	U	U	V
	8.	U	U	U	U	U	U	U	IV
	9.	U	U	U	U	U	U	U	I
	10.	U	U	U	U	U	U	U	V
III	11.	U	U	U	U	U	U	U	V
	12.	U	U	U	U	U	U	U	V
	13.	U	U	U	U	U	U	U	V
	14.	U	U	U	U	U	U	U	I
	15.	U	U	U	U	U	U	U	V
IV	16.	U	U	U	U	U	U	U	V
	17.	U	U	U	U	U	U	U	V
	18.	U	U	U	U	U	U	U	V
	19.	U	U	U	U	U	U	U	V
	20.	U	U	U	U	U	U	U	V
V	21.	U	U	U	U	U	U	U	I
	22.	U	U	U	U	U	U	U	V
	23.	U	U	U	U	U	U	U	V
	24.	U	U	U	U	U	U	U	V
	25.	U	U	U	U	U	U	U	V

Стихотворение «Поэзия» не относится к числу популярных, часто цитируемых и подробно рассматриваемых произведений Рубцова. В книге В. В. Кожина, например, оно упоминается всего два раза — оба мельком, в примечаниях: сначала автор называет его в ряду стихотворений, отличающихся обилием восклицательных знаков, затем приводит «экзотический» эпитет из него («серебряно-янтарный») [10: 50, 61].

Между тем это произведение заслуживает большего внимания уже хотя бы потому, что представляет собой попытку самоосмысления, рефлексии, направленной на поэтическое творчество. С определенной точки зрения, подобного рода произведения являются центральными в творчестве каждого поэта, поскольку каждый поэт занимается прежде всего созданием себя как художника и выявлением сущности поэзии.

Поворот, который придает Рубцов традиционной теме, легко улавливается уже при первом, поверхностном знакомстве с текстом: поэзия — это малая родина, в исторической перспективе разрастающаяся до большой России. О поэтичности, как едва ли не определяющем признаке родины (и большой, и малой), писали многие. Однако Рубцов не просто образно связал родину и поэзию, он отождествил их и тем самым сообщил традиционной теме оригинальную трактовку. В то же время, как это часто бывает в лирике, основной эффект производится не самой темой и даже не оригинальным ее поворотом, а разработкой, поэтической реализацией темы.

Этой разработке Рубцов уделил немало внимания. Архитектоника стихотворения «Поэзия», его «общая внешняя форма» [8: 50], тщательно продумана и выстроена. Произведение состоит из пяти пятистишных строф пятистопного ямба. Число «пять» использовано Рубцовым как архитектурный принцип, в стихотворении актуализированы культурно-исторические смыслы, с этим числом связанные. В соответствии с мифопоэтической традицией, оно — «символ <...> центра, середины, а также порядка, совершенства...» [13: 391]. Стихотворение «Поэзия» — единственный пример подобной архитектурной конструкции у Рубцова*, что дает еще один повод наделять произведение особым статусом в контексте творчества автора. Архитектоника стихотворения имеет отчетливо выраженную ценностную установку: она

* Все общие суждения о поэзии Рубцова делаются на основе издания: 21. По этому же изданию цитируются произведения поэта.

представляет, реализует и утверждает ведущие характеристики поэзии — такой, какой ее считает автор. Поэзия для создателя произведения — это прежде всего упорядоченный, гармонически уравновешенный, духовно продуктивный, тесно связанный с национальной культурной традицией мир.

Пятистопный ямб — «самый массовый ямбический размер» середины XX в., вследствие чего «индивидуальные манеры в нем <...> почти неразличимы» [3: 278]. Это, кроме всего прочего, значит, что у пятистопного ямба в данном состоянии нет отчетливого семантического ореола, тематических ассоциаций, прочно с ним связанных. Звучание пятистопного ямба является частью «общего ритмического гула» (К. Ф. Тарановский), частью поэзии как таковой, а не какой-то ее специфической разновидности. Именно эти качества стихотворного размера становятся у Рубцова концептуально значимыми, работающими на идею произведения.

Некоторые уточнения в связи с положением о неразличимости индивидуальных манер в стихах, написанных пятистопным ямбом, сделать, однако, необходимо. Ямб в поэзии Рубцова представлен 42,3% произведений, хорей — 17,7%, трехсложники — 25,5%, остальные стихи — это неклассические размеры. Соотношение ямбических размеров таково: Я4 (четырёхстопный ямб) — 20,1%, Я5 (пятистопный ямб) — 19,2%, другие разновидности (трехстопный, неравностопный ямб) — 3%. В зрелом творчестве Рубцова (раздел, обычно именуемый издателями «Стихотворения 1962—1971 годов») процентные показатели несколько увеличиваются: ямбом всего написано 45,9% произведений, Я4 — 22,2%, Я5 — 20,6%. Если сопоставлять приведенные цифры с данными М. Л. Гаспарова по истории русского стиха, то они окажутся наиболее близкими к показателям эпохи 1880-х—1890-х годов, т. е. «времени Блока» [3: 208]. Эта близость косвенно подтверждает распространенное мнение о традиционализме Рубцова. Правда, в таком случае традиция связывает творчество поэта не со «временем Тютчева», как можно было бы предполагать, памятуя о наиболее популярных параллелях в критической литературе о нем, а с более поздней эпохой.

Доля произведений, написанных Я5, у Рубцова велика, их почти столько же, сколько и тех, в которых использован Я4, а вместе они составляют более 90% ямбических стихов поэта. Можно было бы, кажется, утверждать, что Я5 для Рубцова такой же «универсальный» размер, как и Я4, и что никаких специфических смысловых ассоциаций он не имеет. Однако принять это утверждение как данность не позволяет одно обстоятельство: состав произ-

ведений, написанных Я5. Среди них — «Видения на холме», «Старая дорога», «Утро» («Когда заря, светясь по сосняку...»), «Ночь на родине», «Над вечным покоем», «Привет, Россия...», «Последний пароход», «Русский огонек», «Купавы», «Зеленые цветы», «Отплытие», «А между прочим, осень на дворе...», «Звезда полей». Ни один из стихотворных размеров у Рубцова, в том числе и количественно более продуктивный Я4, не дает столь показательного, идейно-художественно значимого ряда произведений, как Я5. Очевидно, как раз в этой стихотворной форме лирический пафос Рубцова воплотился наиболее полно и отчетливо. И, вероятно, именно с Я5 у Рубцова в наибольшей мере ассоциировалось представление о поэзии как таковой. Не случайно для стихотворения с программным названием «Поэзия» он выбрал этот, а не какой-либо иной размер*.

Заметную роль в стихотворении «Поэзия» играют ритмические характеристики Я5. Альтернирующий ритм на всем протяжении текста последовательно выдерживается. Этот ритм для Я5 предполагает обязательное наличие метрического ударения в нечетных стопах (на втором, шестом и десятом слогах), четвертый же и восьмой слоги (икты второй и четвертой стоп) могут быть как ударными, так и безударными:

U ˘ U X U ˘ U X U ˘ [U]

В стихотворении «Поэзия» регулярность ударений по сравнению с альтернирующим ритмом усилена: во всех вторых стопах икты ударные («ровный ритм»). Модель реального ритма выглядит следующим образом:

U ˘ U ˘ U ˘ U X U ˘ [U]

* Семантический ореол Я5 у Рубцова, по-видимому, связан с определенной традицией русской философской поэзии. См., напр., характеристику этого размера у Заболоцкого: «В отличие от стилистически и жанрово нейтрального четырехстопного ямба он (Я5. — С. Б.) обладает жанровой прикрепленностью. Для Заболоцкого — это размер элегически-медитативной и философской лирики (например, стихотворения: «Когда вдали угаснет свет дневной...», «Я не ищу гармонии в природе...», «Прощание с друзьями» и др.). И в этом Заболоцкий следует традициям XIX в. (см., например, философскую лирику Тютчева — стихотворения «Все отнял у меня казнящий Бог...», «Две силы есть — две роковые силы...» и др.)» [26: 129].

Пиррихий в четвертой стопе, перед ударной константой в стопе последней, — явление, характерное для всех двусложных размеров в русской поэзии. Пропуск же метрического ударения за пределами этой стопы в стихотворении «Поэзия» встречается лишь однажды: в третьей стопе 8 стиха, т. е. там, где, в соответствии с альтернирующим ритмом, ударение должно бы быть. Всего в стихотворении «Поэзия» из 125 иктов только 21 не несет метрического ударения — процент ударности исключительно высокий. Если при этом учесть, что внеметрических ударений здесь нет вообще, то можно признать: перед нами одна из наиболее чистых реализаций Я5.

Рубцов использовал в данном стихотворении три из четырнадцати возможных ритмических форм Я5:

I. 0 ˘ 0 ˘ 0 ˘ 0 ˘ 0 ˘ [0]

IV. 0 ˘ 0 ˘ 0 — 0 ˘ 0 ˘ [0]

V. 0 ˘ 0 ˘ 0 ˘ 0 — 0 ˘ [0]

I и V формы «свойственны Я5 вообще и, следовательно, нейтральны в лирико-экспрессивном отношении» [15: 222]*. I ритмическая форма соответствует идеальной модели Я5: все икты — ударные, все неикты — безударные. V в предельно обобщенном виде демонстрирует тенденцию реального существования Я5: с точки зрения ритмической организации наиболее естественен пропуск метрического ударения в четвертой стопе, так как она приходится между третьим, альтернированным иктом и ударной константой (последний икт никогда не бывает безударным). Количественное соотношение ритмических форм Я5 в «Поэзии» таково: I — 4; IV — 1; V — 20. Учитывая органическую характерность I и V форм для Я5 (вместе с IX формой, точно соответствующей альтернирующему ритму — безударны второй и четвертый икты, — они составляют ритмическую основу этого стихотворного размера), можно опять-таки отметить, что в рассматриваемом тексте еще один конструктивный элемент представлен в типовом, «обобщенно-поэтическом» варианте.

IV форма появляется в стихотворении лишь один раз — в 8 стихе, то есть в том самом, где уже отмечалось единственное нарушение ритмической тенденции (пиррихий в третьей стопе). IV фор-

* Классификация ритмических форм Я5 дается по этой работе.

ма Я5 встречается редко, поскольку безударным в ней оказывается третий икт, который в соответствии с альтернирующим ритмом должен бы нести ударение. Употребленная в тексте единственный раз, она становится дополнительным фактором, привлекающим внимание к 8 стиху.

8 стих акцентируется и еще одним, третьим фактором: метрическим ударением в четвертой стопе. Как уже было сказано, отступления от модели ритмической тенденции встречаются в двух местах: один раз в третьей стопе (пиррихий) и в четвертой стопе — неоднократно. Количественно пиррихийев в четвертой стопе больше, чем иктов, несущих ударение [20: 5]. Тенденция проявляется отчетливо, и потому каждый из пяти случаев, ее нарушающих, повышенно информативен.

Очередная ритмическая характеристика, на которой необходимо остановиться, рассматривая формально-стиховую организацию произведения Рубцова, — это тенденция словоразделов*. Схема ее такова:

U ˘ | U ˘ | U ˘ U X | U ˘ [U]

В схеме нашли отражение следующие данные. Словораздел после второго слога встречается в двадцати пяти строках стихотворения 17 раз, после четвертого — столько же, после восьмого — 13. После других слогов словораздел встречается значительно реже: 8, 5, 10 раз, то есть менее половины потенциально возможных случаев. Все словоразделы, соответствующие тенденции, — «стопобойные» (совпадают с границей между стопами). Тем самым усиливаются стиховые признаки текста, подчеркивается его принадлежность к миру поэзии.

Я5 считается цезурованным, если словоразделы совпадают с границей между второй и третьей стопами. В тенденции данный принцип как будто бы выдерживается. Однако реально, в тексте стихотворения, словораздел после второй стопы (после четвертого слога) появляется лишь в 17 случаях из 25 возможных, что соответствует 68%. И этот показатель опять-таки сближает стихотворение Рубцова с поэзией рубежа XIX—XX вв. [3:300]. По критериям Л. П. Новинской и П. А. Руднева, это нецезурован-

* При анализе ритмической организации стихотворения «Поэзия» использованы приемы, описанные в работе Е. Фарыно [24].

ный Я5, поскольку для того, чтобы данный размер квалифицировался как цезурованный, словораздел после четвертого слога должен встречаться не менее чем в 95% строк, а если этот показатель колеблется от 75 до 95%, то такой Я5 — вольноцезурованный [15:208]. В данном отношении стихотворение Рубцова согласуется с общей тенденцией: падение цезуры после четвертого слога началось уже в тридцатые годы XIX в., и русский «классический» Я5 — нецезурованный или вольноцезурованный. Тютчев, например, отдавал явное предпочтение вольноцезурованному Я5 (цезура после четвертого слога у него — в 75,4% случаев) [15: 208].

Вместе с тем характеристика рубцовского Я5 как нецезурованного опять-таки слишком обща и не во всех отношениях показательна. В поэзии середины XX в. Я5 — сплошь нецезурованный: «даже единичные стихотворения с выдержанной цезурой исчезают начисто» [3: 277]. В этих условиях сдвиг словораздела на один слог вправо (5 + 5) «не разрушает ритмической инерции Я5», а «максимально сохраняет его «стиховность», способствуя его ритмической четкости» [15: 208]. Именно это явление и наблюдается в стихотворении «Поэзия». Рубцов последовательно выдерживает принцип: словораздел приходится или после четвертого (17 случаев), или после пятого (8 случаев) слога. Таким образом, эффект «стиховности» Я5 посредством словораздела воспроизводится настойчиво, неуклонно.

К словоразделу после четвертого/пятого слога в Я5 Рубцов вообще относится с неизменным вниманием. В ряде случаев этот словораздел специально акцентируется им даже на письме. Речь идет о стихотворениях, которые с формально-графической точки зрения представляют собой чередование двух- и трехстопного ямба. Всего их у Рубцова 14: «Наступление ночи», «Давай, земля, немножко отдохнем...», «Детство», «Брал человек холодный мертвый камень...» и др. Однако, если рассматривать эти произведения в ритмико-интонационном плане, то становится очевидным, что все они написаны Я5. В частности, поэтому нечетные строки в подобных произведениях не рифмуются: они не самостоятельные стихи, а первые полустихия. Разделение же каждого стиха на два графически самостоятельных отрезка мотивировано намерением обозначить словораздел после четвертого/пятого слога:

Песчаный путь / В еловый темный лес.	У — У — У — У — У —
В зеленый пруд / Упавшие деревья.	У — У — У — У — У — У
И бирюза, / И огненные перья	У — У — У — У — У — У
Ночной грозой / Вымытых небес!	У — У — У — У — У —

(«В старом парке»)

Составители и редакторы сборников произведений поэта эту особенность ощущают и учитывают. Такие стихи, если они не имеют заглавий, в «Содержании» обозначаются не первой строчкой, как принято, а двумя, слитыми в один стих (не «Село стоит...», и даже не «Село стоит На правом берегу...», а «Село стоит на правом берегу...»).

«Поэзия» — один из девяти случаев использования пятистишной строфы в творчестве Рубцова (девять — это всего 2,7% от общего числа произведений поэта). Причем целиком пятистишиями написаны четыре из них: кроме рассматриваемого — «Пой, товарищ...», «Вечерние стихи», «Девочка играет». Размер первого — трехиктный дольник с нулевой анакрузой и мужскими клаузулами (рифмовка аабба); второго — пятистопный ямба (рифмовка АБААБ); третьего — пятистопный хорей (рифмовка АБААБ). Таким образом, по всем версификационным показателям наиболее близкими к «Поэзии» оказываются «Вечерние стихи». Однако в этом стихотворении — десять строф. Поэтому сочетание «пять пятистишных строф пятистопного ямба» — единственный случай у Рубцова. Вместе с тем неповторимое соседствует здесь с типовым, широко распространенным, неспецифическим. С одной стороны, Рубцов стремится создать произведение, непохожее на все свои остальные; с другой — он пытается воплотить в нем обобщенное, «надтекстовое», лишенное частных черт представление о поэзии. Эта двойственная установка дает о себе знать на всех уровнях художественной структуры — и в строфике тоже.

Пятистишные строфы в русской силлабо-тонической поэзии — явление не исключительное, но и не распространенное столь широко, чтобы стать предметом особого и постоянного внимания. В сводной таблице М. Л. Гаспарова они не выделены в самостоятельный разряд и отнесены к «прочим строфам» [3: 303]. Обычно их рассматривают как образование, производное от четверостиший: «Можно полагать, что они возникли на основе катренов перекрестной рифмовки за счет удвоения одного из стихов» [6: 140]. Чаще всего пятистишия образуются «удвоением» второго или третьего стиха (аббаб или абааб), причем второй вариант более употребителен. Именно он и представлен в стихотворении «Поэзия». В контексте творчества Рубцова использование пятистишия обретает определенный смысл: редкий случай употребления самого распространенного в русской поэзии варианта строфы, которая сама по себе не относится к разряду популярных.

Специфику структуры пятистишия обычно связывают с тем психологическим эффектом, который оно способно производить

в ходе восприятия поэтического текста: «удвоение создает впечатление неожиданного нарушения равновесия и тем самым выделяет удвоенные стихи» [26: 132]; «после конфигурации типа АБА <...> мы привычно ждем рифмы б, как в катрене, а вместо этого следует А, наше ожидание несколько затягивается, и только потом появляется стих с рифмой б (АБААб)» [6: 140].

Этот эффект сохраняет свою действенность и в стихотворении «Поэзия» — в значительной мере благодаря тому, что пятистишная строфа не имеет инерции восприятия в творчестве Рубцова. Инерция возникает в пределах текста стихотворения. Ее создаст пятикратное повторение одной и той же строфической конструкции. Однако и впечатления ритмической монотонии на уровне строфической организации стихотворение не производит. Ритмический рисунок каждой из пяти строф — особый. Ни одна из них в данном отношении не похожа на другую. Все они в рамках заданной стихотворным размером Я5 и рифмовкой АБААб типовой структуры обретают ритмическое своеобразие.

Своеобразие это формируется разными средствами. В частности, отступлениями от модели ритмической тенденции. Эта отражающая статистические закономерности модель выглядит так:

У — У — У — У — У — У — [У]

В соответствии с ней все икты, кроме четвертого, — ударные. В четвертой же стопе метрическое ударение появляется в пяти (продолжает обыгрываться число 5) случаях из двадцати пяти, то есть здесь наблюдается явная тенденция к безударности. Все нарушения ритмической тенденции являются значимыми, выполняют функцию своего рода семантических индикаторов, фиксируют внимание на определенных участках текста. Всего этих нарушений — шесть:

- I строфа — ударный икт в 5 стихе, в четвертой стопе;
- II строфа — безударный икт в 3 стихе, в третьей стопе;
ударный икт в 3 стихе, в четвертой стопе;
ударный икт в 4 стихе, в четвертой стопе;
- III строфа — ударный икт в 4 стихе, в четвертой стопе;
- V строфа — ударный икт в 1 стихе, в четвертой стопе.

Из этих данных, во-первых, следует, что строф с одинаковыми нарушениями ритмической тенденции или нарушениями в одной и той же строфической позиции нет. Во-вторых, на общем ритмическом фоне резко выделяются II и IV строфы. В «фоновых» стро-

фах (I, III и V) — по одному нарушению: ударный икт хотя и в разных стихах, но в одной и той же четвертой стопе. Во II же строфе — нарушений сразу три, причем одно из них (пропуск метрического ударения в третьей стопе) не повторяется больше нигде. IV строфа обращает на себя внимание полным соответствием модели ритмической тенденции. II и IV строфы не похожи на три остальные, но они существенно разнятся и между собой.

Отмеченной дифференциации строф аккомпанирует и архитектура ритмических форм Я5.

Схема 2

I строфа	II строфа	III строфа	IV строфа	V строфа
V	V	V	V	I
V	V	V	V	V
V	IV	V	V	V
V	I	I	V	V
I	V	V	V	V

В разыгрывании структуры пятистишной строфы заметная роль отводится и звуковому составу рифмующихся слов. Набор и соотношение опорных ударных гласных в этих словах представлены в следующей схеме.

Схема 3

I строфа	II строфа	III строфа	IV строфа	V строфа
а	и	е	а	а
е	и	о	о	е
а	и	е	а	а
а	и	е	а	а
е	и	о	о	е

Схема 3 показывает, что по данному критерию выделяются II, с одной стороны, а также I и V строфы — с другой. Во II строфе в рифмующихся словах под ударением оказывается только звук и, в остальных строфах — комбинация двух звуков. Как структура однородная II строфа подобна IV, в которой использована единственная ритмическая форма Я5 — V. По разным параметрам, но эти строфы подобны одна другой. В I же и V строфах состав ударных гласных идентичен. Причем, идентичными эти ряды можно считать, лишь абстрагируясь от лексической семантики. То, как расположены в I и V строфах рифмующиеся слова, в состав которых входят ударные гласные а, е, а, а, е, показано на схеме 4.

Схема 4

I строфа		V строфа
островками	←-----→	гудками
судьбе	↖ ↗	себе
ветряками	↖ ↗	веками
веками	↖ ↗	ветряками
себе	↖ ↗	судьбе

Несходство двух перечней определяется прежде всего несовпадением первых слов в них: «островками», «гудками». Эти слова подобны в фонетическом (рифма точная и богатая) и в морфологическом (имена существительные муж. рода, во мн. числе, в твор. падеже) отношениях. Они рифмуются с одинаковыми словами: «ветряками», «веками». Но их звуковой состав все-таки неодинаков, а лексические значения вообще различны. Слова «островками», «гудками» являются ведущими дифференциальными признаками групп рифмующихся слов в I и V строфах. Кроме того, различен порядок расположения остальных четырех слов в обеих группах: он — обратный, хиастический. Тем самым упрочивается кольцевое построение стихотворения. Соотносящиеся хиастически слова образуют четырехслойное кольцо, прочно замыкающее структуру стихотворения, четко очерчивающее границы внутреннего мира произведения. Правда, кольцо это — «смещенное»: за его пределами остается 1 стих, которому тем самым отводится особая роль.

На последних примерах особенно видно, как структура отдельной строфы включается в систему строфической организации стихотворения и как архитектоника (внешняя организация) начинает трансформироваться в композицию (организацию внутреннюю, содержательно-образную).

Все схемы, составленные и рассмотренные в ходе анализа строфической организации стихотворения «Поэзия», соотносятся между собой, и их можно свести в единую схему, которая представлена на следующей странице. Она наглядно демонстрирует, какими средствами формируется ритмический облик каждой строфы.

Для II — это повторение одного и того же ударного гласного в рифмующихся словах, а также наличие трех (вместо одного, фонового) отступлений от ритмической тенденции.

Для IV — использование только V ритмической формы Я5 и полное отсутствие отступлений от ритмической тенденции.

В I и V строфах — одинаковый набор ударных гласных в рифмующихся словах. Кроме того, четыре из пяти рифмующихся слов в обеих строфах повторяются, образуя на уровне текста как целостности кольцевую структуру. Эти строфы сходны еще и в том отношении, что в каждой из них есть постоянный словораздел. В I строфе он акцентирует первую стопу и таким образом с самого начала задает четкий ямбический ритм. В V строфе последовательно выдержана цезура (словораздел после второй стопы), что обращает внимание на особенности данного стихотворного размера именно как Я5.

III строфа лишена характерных архитектурных признаков. Нарушение ритмической тенденции в 4 стихе — фоновое, а не специфическое. Единственный признак, который мог бы дать повод говорить об особенностях этой строфы по сравнению с остальными — наличие в ней неточной рифмы (железной/бесполезный, безвестный). Однако этот признак проявлен слабо и заметной конструктивной роли не играет. Наверное, самой правильной характеристикой строфы в данном отношении будет констатация отсутствия специфических признаков (специфика — в неспецифичности).

* * *

Разумеется, выявление и систематизация архитектурных особенностей литературного произведения не могут быть самоцелью. Архитектоника есть внешний уровень композиции; формальными средствами она моделирует внутреннюю структуру произведения, и наблюдения над нею в конечном счете должны вывести на содержа-

I строфа		II строфа		III строфа		IV строфа		V строфа	
	а		и				V	а	
судьбе	е		и				V	е	себе
ветряками	а		и				V	а	веками
веками	а		и				V	а	ветряками
себе	е		и				V	е	судьбе



ние, на то, что формальными средствами выражено. Хотя отношения параллелизма, прямого соответствия между архитектурикой и образностью устанавливаются далеко не всегда. Содержательно значимым может оказаться и противоречие между ними.

Предмет лирической медитации определен Рубцовым в заглавии стихотворения — «Поэзия». Между заглавием и текстом как художественной целостностью установлены метафорические отношения: поэзия есть то, что описано (выражено) в тексте, что текстом представлено. Метафоричность сообщена тексту как его важное свойство, поскольку о поэзии (литературном или — шире — художественном творчестве) речь в стихотворении непосредственно не ведется. Поэзия здесь нечто иное: несводимое к литературному (художественному) творчеству, к словарному значению понятие.

Примечательно, что само это слово в тексте отсутствует, и если бы текст не был предварен заглавием, то и необходимости устанавливать тесную смысловую связь между тем, о чем говорится, и поэзией не возникало бы. Текст однозначно воспринимался бы как произведение не о поэзии. Установка же, содержащаяся в заглавии, побуждает обнаруживать и целенаправленно семантизировать, соотносить с поэзией элементы как внутренней, так и внешней структур. Под воздействием заглавия повышается смысловой ранг упоминаний о Пушкине и Кольцове, привлекает к себе внимание метафорическое словосочетание «покоя сельского страница», последний элемент которого ассоциируется с книгой, с литературой, с поэзией, а само словосочетание обнаруживает тенденцию к тому, чтобы стать одним из ключевых образов произведения. (Сочетание это можно рассматривать и как метонимию: «сельский покой» — целое, «страница» — часть от него; но тогда «поэтические» ассоциации, порождаемые им, будут слабее. При интерпретации в качестве метафоры оно как семантическое единство соотносится с каким-то другим единством: например, со словосочетанием «укромный чистый уголок» или лексемой «изба» — т. е. с «приютом спокойствия, трудов и вдохновенья».)

«Поэтический подтекст» формируется и благодаря реминисценциям из классического наследия. Реминисценции эти не всегда имеют четкую ориентировку на творчество того или иного поэта-классика. Чаще всего они — средство установления образной связи с миром поэзии как таковой.

«Лик» поэзии прорывается также в звуковом составе стихотворения. В частности, набор ударных гласных в рифмующихся словах (с фонематической точки зрения — *о, э, и, а*) может быть интерпретирован анаграмматически и соотнесен с центральным

для данного стихотворения словом-понятием «поэзия». О том, что высказанное суждение не произвольно, свидетельствует дополнительный фактор: во всех ударных иктах, приходящихся на четвертую стопу (места нарушений ритмической тенденции), содержится тот же фонематический набор: *она, на душе, на поле; вид, меня (о, э, и, а)*. Так ритмико-акцентологические средства оказываются вовлеченными в процесс формирования образности, создания внутреннего мира произведения.

Однако, как уже отмечалось, ключевое слово-образ «поэзия» в тексте стихотворения непосредственно не представлено. Образ этот Рубцовым не эксплицирован, а выведен в «поэтический подтекст». В самом тексте он присутствует не актуально, а лишь потенциально. Основное внимание в произведении уделено другому образу, метафорически соотнесенному с поэзией (через заглавие), замещающему поэзию по принципу *toto pro toto*. Этот образ в стихотворении тоже не назван. Он обозначен дейктически, личным местоимением, и предложен читателю как набор фрагментов картины, целостное представление о которой должно возникнуть по прочтении текста (то есть по принципу *pars pro toto* — метонимически).

Некоторое представление об искомом образе дает местоимение, его обозначающее. Местоимение это — единственного числа; следовательно, хотя объект и показан частями, фрагментами, он — единый, цельный. Во-вторых, местоимение — женского рода; значит, и слово, которое соотносится с реконструируемым образом-понятием, должно быть того же рода. Проецируя стихотворение на творчество Рубцова, на русскую поэзию вообще, мы можем с достаточной уверенностью предположить, что слово это — «родина».

Правда, основной эвристический эффект стихотворения создается не поиском слова, а образно-смысловым наполнением понятия, с этим словом соотносимого. Рубцов использовал композиционный прием, подобный тому, который применил Лермонтов в стихотворении «Родина». Оба произведения относятся к одной жанровой разновидности «стихотворения-дефиниции», лирический сюжет которых разворачивается как процесс поэтического определения какого-либо понятия.

Текст лермонтовского стихотворения начинается с установления идейно-эстетического задания: «Почему я люблю родину?». Одновременно идет процесс переформулировки задания, уточняются границы понятия путем отсеечения заведомо неприемлемых значений: «слава, купленная кровью», «полный гордого доверия по-

кой», «темной старины заветные преданья». В результате поставленный вопрос обретает второй (сущностный и, вероятно, более глубокий) смысл: «Что такое для меня родина?». И далее разворачивается метонимически организованный образ родины, цепочка отдельных картин-впечатлений, являющихся, по замыслу автора, ответом на оба поставленных вопроса: «За что?» и «Что такое?».

Важнейшей образной характеристикой в стихотворении Лермонтова становится определение «странная», которое относится не только к любви лирического героя, но и к самому предмету переживаний и размышлений. Предмет этот не имеет четких семантических границ и даже точного наименования: в заглавии — это «родина», в первом стихе — «отчизна» (понятия взаимосвязанные, но не тождественные, оба по отношению к определяемому предмету неточные, приблизительные). Рассматриваемое в данном плане стихотворение Лермонтова может служить прекрасной иллюстрацией одной эстетической теории, согласно которой ведущим конфликтом любого художественного произведения является конфликт содержания и формы: интуитивно постигаемого целостного (синтетического) смысла и его дискурсивно оформленного (дискретного) выражения [25]. В «Родине» Лермонтов приобщает читателя к тому, что нельзя ни точно назвать, ни удовлетворительно описать, что можно представить метонимически, через художественный образ. Целое же не складывается из представленных поэтом фрагментов, а возникает, творится воображением между ними (или, может быть точнее, поверх них).

В стихотворении Рубцова вопрос словесно не формулируется, но он неизбежно возникает в сознании воспринимающего как следствие несоответствия между заглавием и текстом: «Что же такое поэзия в представлении автора, если речь идет не собственно о поэзии?». Приведение в соответствие смыслов заглавия и текста, пересемантизация словарного значения слова «поэзия» — и есть лирический сюжет стихотворения, ведущий к уяснению его идеи (образно-семантического средоточия).

Установив метафорическую связь между понятиями «поэзия» и «родина», Рубцов вынужден далее определять, чем, собственно, для него родина является. Оказывается, что определить первое без определения второго невозможно. Дело здесь не только в законах поэтического творчества, занимаясь которым приходится заново определять все и тем самым создавать «авторскую» картину мира. Дело и в самом понятии «родина». Во-первых, оно абстрактно и, будучи включенным в какой-то контекст, нуждается в конкретизации. Во-вторых, оно широко употребительно, вследствие чего — «затаска-

но» и «размазано». В-третьих, оно спекулятивно — в том смысле, что часто используется в пропагандистских, узкогрупповых, утилитарных целях и в результате опошляется, девальвируется. Лермонтов назвал свою любовь к родине «странной» именно потому, что относился резко отрицательно к последнему обстоятельству.

Не употребляя само слово «родина», Рубцов избегает ряда опасностей, связанных с последствиями интенсивного его использования. Но, создавая текст о родине, он вынужден это понятие конкретизировать, «овнешнять», преодолевать его абстрактность. И делает он это, пользуясь традиционным для разработки данного образа в русской поэзии приемом — метонимией. Так родина определялась Лермонтовым, так — Полонским («На железной дороге»), так она описана в известной песне: «начинается... с картинки в твоём букваре», «с заветной скамьи у ворот», «с этой дороги проселочной, которой не видно конца», «с окошек, горящих вдаль», «со стука вагонных колес» и т. д.*

Столь же традиционно Рубцов пользуется фигурой речи, именуемой в риторике «амплификация». Он уточняет понятие «родина», умножая, нагнетая образы, трактуемые как его признаки (частные определения). Родина явлена лирическому герою Рубцова «островками»: лугами; ветряками; покоя сельского страницей; поющей на поле жницей; зеркальной рекой; укромным, чистым уголком; видом безвестным; бором, серебряно-янтарным; звенящими бубенцами; избой в снегах. Все это фрагменты единого целого, но фрагменты неоднородные. Луга, ветряки, изба в снегах — образы конкретные, наглядные, зрительные, прямо соотносящиеся с определенными денотатами. Они — собственно метонимии, метонимии как таковые. «Покоя сельского страница», «укромный, чистый уголок», «вид безвестный» имеют явную метафорическую нагрузку, но поддаются интерпретации и как метонимии. «Укромный, чистый уголок», например, может быть непосредственно соотнесен с «избой в снегах», с частью ее интерьера; кроме того, изба может быть рассмотрена как «уголок» родного края, родины. Однако в этом образе потенциально содержится и иной смысл: «укромный, чистый уголок» — метафорическое обозначение покоя, уюта, душевного комфорта, нравственного здоровья, благоприятной для творчества атмосферы.

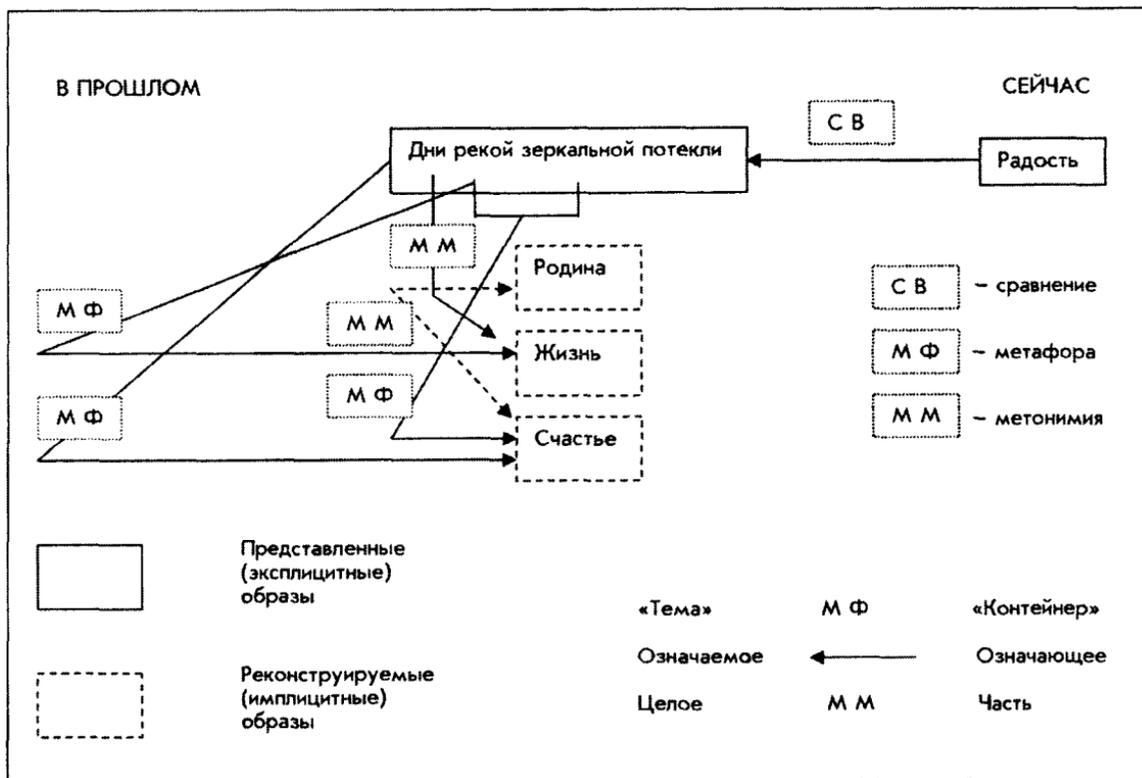
* «С чего начинается родина»: из кинофильма «Щит и меч». Слова М. Матусовского, муз. В. Баснера [18: 38—39].

Поющая жница и зеркальная река — многоплановые по своей семантической структуре образы. Грамматически оба они оформлены сравнительным оборотом (метафорический ход) и оба имеют установку не на изображение, а на выражение. Лирический герой не описывает жницу и реку, он пытается через представление о них определить характер чувств, испытываемых от духовной близости с родиной («такая радость... как будто...»). Однако дело обстоит именно так, если иметь в виду лирическое «сейчас», время медитации лирического героя. Между тем поющая жница и дни, текущие зеркальной рекой, включены в произведение на правах воспоминаний о прошлом («как будто вновь...»). Перенесенная в прошлое, жница с ее песней становится реальным и конкретным атрибутом родины (образом метонимическим). Уподобление же дней зеркальной реке утрачивает образную цельность и обнаруживает многосоставность, сложность семантической структуры.

В плане ретроспективном становится ясно, что «дни» — это метонимическое обозначение жизни, что «река» — это ее метафорическое обозначение, что «зеркальная река» — это метафора счастья, что счастье — это результат (метонимия) пребывания родины в ее подлинном, «незадымленном» состоянии, что представление о днях, текущих зеркальной рекой, относится к понятию «родина» как часть к целому (то есть является метонимией). Если принять во внимание отмеченное ранее обстоятельство, что родина нигде в произведении прямо не названа и не представлена как целостный образ, что образ этот потенциально присутствует лишь в подтексте и подлежит реконструкции, что «жизнь» и «счастье» тоже образы подтекстные (имплицитные), — то структура проецируемого в прошлое образа «дни рекой зеркальной потекли» обретает еще большую сложность*. Невозможность строго однозначной квалификации и интерпретации сообщает этому образу текучесть, размывает его контуры, порождает мерцание разных смыслов в нем.

Отмеченные особенности, разумеется, свойственны не только образу «дни рекой зеркальной потекли». Некоторая туманность, размытость, наряду с многозначностью, присущи всему

* Описываемое явление не тождественно тому, которое Н. А. Кожевникова называет «обратимостью тропов» и квалифицирует как «художественный прием» [9]. В интерпретации Н. А. Кожевниковой «обратимость тропов» — процесс, связанный с развитием художественного образа, с его трансформацией по ходу развертывания текста. Пример из Рубцова демонстрирует иное: тропическую многоплановость образа в аспекте синхронии (ср. с тыняновским понятием «сукцессивность»).



образному строю стихотворения «Поэзия». В значительной мере они предопределены исходным для лирического сюжета впечатлением-состоянием — «как в дымке». Кроме того, «Поэзия» — это одно из произведений о «невыразимом», о том, что не может быть рационально уловлено и полно, адекватно выражено словами. Отсюда «конфликт» между заглавием и текстом, отсюда зыбкость образов — определителей неопределимого.

Образ родины дан Рубцовым в нескольких временных планах. Все стихотворение написано с позиций настоящего. Во внутреннем мире произведения оно безраздельно господствует как личная реальность и присутствует во всех пяти строфах. Первая и последняя — композиционное кольцо — посвящены только ему. В четные строфы включены и акцентированы автором образы прошлого («поет на поле жница», «дни рекой зеркальной потекли», «расцвел душою Пушкин легендарный», «пришел... сказочный Кольцов»). А в третьей, средней, строфе присутствует и возможное будущее, введенное в текст с помощью модальных конструкций («...я молю, чтоб этот вид безвестный // Хотя б вокзальный дым не заволоч!»).

Схема 7

I строфа	II строфа	III строфа	IV строфа	V строфа
Настоящее	Настоящее + Прошлое	Настоящее + Будущее	Настоящее + Прошлое	Настоящее

В основу композиции стихотворения положен ценностно-временной принцип. Прошлое здесь представлено как идеальное состояние родины; настоящее — как ущербное, на грани разрушения; вероятное будущее — как исчезновение. Идеал выражен через посредство мотивов полноты жизни, радости, труда, покоя, красоты, творчества. В настоящем он утрачен, и связь с ним поддерживается только «чувством древности земли», духовной традицией, способностью героя к лирической ретроспекции. Более того, ущербное настоящее чревато катастрофическим будущим.

Такова авторская концепция, согласно которой движение времени от прошлого к будущему есть зло. Временные координаты имеют свои внутритекстовые характеристики: идеальное прошлое интерпретировано как «древность», настоящее определено как «теперь», а будущее дано как объект эмоционального отрицания, как то, что неотвратимо надвигается, наступление чего закономерно (отсюда мольба о прощении за ропот), но наступление чего для лирического героя нежелательно. Временной континуум, в котором пребывает лирический герой, именуется «век». «Веками», то есть состояниями, подобными теперешнему, идеал отделен от лирического героя.

Важную семантическую нагрузку имеет в стихотворении образ дыма, непосредственно связанный с образом времени. Он повторяется несколько раз, варьируется и, можно сказать, даже нагнетается: «дымка», «дымные века», «вокзальный дым» и снова «дымные века». Образ этот появляется только в нечетных строфах, в тех, которые не содержат описания идеального состояния родины. Сопоставляя его варианты, нетрудно заметить, что первый («дымка») стоит особняком, выпадает из общего ряда, остальные же образуют симметрическую структуру: по краям (I и V строфы) — метафорические определения категории исторического времени (элементы композиционного кольца), в центре (III строфа) — «безобразное» наименование материально-конкретного явления.

Образ дыма в стихотворении — это своего рода «ассоциативный пучок», семантически осложняющий, разнообразящий авторское представление о времени. Во-первых, речь идет об историческом времени, отсюда — выбор хронологической единицы для определения масштабов внутреннего мира произведения — «век». Во-вторых, века — «дымные», потому что они отделяют идеал от лирического героя, являются чем-то вроде визуальной помехи; тем самым время получает пространственную характеристику: прошлое есть то, что неотчетливо видимо, что дистанцировано от наблюдателя зрительной преградой.

Подобная интерпретация времени Рубцову свойственна. Она отчетливо дает о себе знать в стихотворении «Старая дорога», например, только там функцию зрительной преграды выполняет не дым, а пыль: «В пыли веков мгновенны и незримы. // Идут по ней, как прежде, пилигримы...». В-третьих, «дымный» — это характеристика исторических событий, которыми века наполнены: дым сражений, пожаров — поэтическая ассоциация, устойчиво связанная с несчастьем (см., например, у Ломоносова:

«Европа, утомленна в брани, // Из пламени подняв главу, // К Тебе свой простерла длани // Сквозь дым, курение и мглу». — «Ода на день восшествия на престол... Елисаветы Петровны 1748 года»). В-четвертых, «дым» в поэзии нередко становится выражением экзистенциального мотива бренности, непрочности, мимолетности человеческого существования (см., например, в тютчевском переводе стихотворения Ф. Шиллера «Das Siegesfest»: «Дым и пар — здесь все земное. // Вечность, боги, лишь у вас! // Как уходят клубы дыма, // Так уходят наши дни!»). И, наконец, дым есть нечто противоположное чистоте во всех смыслах, от вещественно-материального до возвышенно-идеального, нравственного. У Рубцова одним из идеальных образов становится «укромный, чистый уголок», который, как опасается лирический герой, может заволочь «вокзальный дым».

Хотя словосочетание «вокзальный дым» обозначает вполне определенное, непосредственно воспринимаемое органами чувств явление, считать его абсолютно, во всех отношениях «безобразным» нельзя. На самом поверхностном семантическом уровне это, конечно, дым поездов, метонимически связанный с вокзалом. В полной же мере его образный смысл проявляется в контексте не отдельной строки, а всего стихотворения.

По деталям, рассыпанным в III и V строфах, легко реконструируется образ железной дороги: «линия железная», «вокзальный дым», «железный путь... зовет гудками». Он играет в произведении немаловажную роль. Действенность и выразительность его усилены благодаря тому, что понятие «железная дорога» в перечисленных словосочетаниях представлено метонимическими и эллиптическими конструкциями: оно не только воплощается, но и намечается, провоцируя образно-ассоциативную деятельность читательского сознания.

С одной стороны, образ этот у Рубцова — личностный, тесно связанный с глубоко свойственными ему мотивами отъезда, расставания, странничества, пути. С другой — он характерен для русской поэзии в целом, и Рубцов активно использует ассоциативное поле данного образа, делая тем самым свое произведение выражением поэзии как таковой, т. е. актуализирует смысл названия.

Железная дорога в стихотворении — это неотвратимо утверждающееся, губительное для идеала настоящее; (лирическое «теперь», «век»). Семантический треугольник «железный» — «путь» — «век» рождает определенные поэтические ассоциации:

Век шествует путем своим железным,
В сердцах корысть, и общая мечта
Час от часу насущным и полезным
Отчетливей, бесстыдней занята.
Исчезнули при свете просвещения
Поэзии ребяческие сны,
И не о ней хлопочут поколения,
Промышленным заботам преданы.
(Е. А. Баратынский. «Последний поэт»)

Век девятнадцатый, железный,
Воистину жестокий век!
Тобою в мрак ночной, беззвездный
Беспечный брошен человек! <...>
Век акций, рент и облигаций,
И малодейственных умов,
И дарований половинных...

(А. А. Блок. «Возмездие»)*

В широком контексте русской поэзии образ железной дороги обрел свойства устойчивого символа наступающей цивилизации: прагматической, технической, непоэтической, безликой, городской, антигуманистической, антинародной и даже антинациональной. Конечно, железная дорога изображалась и по-иному, в другом смысловом ореоле («Попутная песня» Н. В. Кукольника или «На железной дороге» А. А. Фета, например), но рассматриваемый образ-символ стал наиболее значимым и наиболее распространенным. В ходе своего исторического существования он создал нечто вроде традиции, в русле которой оказался и Рубцов. С разной степенью отчетливости, но в тех его стихах, где речь идет о железной дороге, проявляются все перечисленные мотивы (помимо «Поэзии», «Поезд», «На вокзале»).

«Линия железная» делит пространство стихотворения «Поэзия» на две части. По одну ее сторону — погруженный в эгегическое состояние герой, по другую — один из «островков», ос-

* Параллель между III строфой стихотворения Рубцова и творчеством Баратынского намечена А. Пикачем, правда, без указания того, какой текст поэта XIX в. имеется в виду [19: 124]. Слово сочетание-образ «железный век» появляется в русской поэзии задолго до Блока: см., напр., стихотворение Пушкина «Разговор книгопродавца с поэтом» (1824). Представление о современности как о «железном веке», «испорченном» состоянии человечества, пришедшем на смену золотому, серебряному и медному векам, по происхождению — мифологическое.

тавшихся от родины: «укромный, чистый уголок», который дан лирическому герою как объект созерцания, но не как место обитания. Эта «линия» — образный аналог дыма, именно она препятствует воссоединению героя с родиной, она — ограничитель существования героя. Ассоциативная связь эпитета «железный» с мотивом ограниченности, несвободы, нарушения коммуникативной связи, духовной недостаточности также является своего рода «поэтизмом»; см., например, у Б. А. Ахмадулиной:

О одиночество, как твой характер крут!
Посверкивая циркулем железным,
Как холодно ты замыкаешь круг,
Не внемля увереньям бесполезным.

(«По улице моей который год...»)

В словосочетании «железный путь» акцентировано другое значение эпитета. Это путь, по которому «шествовал век» Баратынского, — тот, что «зовет гудками» и побуждает к безостановочному движению, к «бегу» лирического героя Рубцова. Бег по «железному пути» интерпретирован Рубцовым как фатальное подчинение исторической необходимости, потоку времени, несущемуся из прошлого в будущее.

Дым и «линия железная» — образы силы, расчленяющей на части, на «островки» то, что некогда было единым и неделимым целым. Третьим образом этой силы являются снега, покрывающие пространство родины. Островком в снегах выглядит изба, один из наиболее значимых образов-фрагментов в произведении. Поскольку стихотворение «Поэзия» в творчестве Рубцова стоит особняком, не совсем типична для автора и его образность. Согласно наблюдениям В. Н. Баракова, снег в произведениях поэта — это прежде всего чистота и успокоение [1: 85]. Однако, став в стихотворении «Поэзия» контекстуальным синонимом образа, несущего явную негативную окраску («она за дымными веками, избой в снегах»), «снега» получают сходную смысловую нагрузку. Помимо чистоты, праздничности, покоя снег в поэзии может изображать и выражать другое: сон, забвение, судьбу, смерть. С мотивами неприкаянности, безысходности и гибели снег, например, прочно связан в стихотворении Рубцова «Неизвестный» («Он шел против снега во мраке...»). В «Поэзии» снега — это пустое безжизненное пространство вокруг островков, оставшихся от прекрасного прошлого, а также образный аналог судьбы.

Образ островка наделен у Рубцова повышенной значимостью и встречается не только в стихотворении «Поэзия». Его разработке посвящено целиком другое произведение — «Острова свои обогреваем», тематически связанное с «Поэзией» настолько, что может служить своего рода комментарием к ней. То, что в «Поэзии», в полном соответствии с ее художественными особенностями, выглядит туманным, слегка намеченным, не до конца проясненным, в «Островах» выражено прямо и недвусмысленно. Здесь, в частности, описывается, как «родимое» пространство поглощается темнотой (аналог дыма) и водой (аналог снега). Здесь дана четкая, афористическая характеристика островка, смысл которой присутствует лишь в подтексте «Поэзии»:

Мать России целой — деревушка,
Может быть, вот этот уголок...

Но в «Островах» нет и того напряженного драматизма, которым проникнута «Поэзия». Лирический герой «Островов» описывает их изнутри, как комфортную среду своего обитания, способную противостоять напору стихии. В «Поэзии», где островки восприняты лирическим героем извне, как нечто жизненно ему необходимое, но недостижимое, положение иное.

Островки былого, которые как бы увидены в настоящем лирическим героем из окна движущегося поезда, не одинаковы по значимости во внутреннем мире произведения. Луга и ветряки — это уцелевшие детали ландшафта, характерные приметы родного края, и не более того. Широкого ассоциативного поля они не имеют. Другое дело — ряд близких по смыслу образов: «покоя сельского страница», «укромный, чистый уголок», «вид безвестный», «изба в снегах». Все они соотносятся с одним и тем же лирическим объектом, хотя и фиксируют внимание на разных его качествах и сторонах. Во-первых, это антигеза бега по «железному пути». Во-вторых, это представление лирического героя о душевном комфорте. В-третьих, это образ первоисточка родины («Мать России целой — деревушка»). В-четвертых, это образ необходимых для поэтического творчества условий*.

Последнее положение не столь, может быть, очевидно, как предыдущие, однако вовсе не бесосновательно. Четкую книжно-литературно-поэтическую ассоциацию, как уже отмечалось, дает метафора

* Об идее «творческого покоя» в русской духовной культуре см.: 11.

«покоя сельского страница». «Укромный, чистый уголок», рассмотренный в контексте всего ряда, может быть истолкован как парадраз начальных строк стихотворения Пушкина «Деревня»:

Приветствую тебя, пустынный уголок,
Приют спокойствия, трудов и вдохновенья,
Где льется дней моих невидимый поток
На лоне счастья и забвенья.

А через «Деревню» легко выйти на более широкий контекст — «поэзия»: Батюшков, Державин, Грессе, Гораций и др. О том, что ассоциация с творчеством Пушкина вовсе не произвольна, свидетельствует IV строфа стихотворения Рубцова: «...здесь... расцвел душою Пушкин...».

Так понятие «родина» переводится из социально-исторического в поэтический план. Лирический герой произведения — поэт, и его отношение к родине — это поэтическое самоопределение.

Гибельному движению по «железному пути» (в стихотворении «Поезд» оно прямо соотнесено с катастрофой) противопоставлено существование идеала в состоянии покоя, «бытийствования», вопреки реальной угрозе полного исчезновения. Идеал явлен лирическому герою как бы из окна вагона: «мелькнет порой». Герой мчится *мимо* идеала, не имея возможности охватить взглядом всю панораму, то улетающую по ходу поезда назад, то затянутую дымом «локомотива истории». Герой успевает заметить лишь отдельные детали, фрагменты картины «за окном». Таким образом, в соответствии с художественной логикой, ущербность идеала предопределена не только его объективными характеристиками (в настоящем он существует уже лишь «островками»), но и субъективной позицией наблюдателя (лирического героя).

Позиция эта не фиксирована четко в пространстве. С одной стороны, герой видит «укромный, чистый уголок» «за линией железной», т. е. и сам находится вне этой линии. С другой, судя по его зрительным впечатлениям, он движется по «железному пути». С третьей, «путь зовет» его «гудками», и он бежит то *ли по*, то *ли к* пути. Неопределенность пространственной позиции лирического субъекта лишний раз свидетельствует о том, что внутренний мир произведения — сугубо художественный и не может быть прямо спроецирован на реальную действительность. В стихотворении «Поэзия» читатель имеет дело со сверхпоэтической реальностью, не имеющей прямых соответствий за пределами внутреннего мира произведения.

О метафоричности как определяющем конструктивном принципе этого мира заявлено в самом начале стихотворения. Правда, смысл авторского заявления становится понятен читателю не сразу, а по мере развертывания текста. Прежде всего обращает на себя внимание глагольная метафора-олицетворение «глядит», которая, по первоначальной читательской версии, под сказанной заглавием, относится к поэзии, а затем — к родине. Сравнительный оборот «как в дымке» не привлекает на первых порах особого внимания. Однако он играет весомую роль в определении статуса внутреннего мира произведения и на уровне целостного синхронного восприятия обретает качества ключевого образа. Не случайно оборот этот введен в состав 1 стиха, находится за пределами кольца, образованного рифмующимися словами I и V строф.

При первом столкновении с ним в нем актуализируется значение «нечетко». Потом, когда становится ясно, что точка зрения лирического героя уподоблена взгляду из окна поезда, возникает мотивировка зрительного впечатления: сквозь паровозный дым. Когда же выстраивается ряд: «как в дымке», «дымными веками», «вокзальный дым», «дымными веками», — оборот получает еще одно значение: сквозь толщу исторического времени. Но ранее уже говорилось, что оборот этот, несмотря на «словарное» сходство с остальными членами ряда, все-таки стоит особняком. Он единственный во всем ряду не несет ярко выраженной негативной окраски. «Дымка» здесь имеет не объективную, а субъективную природу. Она — характеристика духовного состояния лирического героя, поэтическая «дымка», преображающая реальный мир, создающая художественные образы. Специфичность смысла данного оборота автор подчеркивает семантическим сдвигом: «как в дымке... глядит», а не «видна», что было бы более естественным с позиции элементарной языковой логики. В стихотворении господствует иная, не элементарная, художественная, образная логика. Произведение в целом — это поэтическое видение, реализация приема, столь любимого Рубцовым. Может быть, имело бы смысл говорить даже о жанре видения в его творчестве. В данную категорию, помимо «Поэзии», следовало бы включить такие, например, произведения, как «Я буду скакать по холмам задремавшей отчизны...», «Вечернее происшествие», «Видения на холме», «В минуты музыки».

Собственно говоря, видений в стихотворении «Поэзия» два: первое — это преображенная дымкой поэтического восприятия ущербная современность (полувидение (полуреальность), второе — идеальный образ родины, приуроченный к прошлому (чис-

тая поэтическая фикция). Первое — воспринятая поэтом действительность, второе — творчески воссозданная им. Оба видения включены в текст с помощью грамматических конструкций, выражающих условно-предположительное сравнение. Но в первом случае эта конструкция — сравнительный оборот, а во втором — придаточное определительное предложение, в силу своего ранга повышающее степень условности.

Оба видения — подчеркнуто личностные. Они — видения лирического героя. Правда, мера личностности не во всех строфах одинакова. В первой строфе субъект лирической медитации обозначен как «мы» («глядит на нас» и, следовательно, «мелькнет порой» — нам). Но это, по сути дела, «я», интегрированное в «мы» («я» → «мы»). А в дальнейшем оно обособляется, становится самостоятельным «я» — «собственно я». Во II строфе полное обособление еще не произошло, но позиции «я» заметно усилены: «радость на душе» ассоциируется с индивидуумом, а не с коллективным субъектом. В III строфе появляется грамматически выраженное «я» и безраздельно господствует точка зрения лирического героя. В IV строфе грамматически выраженного субъекта речи нет и усилены позиции «мы», чему способствует семантика словосочетания «мир дивился». В V строфе снова господствует «я» и замыкающий текст повтор «мелькнет порой» воспринимается уже как сугубо личное впечатление лирического героя.

Схема 8

I строфа	II строфа	III строфа	IV строфа	V строфа
я → Мы	Мы ↔ Я	Я	я → Мы	Я
Грамматически эксплицитированное «Мы»		Грамматически эксплицитированное «Я»		Грамматически эксплицитированное «Я»
Имплицитно-неопределенная точка зрения	Имплицитно-неопределенная точка зрения	Эксплицитно-определенная точка зрения	Имплицитно-неопределенная точка зрения	Эксплицитно-определенная точка зрения

В схеме 8 отражено, как субъектная организация стихотворения по ходу развертывания лирического сюжета «сдвигается» к «я»,

которое преобладает и чисто количественно. Кроме того, «мы» грамматически эксплицировано единственный раз — в форме косвенного падежа «нас». «Я» же присутствует в тексте в формах косвенного падежа («мне») — один раз и прямого (именительно-го) — два раза. Вместе с тем видения идеализированного прошлого не исключительно индивидуальны: во II и V строфах «я» интегрировано в «мы». В видениях настоящего (I, III, V строфы) субъектная точка зрения эволюционирует от «я — мы» к «я». Настоящее, таким образом, сильнее окрашено личностно, прошлое — более общезначимо. Прошлое интерпретировано как мир поэтический, мир поэзии, имеющий сверхличностную значимость.

Переход из чувственно воспринимаемого мира в мир чистой поэзии четко обозначен архитектурно. Он вершится в той самой II строфе, которая резко выделяется на общем ритмическом фоне стихотворения. В ней особое внимание обращает на себя 8 стих, где наблюдаются сразу три отклонения от ритмической тенденции: единственная во всем произведении IV форма Я5, единственный безударный икт в третьей стопе и ударный икт в четвертой стопе. Так словосочетание «радость на душе струится» становится ключевым для всего стихотворения. Это словосочетание — звено в трансформационной цепочке: мелькнула «покоя сельского страница», вид ее породил «чувство древности земли», а то, в свою очередь, вызвало «радость на душе», которую можно определить как «поэтический восторг», «вдохновение», как «радость творчества».

Показательно, что творческая энергия лирического героя направлена ретроспективно, ориентирована на прошлое. Иными словами, подлинно достойным объектом приложения творческих сил является идеал родины, неподвластный разрушительному воздействию времени. Идеал этот дан как аналог чувства «радости», как его метонимическая дефиниция (повод к радости), и наделен качествами поэтического образа, атрибута мира поэзии.

По результату воздействия на лирического героя представление о поющей жнице уподоблено созерцанию «покоя сельского страницы». Однако между двумя этими образами имеются существенные различия. Во-первых, «страница» — это остаток, рудимент идеала, существующий в настоящем («теперь»); жница — это полнокровный идеал, прочно связанный с прошлым. Во-вторых, денотат, обозначенный как «страница», — явление реальное, наблюдаемое, жница же для лирического героя — поэтическая фикция. В-третьих, радость, вызванная видом «страницы», опосредована «чувством древности земли» и, вероятно,

без этого опосредования не может быть героем пережитая; жница вызывает лирический восторг непосредственно, сама по себе, оказывая прямое влияние на душу героя.

Схема 9



Еще одним воплощением идеала во II строфе является образ дней, текущих зеркальной рекой. Семантика его не совсем ясна, поскольку грамматическое его оформление не полностью согласуется со смыслом, задаваемым контекстом. Знак препинания (запятая) в конце 9 строки должен свидетельствовать о том, что между предложениями «Дни рекой зеркальной потекли» и «Радость на душе струится, как будто...» установлена сочинительная связь. Однако в этом случае придется принять как данность следующую позицию вещей: дни для лирического героя потекли зеркальной рекой «теперь», действительно, а не «как будто». Между тем V строфа, где герой показан человеком, обреченным на бег, не позволяет считать присущим ему то ощущение времени, которое описано в 10 стихе. Вероятнее всего, связь между 8 и 10 стихами — подчинительная, предложения «Вновь поет на поле жница» и «Дни рекой зеркальной потекли» — однородные придаточные, и знак препинания в конце 9 стиха не нужен. Он, между прочим, есть не во всех изданиях*. Колебания редакторов свидетельствуют о неоднозначности ситуации и о возможности разных решений.

Образ зеркальной реки органично вписывается в поэтическую картину идеального прошлого еще и потому, что с ним сопряжена временная категория «дни», резко противопоставленная по смыслу «веку» и «векам», выражающая представление о мед-

* См., напр.: 20.

ленном течении времени, о жизненной полноте, «сущности» его мелких единиц. Дни — это антропоморфная единица времени, сообщающая смысл отдельной человеческой жизни. Как это ни парадоксально на первый взгляд, но для Рубцова понятие «дни» ближе по смыслу к понятию «вечность», чем «век». Вечность для него — это остановленное прекрасное мгновение счастья, того самого, которое остро переживается в детстве (в прошлом) и смывается затем потоком времени. Отсюда — крайне показательный для поэта образ: «июльские деньки... в *нетленной синенькой рубашке*». Он в одном ряду с другим: «*голубые вечности* глаза» (стихотворение «Старая дорога»). Значимо здесь и то, что деньки — июльские. Счастливое время для Рубцова — лето, и потому образ идеала в «Поэзии» — летний, противостоящий зимнему пейзажу «теперь». С летом прямо соотносятся и поющая на поле жница, и зеркальная река*.

Ассоциирование времени с текущей водой — традиционный и довольно широко распространенный поэтический прием. Характерный образец его использования находим, например, у Радищева:

Урна времен часы изливает каплям подобно:
Капли в ручьи собрались; в реки ручьи возросли
И на дальнейшем берегу изливают пенистые волны
Вечности в море; а там нет ни предел, ни берегов...

(«Осмнадцатое столетие»)

Время здесь изображено дискретным и иерархически организованным. Мельчайшая его единица — час, уподоблен он капле. Если развивать намеченную Радищевым гидронимико-хронологическую параллель, то получится следующий ряд: капля = час → ручей = год → река = столетие → море = вечность. Послед-

* Семантический комплекс «летний день — зеркальная река — вечность» встречается также у любимого Рубцовым Тютчева:

В небе тают облака,
И, лучистая на зное,
В искрах катится река,
Словно зеркало стальное... <...>

Чудный день! Пройдут века —
Так же будут, в вечном строе,
Течь и искриться река
И поля дышать на зное.

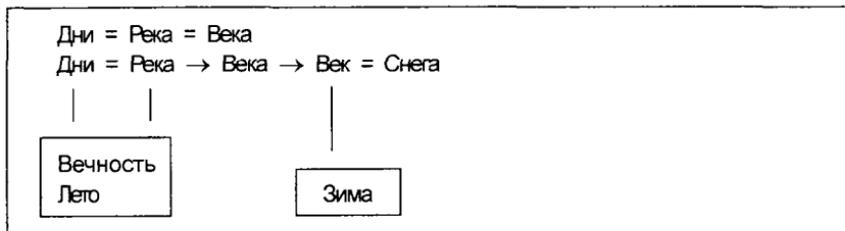
(«В небе тают облака»)

ний член ряда уже неделим и не имеет вектора движения: вечность — это время вообще, время как таковое, нераздельное и ненаправленное.

Образная параллель «время = текущая вода» разрабатывается обычно по этой модели, с некоторыми малосущественными вариациями (могут быть, например, выделены более мелкие, чем час, единицы: «Из крохотных мгновений соткан дождь, // Течет с небес вода обыкновенная...»^{*}).

В стихотворении Рубцова обычный порядок инверсирован, и параллель в полном виде не реконструируется.

Схема 10



Идеальное состояние (вечность) обозначено неограниченной по объему совокупностью единиц (дни), недифференцированных между собою (= зеркальная река) и потому сливающихся в бесструктурное целое. Эпитет «зеркальная» в данном контексте значит «производящая впечатление неподвижности» и создает оксюморонный эффект: «дни рекой *зеркальной* потекли» (образ, подобный использованному в известной песне: «Речка движется и не движется, Вся из лунного серебра»^{**}).

Идеал для Рубцова — антибег, неподвижность, покой. Приобщение к вечности у него возможно только в состоянии покоя (ср. у Лермонтова: «Я ищу свободы и покоя!»; «Я б желал *навек* так заснуть...»). Можно согласиться с утверждением, что у Рубцова «характер лирического героя вовсе не «тихий» созерцательно-раздумчивый <...> а скорее взрывной, разудалый» [28: 274]. Однако

* «Мгновения»: из телефильма «Семнадцать мгновений весны». Слова Р. Рождественского, муз. М. Таривердиева [17: 44].

** «Подмосковные вечера»: Из кинофильма «В дни Спартакиады». Слова М. Матусовского, муз. В. Соловьева-Седого [18: 149].

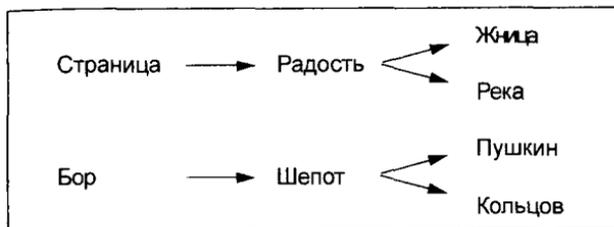
это справедливо лишь отчасти. Взрывоподобность для Рубцова — наличное, неидеальное качество, подлежащее преодолению, а не закреплению. Нечто подобное можно наблюдать у Лермонтова, лирический герой которого «просит бури», но жаждет покоя.

Между тем надежды на действительный покой у лирического героя «Поэзии» нет. Он обречен оставаться человеком бегущим. Тезис «Покойся, кто свой кончил бег!..» к нему неприменим. Эта ситуация у Рубцова опять-таки инверсированная. Покоится у него только тот, кто еще не начинал бега по жизни; «тихий, светлый брег» (вечность) для лирического героя не на финише, а до старта: это «берег юности», как в стихотворении «Отплытие», или, чаще, — детства. Природа рубцовского идеала не трансцендентная, как у Жуковского, а поэтическая.

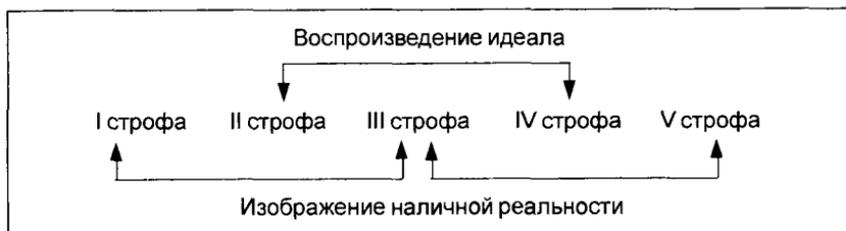
Поскольку реально повернуть время вспять, оказаться вновь у истока и остановиться невозможно, герой делает это поэтически. Цепочка «радость на душе — жница — река» продолжается в IV строфе, также выделенной на общем ритмическом фоне: в ней использована только одна (V) форма Я5 и нет отклонений от ритмической тенденции. Следующее звено в цепочке — «бор, серебряно-янтарный». Образ этот не локализован четко во внутреннем мире произведения и может быть двояко интерпретирован: 1) он такое же порождение «радости на душе», как и жница, как и река; 2) он — один из «островков», существующих не только в воображении лирического героя, но и в виде чувственно воспринимаемых объектов.

С одной стороны, бор — явление вполне допустимое даже в современной лирическому герою ущербной реальности; тем более что цветковые его признаки ассоциируются с зимой («веком»), со снегами, с инеем. С другой стороны, эпитет этот слишком «экзотичен» и наряден, чтобы характеризовать один из фрагментов «задымленной» панорамы. В контексте стихотворения он может быть в какой-то мере уподоблен разве что определению «зеркальная», которое относится к явлениям иного, нереального мира. Скорее всего, бор существует на границе между миром воображаемым (порождение «радости на душе») и миром действительно видимым, мелькающим за окном поезда. Его место — в одном ряду с «укромным, чистым уголком», он — явление *этого* мира, преображенное творческой фантазией поэта.

С «уголком», «видом безвестным» и «покоя сельского страницей» бор сближает еще и то, что ему придана функция порождения идеальных образов.



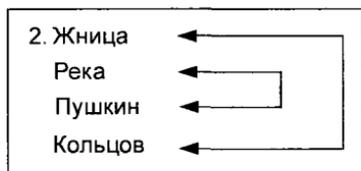
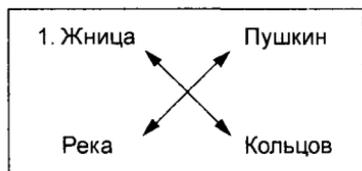
IV строфа описывает процесс, подобный тому, который изображен во II строфе: как возникают идеальные образы.



Воплощениями идеала в IV строфе становятся два поэта, образы которых устойчиво соотносятся с представлениями о родине, об особенностях национального мировосприятия. Сопоставляя этих поэтов, в них традиционно усматривают две ипостаси русской культуры: лик крестьянский, отприродный, почвенный и лик всемирный, общечеловеческий. Отчетливо противопоставил их, сравнивая, еще Белинский: «Пушкин поэт народный, и Кольцов поэт народный, — однако ж расстояние между обоими поэтами так огромно, что как-то странно видеть их имена, поставленные рядом. И эта разница между ними заключается в объеме не одного таланта, но и самой народности. В том и другом отношении Кольцов относится к Пушкину, как бьющий из горы светлый и холодный ключ относится к Волге, протекающей большую половину России и поющей мильоны людей» [2: 262—263]. Затем намеченный критиком принцип оценки культурной значимости творчества этих поэтов получил широкое распространение и стал чем-то вроде общего места.

В стихотворении Рубцова разница между Пушкиным и Кольцовым также констатирована, но не столь откровенно и настойчиво. Если принять образный параллелизм II и IV строф как данность, то необходимо отметить, что «порожденные» образы соотносятся между собою хиастически или (в плане общей композиции произведения) по кольцевому признаку.

Схема 13



Коррелятивная пара «жница — Кольцов» образована на основе общего признака «крестьянский (сельский) мир». Метафорическая связь «река — Пушкин» установлена и мотивирована Белинским. В контексте культурного функционирования она предполагает со-противопоставление «Пушкин — Кольцов». Кроме того, пара «река — Пушкин» обрамлена парой «жница — Кольцов». Каждый из членов обеих пар имеет свой ассоциативный ореол, оказывающий заметное воздействие на второй член своей пары и дополнительно мотивирующий связь с ним. Так, например, жница — поющая, потому что, кроме всего прочего, самый показательный жанр кольцовой лирики — песня; река же зеркальная (безмятежная, отражающая небо)*, потому что Пушкин-художник — «олимпиец»**.

В то же время образы Пушкина и Кольцова в произведении наделены смыслами, не согласующимися с общеизвестными, широко распространенными. Это в первую очередь касается эпитетов «легендарный» и «сказочный»: ни тот, ни другой не имеют глубоких мотивировок в творчестве обоих поэтов. Какой-ни-

* См., например, стихотворение «В глуши»: «И полная река Несет небесный свет...».

** «Пушкин года за три до своей смерти доходил уже действительно до какого-то олимпийского спокойствия и величия в творчестве, являлся властелином и могучим заклинателем стихий самых разнообразных...» [4: 138]. «Пушкин, действительно, вырос в русском сознании в несравнимую величественную гору, сам стал русским Олимпом» [7: 303].

будь особо показательный для Пушкина жанр выделить трудно, если вообще возможно. Имя его в национальном культурном сознании соотносится с поэзией как таковой, но не с отдельной разновидностью художественной словесности и уж никак не с легендой. Кольцова же вполне можно было бы назвать «песенным»; «сказочность» его весьма проблематична. Столь же малооправданным представляется звон бубенцов, аккомпанирующих появлению Пушкина. В четырехтомном словаре языка поэта этой лексической единицы вообще нет [23]. Образ России с бубенцами — не пушкинский, хотя в русской поэзии одной из характеристик этого образа бубенцы стать могли (см., например, стихотворение Бунина «Лесная дорога»).

Приходится признать, что образность IV строфы не только воспроизводит общекультурные значения, но и имеет личностную, собственно рубцовскую окраску. В стихотворении «Поэзия» мы сталкиваемся со специфически авторским образом родины, России. Семантические сдвиги, деформации общекультурных значений — способ выражения творческой индивидуальности поэта.

Эпитеты «легендарный» и «сказочный» не определяют художественные особенности творчества двух поэтов и не могут претендовать на филологическую корректность, на строгую объективность. Это, во-первых, выражение некоего суммарного, предельно обобщенного представления-переживания, связанного с Пушкиным и Кольцовым в народном сознании. Оба они здесь скорее народно-поэтические образы, чем реальные литераторы с реальным творческим наследием. Во-вторых, это и субъективация народного представления о двух вершинных явлениях национальной культуры, попытка лирического героя определить свое отношение к ним. Для лирического героя, как и для национального самосознания, сущностно значимы и тот, и другой. Однако степень личностной близости к ним лирического героя различна.

Эпитетом «легендарный» Пушкин дистанцирован от субъекта лирической медитации. В соответствии со словарным значением, «легендарный» — это «породивший, вызвавший своей необычностью (героизмом, силой и т. п.) много легенд» [22: 168]. В стихотворении «Поэзия» лирический субъект не наделен исключительными качествами, акцентированы его зависимость от обстоятельств, его склонность к самоизоляции, а не к выдающимся деяниям. Эпитет «сказочный», напротив, интимизирует отношение лирического субъекта к Кольцову. Сказка, в обыденном понимании, — жанр домашний, камерный, духовно близкий (Hausmärchen братьев Grimm). Именно отсюда, где «покоя сельского страница», «укром-

ный, чистый уголок», «вид безвестный», Кольцов *пришел*, а Пушкин здесь только *расцвел*, но явился сюда, по-видимому, из каких-то других мест. Более того, можно предположить, что, по художественной логике произведения, Кольцов стал для Пушкина кем-то вроде проводника в этот мир сельского покоя и творческого благополучия, если интерпретировать бор, шепчущий о Пушкине, как реминисценцию из кольцовского стихотворения «Лес», памяти Пушкина посвященного. В этом стихотворении образ Пушкина и представлен «легендарным», адаптированным к народно-поэтическим воззрениям и не имеющим прямых аналогов в творчестве автора «Евгения Онегина».

Есть, вероятно, основания говорить о «пушкинском» и «кольцовском» началах в идеале, сконструированном Рубцовым, и даже о противоречии между этими началами. И биографический, и поэтический материал свидетельствует, что Рубцов считал свое существование (и как личности, и как автора стихов) промежуточным, вершащимся в поле взаимо- и противодействия двух культур внутри одной (единой) национальной*. Мир литературы не был органически, изначально близок ему, поскольку он в этот мир пришел, сформировавшись в мире другом, с литературой не связанном. Он был литератором «от земли», «от деревни», «от провинции», самородком, трудно восходящим по ступеням культуры «от культуры», постоянно рискующим быть этой культурой оторгнутым**. Мир «укромных сельских уголков» он прекрасно знал, это знание было его первоначальным и лично значимым духовным опытом, который он и стремился воплотить в стихах. Стихи же, поэзия воспринимались им как нечто такое, чем нужно овладеть, от чего приходится зависеть***, что является и своим и чужим одновременно. Самой значительной попыткой примирить два начала (культуры «от культуры» и культуры «от земли», «пушкинской» и «кольцовской») является в творчестве Рубцова стихотворение «Поэзия».

* См., например: 16.

** О том, что эта опасность была реальной, свидетельствует статья Вл. Новикова [14].

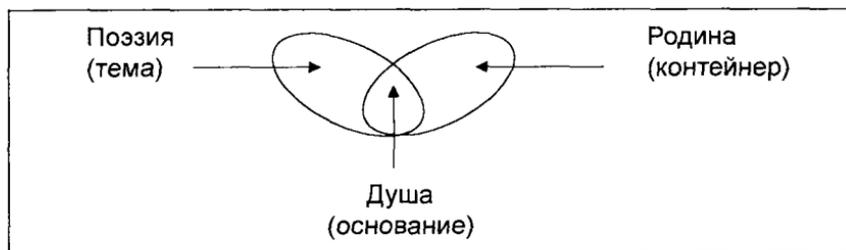
*** См., например, сказанное Рубцовым о поэзии:

Прославит нас или унизит,
Но все равно возьмет свое!
И не она от нас зависит,
А мы зависим от нее...

(«Стихи»)

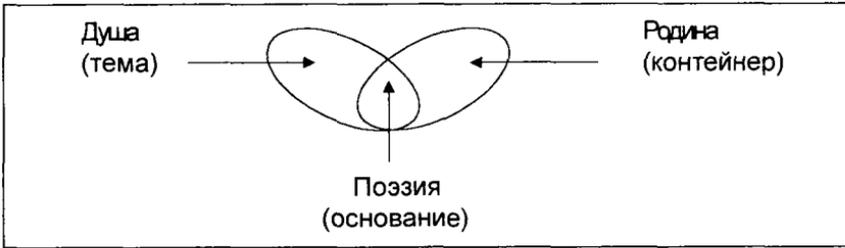
Две культуры в рассматриваемом произведении получают различные образные воплощения и могут по-разному именоваться. Но на самом высоком уровне, на уровне итоговых обобщений они представлены как «поэзия» и «родина». На этом уровне конфликт между ними предельно ослаблен и сделана попытка поставить их в отношения подобия, метафорического сходства. Если рассматривать базовую для художественной структуры стихотворения метафору, то ее компоненты можно квалифицировать так: «поэзия» — тема, контейнер — «родина»; основанием для установления общности между ними является третье понятие-образ, играющее важную роль не только в данном стихотворении Рубцова, но и во всем его творчестве — «душа» лирического героя [12: 53—54].

Схема 14



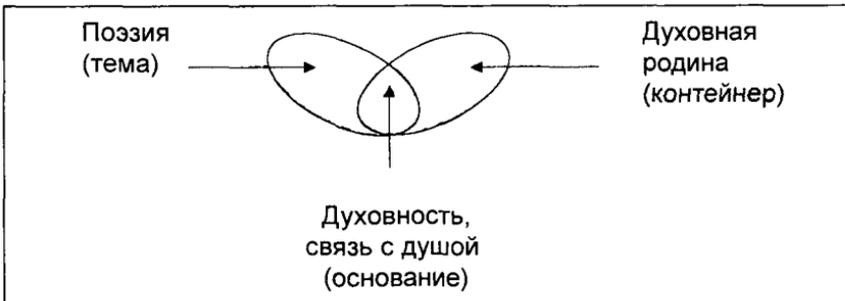
Сближенными «поэзия» и «родина» оказываются именно потому, что интерпретированы они как факты «душевной» жизни лирического героя. Именно потому и «родина», и «поэзия» в произведении — образы-понятия «одушевленные». Именно потому они слабо дифференцированы и сливаются в единый образ-понятие, давая тем самым повод для четкой формулировки идеи стихотворения: родина и поэзия — одно.

Между тем образность стихотворения «Поэзия», как уже отмечалось, — зыбкая, многоплановая, и категоричные суждения о его «идейной направленности» рискованны. Метафорические отношения между «родиной», «поэзией» и «душой» можно истолковать иначе.



Толкование это смыслу произведения не противоречит. «Радость», синоним поэтического вдохновения, «струится на душе», является атрибутом внутреннего мира лирического героя. Все «островки» родины, изображенные в стихотворении, испускают поэтические «кванты», в силу чего становятся особенно близкими лирическому герою. Прочно связанными с поэзией, таким образом, оказываются и душа, и родина, что дает повод для образования потенциальной (не оформленной лексически), но активно участвующей в построении смыслового поля стихотворения метафоры «духовная родина». Эта метафора, в свою очередь, становится контейнером для темы «поэзия», и возникает еще один образ, претендующий на то, чтобы сфокусировать все смысловые линии произведения: поэзия — духовная родина (почва, на которой сформировалась душа). Не случайно лирический объект в начале стихотворения, в исходной позиции, дан через олицетворение, троп, специфика которого, по В. П. Григорьеву, определяется «увеличением меры духовности, присущей денотату» [4: 116] («она... глядит, покорная судьбе»).

Схема 16



Эту схему можно рассматривать как уточнение схемы 14, уточнение, впрочем, существенное, поскольку «духовная родина» в большей мере соответствует образному строю стихотворения, нежели просто «родина». Панорама за окном поезда — не столько реальный пейзаж, сколько «пейзаж души» (термин А. Н. Веселовского) лирического героя. Каждая деталь этой панорамы наделена мощным ассоциативным ореолом, придающим образу личностную значимость. Светлые видения прошлого, вызванные созерцанием панорамы, — это идеальные состояния души лирического героя, творческое вдохновение, дарующее ощущение счастья. Стихотворение «Поэзия» отчетливо воплощает характерную для Рубцова тенденцию: «Судьба родины воспринимается им как личная судьба его героя» [12: 54].

Переживание лирическим героем Рубцова судьбы родины как своей собственной позволяет понять, почему герой любит свою судьбу, несмотря на то, что она — гибельная (см., например, стихотворение «Я люблю судьбу свою», которое во многом созвучно «Поэзии»): «люблю» не потому, что моя судьба такая (гибельная), а потому что она — общая с родиной, потому что чувство этой общности, в свою очередь, делает меня поэтом, пробуждает во мне поэзию; я есть я, потому что живу одной судьбой с родиной и потому что я поэт.

Однако полной идентификации двух субъектов («я» и «родины») в творчестве Рубцова не происходит. Оба наделены одной судьбой, но если ее «покорность судьбе» эстетизирована (как тютчевская «нагота смиренная»), то его подчинение зову гудков сопряжено с глубоким чувством вины. «Не по себе» лирического героя мотивировано смутно осознаваемой ответственностью за общую судьбу — родины и свою — и неспособностью на эту судьбу влиять. Так образ родины в стихотворении «Поэзия» обретает еще один смысл, становится подобием совести, смущающей душу героя своим обреченным взглядом.

Поэтическая рефлексия субъективизирует, персонализирует лирического героя Рубцова, обособляет его от родины, сколь бы сильно он ни жаждал полного слияния с ней. Судьба у них одна, но пропадать им суждено врозь. Настойчивые попытки уравнять родину и поэзию в правах на обладание душой лирического героя к полной удаче не приводят. Душа лирического героя, гармонизируясь благодаря поэзии, не может подчинить гармонии образ родины в ее «теперешнем» состоянии. Тот «радостный покой», который испытывает лирический герой во II и IV строфах, окончательно его душой не овладевает. Поэтому доминирующим

в стихотворении становится образ родины, он не уравнивается другим, вынесенным в название.

Это отчетливо можно увидеть, составив словарь ритмических отклонений.

Схема 17

I строфа	5 стих	(влечет)	ОНА	(к себе)
II строфа	8 стих	(радость)	НА ДУШЕ	
	9 стих	(на)	ПОЛЕ	(жница)
III строфа	14 стих		ВИД	(безвестный)
V строфа	21 стих	(зовет)	МЕНЯ	

В словарь входят лексемы, фиксирующие опорные семантические точки стихотворения:

ОНА — *лирический объект*;

МЕНЯ (вин. пад. от Я) — *лирический субъект*;

ПОЛЕ (на котором поет жница, поддается истолкованию как метафорический образ родины) — *идеал*, проецированный в прошлое;

ВИД — *рудимент идеала в настоящем*;

НА ДУШЕ — *лирический континуум*, семантическое поле, в котором конструируется сюжет произведения.

Соседство и грамматическая однородность двух лексем: НА ДУШЕ и (на) ПОЛЕ — порождает понятие «духовная родина», поскольку лексемы, оказавшиеся в одинаковой ритмико-синтаксической позиции, становятся контекстуальными синонимами и их ассоциативные ореолы совмещаются: [поле (= родина) = душа] = духовная родина.

С понятием «родина» непосредственно связаны три из пяти опорных семантических точек: ОНА, ПОЛЕ, ВИД; с поэзией же — только одна: (радость) НА ДУШЕ. По этому словарю, лирические объект и субъект «обрамляют» внутренний мир произведения. Стихотворение начинается с того, что ОНА «влечет» духовно лирического героя, завершается же тем, что ОН поддается «зову» (звук — материальное явление) железного пути. Между крайними опорными точками разворачивается лирический сюжет стихотворения, по опорным точкам сюжет последовательно — от одной к другой — движется.

Возвращаясь же к теме, обозначенной в названии статьи, можно констатировать следующее: если архитектурный уровень, наиболее отчетливо представляющий в стихотворении «поэзию», организован и гармонизирован, то зыбкая образность внутреннего мира произведения, выражающая напряженное и сложное отношение лирического героя к родине, в строго упорядоченные формы не отливается. В этом смысле есть основания говорить о конфликте архитектуры и образности в стихотворении Н. Рубцова «Поэзия».

ЛИТЕРАТУРА

1. Барakov В. Н. Лирика Николая Рубцова: Опыт сравнительно-типологического анализа. — Вологда, 1993.
2. Белинский В. Г. Иван Андреевич Крылов // Белинский В. Г. Собр. соч.: В девяти томах. — Т. 7. — М., 1981.
3. Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха: Метрика, ритмика, рифма, строфика. — М., 1984.
4. Григорьев А. А. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина: Статья вторая // Григорьев А. А. Искусство и нравственность. — М., 1986.
5. Григорьев В. П. Введение // Поэт и слово: Опыт словаря. — М., 1973.
6. Илюшин А. А. Русское стихосложение. — М., 1988.
7. Карташев А. Лик Пушкина // Пушкин в русской философской критике: Конец XIX — первая пол. XX в. — М., 1990.
8. Квятковский А. Поэтический словарь. — М., 1966.
9. Кожевникова Н. А. Об обратимости тропов // Лингвистика и поэтика. — М., 1979.
10. Кожин В. Николай Рубцов: Заметки о жизни и творчестве поэта. — М., 1976.
11. Котельников В. А. «Покой» в религиозно-философских и художественных контекстах // Русская литература. — 1994. — № 1.
12. Лесная Г. М. Поэзия Н. Рубцова в свете блоковского влияния // Вопросы русской литературы. — Вып. 1 (51). — Львов, 1988.
13. Маковский М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. — М., 1996.
14. Новиков Вл. Три стакана Терцовки: Смердяков русской поэзии: О Николае Рубцове // Столица. — 1994. — № 33.
15. Новинская Л. П., Руднев П. А. Пятистопный ямб Ф. И. Тютчева: Ритмика; ритмико-экспрессивные типы // Тютчевский сборник: Статьи о жизни и творчестве Федора Ивановича Тютчева. — Таллинн, 1990.
16. Очирова Т. Н. Авторское сознание в лирике Н. Рубцова как состояние личности между двумя культурами // Вестник Удмуртского университета. — 1993. — № 4.

17. Песни наших дней: Мелодии и тексты: 1973—1974. — М., 1975.
18. Песни наших дней: Мелодии и тексты. — М., 1983.
19. Пикач А. «Я люблю судьбу свою...»: О поэзии Николая Рубцова // Вопросы литературы. — 1977. — № 9. — С. 124.
20. Рубцов Н. Избранная лирика / Сост. В. Оботуров. — Архангельск, 1974; Изд. 2-е. — Архангельск, 1977.
21. Рубцов Н. Русский огонек: Стихи, переводы, воспоминания, проза, письма. — (Т. 1). — Вологда, 1994.
22. Словарь русского языка: В четырех томах. — Т. 2. — Изд. 3-е, стереотипн. — М., 1986.
23. Словарь языка Пушкина: В четырех томах. — Т. 1. — М., 1956.
24. Фарыно Е. К вопросу о соотношении ритма и семантики в поэтических текстах: Пушкин, Евтушенко, Цветаева // *Studia rossica rosenaniensia*. — 1971. — № 2.
25. Фейнберг Е. Л. Искусство и познание // Вопросы философии. — 1976. — № 7.
26. Холшевников В. Е. Основы стиховедения: Русское стихосложение. — Изд. 3-е, перераб. — СПб., 1996. — С. 132.
27. Царькова Т. С. Метрический репертуар Н. А. Заболоцкого // Исследования по теории стиха. — Л., 1978.
28. Эпштейн М. Н. Природа, мир, тайник вселенной: Система пейзажных образов в русской поэзии. — М., 1990. — С. 274.

МОРАЛЬ ДЛЯ БЕНЕДИКТА

Проза Татьяны Толстой

Любезна мне игра ума и слова:
Простая речь жестка.

*А. Н. Островский. Снегурочка,
д. II, явл. 3*

Алексея Николаевича Толстого, автора трилогии «Хожение по мукам», исторического романа «Петр Первый» и повести «Золотой ключик», называли «третьим Толстым» [4: 121—122; 11 (V): 401]. Конечно, писателей с такой фамилией в русской литературе было не трое, а больше. Стихотворными посланиями с А. С. Пушкиным обменивался его приятель по «Зеленой лампе» Яков Николаевич Толстой, выпустивший уже после отъезда поэта в южную ссылку сборник своих произведений «Мое праздное время». В третьей четверти XIX в. на литературном поприще выступал Феофил Матвеевич Толстой, автор повести «Ольга», романа «Болезни воли» и драмы «Пасынок». Однако оба они, как и вся череда «других» Толстых, не могут претендовать на место в литературе рядом со Львом Николаевичем, Алексеем Константиновичем или Алексеем Николаевичем. Эти «другие» — писатели даже не второго, а гораздо более дальнего ряда.

Известность и положение Татьяны Никитичны в современном литературном мире дают повод именовать ее «четвертым Толстым»*. С тремя знаменитыми предшественниками она связана родственными узами. У всех у них общий предок — сподвижник Петра I, дипломат, государственный деятель, автор политико-географического сочинения «Состояние народа турецко-

* См. дают современные издания справочного характера, в которых приводятся сведения лишь о четырех писателях с этой фамилией (см., например: 43: 725).

го» граф Петр Андреевич Толстой (1645—1729). Лев Николаевич и Алексей Константинович были троюродными братьями. Алексей Николаевич приходился внучатым племянником Алексею Константиновичу. Татьяна Никитична — внучка Алексея Николаевича. Повесть «Детство Никиты» была посвящена мальчику, который тридцать лет спустя стал ее отцом. Мать Никиты и бабушка Татьяны Никитичны по отцовской линии — Наталья Васильевна Крандиевская-Толстая, поэтесса и мемуарист. Ее дед с материнской стороны — поэт и переводчик Михаил Леонидович Лозинский, тот самый, который облек плотью русского языка образы «Божественной комедии» Данте, трагедии Шекспира «Гамлет», поэмы Фирдоуси «Шах-намэ» и многих других произведений зарубежной литературы.

При желании можно мотивировать склонность Татьяны Никитичны к литературному творчеству наследственностью. Сама писательница если и не бравирует своим происхождением («Куда ни посмотри, у меня одни литераторы в роду»), то память о знаменитых родственниках чтит и от посягательств охраняет. Она не упускает случая заметить, что фамилия Толстой появилась в XIV в. [65: 118]. В резко отрицательной рецензии на книгу В. Петелина «Судьба художника. Жизнь, личность, творчество Алексея Николаевича Толстого» (1982) она продемонстрировала блестящее знание биографических, мемуарных и историко-литературных источников, связанных с личностью и творческой индивидуальностью своего деда. Другой дед, М. Н. Лозинский, для нее — «великий переводчик», «титан», образец интеллигентности и мастерства владения литературной речью, но в то же время — лишь персонаж семейных преданий и «горькое горе жизни» от сознания невозможности реального общения с ним: «Я не помню его, он умер, когда мне было четыре года...» [54: 250—251]. Старшая сестра Наталия, «заставшая» и запомнившая Лозинского по живым впечатлениям, сравнивает его с первыми христианами, с греческими стоиками и с энциклопедистами эпохи Просвещения. Что же касается Алексея Николаевича Толстого, то с ним она пережила нечто вроде творческой идентификации: «...когда прочла в первый раз повесть «Ибикус», то ощутила преступную семейственную связь с автором: это написала я. Вернее, я хотела бы так написать» [65: 222].

Татьяна Толстая родилась в городе на Неве. В семье росло семь «плохо одетых», «близких к народу», «дворовых» детей [65: 221]. Но возможностей развития это не ограничивало. Потомственные интеллигенты, родители отдавали предпочтение не материальным,

а культурным ценностям. Их влияние, судя по рассказам Татьяны и Наталии, оказалось решающим. Кроме родителей, были няни, домработницы, учительницы французского языка, музыки — милые и «противные», смешные и трогательные, свои и чужие. Все они — как посредники между семьей и внешним миром. Одни более тесно связаны с родительским домом, другие — с «тьмой крошечной» вокруг него. Школа ассоциировалась с «черной зимой» и воспринималась как нечто прямо противоположное дому: «Государственное — это школа, первая примерка тюрьмы <...>. Государственное — значит принудительно-фальшивое <...>. Государственное — это когда на тебя кричат, унижают, тыкают в тебя пальцем <...>. Это когда все теплое, домашнее, хорошее, уютное вытасчено спростыня на мороз, осмеяно, подвергнуто оскорблениям [54: 37]». Оппозиция «дом — внешний мир» станет одной из наиболее устойчивых в творчестве Татьяны Толстой.

Отучившись в школе, Толстая закончила филологический факультет Ленинградского университета (отделение классической филологии — греческий и латинский языки, античная словесность). Работала в издательстве. В 1974 г. переехала жить в Москву. Впервые ее творчество было представлено читателю на страницах журнала «Аврора» (№ 8 за 1983 год, рассказ «На золотом крыльце сидели...»). Эта публикация имела успех, за ней последовали другие — в журналах «Октябрь», «Нева», «Знамя», «Новый мир».

В 80-е годы за Толстой закрепилась репутация одного из лучших современных писателей-рассказчиков. Появились переводы ее произведений на иностранные языки. Критика с энтузиазмом обсуждала особенности творчества писательницы. У нее брали интервью, она охотно их давала, не стесняясь в оценках не только литературы, но и жизни вообще. Ее склонность к заостренно публицистическим, с оттенком экстравагантности высказываниям была сразу же замечена и расценена как бестактность начинающего писателя, который самонадеянно взялся учить человечество жить [12]. В 1987 г. издательство «Молодая гвардия» выпустило сборник рассказов Толстой «На золотом крыльце сидели...» с послесловием А. А. Михайлова. В 1988 она стала членом Союза писателей СССР. В 1991 уехала с мужем-профессором в Америку. Свой отъезд впоследствии мотивировала по-разному: муками голода в заснеженном Ленинграде [54: 25], ужасами экологической обстановки и отсутствием медицины [56], непреодолимой тягой к странствиям, которую пробуждает в русском человеке всякая «оттепель» [52: 264].

Два года Толстая провела за океаном, потом вернулась в Россию и за рубеж с тех пор отправлялась на более короткие сроки — по делам, на заработки, в путешествие. В американских колледжах она пыталась вести курс русской литературы, но отсутствие большого интереса у американцев к этому материалу побудило ее изменить профиль занятий со студентами. Толстая стала преподавать им *creative writing*, то есть учить основам литературного творчества на английском языке («они пишут короткие рассказы, и мы их коллективно обсуждаем» [52: 246]).

Опыт пребывания за рубежом заметно повлиял на отношение писательницы к Западу и к России. Вышедший в 1992 г. в Мюнхене «Лексикон русской литературы» В. Казака как выражение авторской позиции цитировал ее слова из интервью 1988 г.: «Наши женщины невыносимо ограничены, мелочны...», «Россия — это Азия...» и проч. [34: 425]. Но в том же 1992 г., пользуясь материалом недавних публикаций, Толстую в очернительстве и искажении образа Америки обвинила представительница эмиграции [19]. Сама она свое национальное самосознание в статье для английской газеты «Гардиан» выразила в форме парадокса: «Если бы мне пообещали, что я всю жизнь буду жить только в России и общаться только с русскими, я бы, наверное, повесилась. <...> если бы мне пообещали, что я никогда не вернусь в Россию и не встречу ни с одним русским, я бы, наверное, повесилась» [54: 401, 413]. Ранее о тех же переживаниях корреспонденту «Московских новостей», не столь эмоционально, но не менее выразительно, она сказала так: «Я сделала минимальный выбор: я не эмигрант, я свою жизнь не связываю ни с какой западной страной, только с Россией. У меня в Америке нет языковой проблемы, но их ценности я перенимать не могу. Ту страну я не выбирала, она ко мне не прилипает, она меня выталкивает. Я раздвоена — так и проживу» [56].

Образный аналог России для Толстой — «это большой сумасшедший дом, где на двери висит большой амбарный замок, зато стены нету; где потолки низкие, зато вместо пола — бездна под ногами; где врачи утратили разум, а пациенты по-своему очень хорошо соображают что к чему, но притворяются ненормальными, <...> где кошмары и ночные фантазии материализуются до полной осязаемости, а простые, подручные, необходимые предметы при ближайшем рассмотрении оказываются иллюзорными и бесплотными: протянешь руку — туман!» [54: 401]. Отсюда сдержанное, без патетики и надрыва, отношение к болезненной для России проблеме эмиграции и еще одно объясне-

ние своего «бегства на Запад» в 1991 г.: «Мы физически гораздо ближе к гибели, чем кто-либо другой. <...> В такой ситуации я не могу советовать человеку, оперевшись на «духовность», разруху пересидеть дома, в каком-то смысле это бессовестно» [56].

Но благополучная и менее близкая к гибели Америка после знакомства с ней уже не кажется Толстой землей обетованной: «Здесь, конечно же, все хуже и страшнее, чем мы себе представляем. Из-за недостатка информации мы идеализируем происходящее здесь» [53: 41]. В американском образе жизни ей прежде всего не хватает той самой мало подходящей для опоры «духовности», о которой современная интеллигенция предпочитает вообще не говорить — настолько затертым и обесцвеченным после бесконечных упоминаний всеу стало это важное для любой выросшей на христианской почве культуры понятие. Татьяна Толстая была ошарашена агрессивной реакцией на скептическое отношение к непомерному культу Микки-Мауса, процветающему в Америке («Микки-Маус — основа нашей демократии, цементирующий растор нации» [54: 141]). Ее возмутила безудержная адаптация классических текстов в образовании, и не только собственно литературных: «Новый Завет тоже нарезали на кусочки: основу взяли от Матфея, пунктиром, — получилось, что Христос быстренько зачался, родился, распялся и воскрес, с бешеной скоростью, мультфильм «Том и Джерри»...» [54: 274]. Она с удивлением обнаружила, что не только рядовые американцы, но даже «интеллектуалы заражены вульгарным марксизмом, и в гуманитарной сфере это производит разрушительное действие» [56]. Подтверждением тому служат патологическая страсть американцев к судебным процессам по любым, даже самым ничтожным поводам [54: 145—151]; доведенная до абсурда борьба с расовой дискриминацией [65: 106—107, 120—123, 124—126, 129], с курением [54: 158—165], а также разнообразные движения в защиту животных, за равноправие женщин и за многое, многое другое. И как следствие этой гипертрофии демократических ценностей на повседневном уровне — опoшление социально значимых понятий и смещение ценностных критериев в сфере искусства. «Например, сюжет романа: две женщины-лесбиянки (одна художница, другая на костылях) берут на воспитание вьетнамского ребенка, больного СПИДОМ. Все трое — вегетарианцы. Это будет правильный роман, потому что героини сироту жалеют, животных не убивают. И вообще сексуально меньшеинство» [56].

«Скучно жить в Новом Свете, господа!» [54: 161] — резюмирует Толстая свои впечатления от американского образа жизни.

Гоголевская реминисценция здесь не случайна, поскольку для носителя русского культурного сознания именно Гоголь является первооткрывателем феномена «пошлости пошлого человека», именно он возвел этот феномен в ранг грандиозного символа неблагополучия мира.

Но бациллой пошлости, как представляется Толстой, заражен и добрый Старый Запад. Может быть, даже в большей степени, чем его заокеанское порождение. В одном из ранних интервью писательница попыталась определить свое понимание мещанства. В ее понимании, мещанство — это, прежде всего, «неразличение быта и бытия» и «подмена гуманитарных ценностей товарными». Особенно наглядно оно проявляется «в уважении к богатым за их богатство, в презрении к бедным за их бедность» [60]. Реальный облик мещанства на западноевропейский манер с саркастически заостренной выразительностью представлен в рассказе «Самая любимая». Там богатые родственники из процветающей Финляндии находят и приглашают несколько раз к себе в гости одинокую старую женщину из Ленинграда, а потом сообщают, что принимать ее больше не могут. Она стара, может неожиданно умереть, из-за этого возникнут «сложности, хлопоты, недоразумения... да и кто будет платить? Подумала ли об этом милая Эугения? И писать больше не надо, стоит ли утомлять глаза, да и рука может заболеть!» [62: 233] А для убедительности к письму прилагается фотография некоей тети Ники в гробу, которая «нехорошо себя повела», будучи в гостях у знакомых этих финских родственников. Свой тезис «Европейцы — люди жестокие и прямолинейные» Толстая иллюстрирует воспоминаниями о французе русского происхождения, побывавшем в середине 70-х годов в Ленинграде: «Он любил правду. Он так и говорил, нам в лицо, вслух: «Вот я ошпен богат и ем карашо. А вы нет, ха, ха, ха». <...> Наш француз ел мало, а уесть нас любил. Попивая свой «маленький фантазия» <разбавленный березовый сок. С. Б.>, непременно указывал: «<...> Пойду в «Березку»*, куплю деликатес «морские гребешки» и съем. А вы их и не попробуете» [65: 155, 156]**. Амери-

* «Березками» в 1960—80-х гг. назывались валютные магазины, обслуживавшие иностранцев и отоваривавшие советских граждан, которые работали за рубежом по направлению государственных органов.

** Тема прямолинейно-жестокоей западноевропейской пошлости развита и у Наталии Толстой, которая как переводчик сопровождала скандинавских туристов, посещавших Эрмитаж [65: 387—392].

канская пошлость в изображении Татьяны Толстой выглядит не столь отвратительной, как западноевропейская. Ее описания сдобрены, по крайней мере, юмором. Да и картины отечественной повседневности времен застоя и перестройки выглядят на этом фоне менее удручающими.

Ни российский, ни американский, ни западноевропейский уклады, между которыми пыталась найти свое место в 90-е годы Татьяна Толстая, в полной мере ее не устраивали. В России жить страшно, в Америке — скучно, в Западной Европе — и страшно, и скучно. Больше по сердцу ей пришлось средиземноморские страны, где она побывала туристом, куда приезжала не жить и работать, а приобщаться к вечности. Правильнее даже, может быть, принимать во внимание характер повествования об этих поездках, называть их не туризмом, а паломничеством, потому что индустрия и психология туризма для Толстой такой же повод для раздражения, как и «нежный дискурс потребительства» [54: 182] или шарлатанство психоаналитиков [52: 245—46]. Правда, сама Толстая замечает, что четкое различие туристов и паломников возможно лишь в теории, «а на практике человек обычно и сам не знает, кто он — турист или паломник» [54: 45]. Тем не менее, поездка к Мертвому морю с «опытным проводником» именно им и была безнадежно испорчена, посещение святынь Иерусалима утомило, разочаровало вавилонской толчеей и бутафорской невсамделишностью известных по Священному Писанию реалий. Но в то же время «где-нибудь на повороте улочки, или когда глядишь с горы на башни и купола, или когда просто подъезжаешь к предместьям Иерусалима, и город, кажется, висит у тебя над головой, или когда забредешь в какой-то дворик, а там тишина, воркует горлица и висит белье, тогда вдруг иногда охватывает <...> чувство близости к святыне...» [54: 61] Точно так же в «мертвой, суетной, жаркой и пыльной» Равенне, древней столице Западной Римской империи, наиболее сильное впечатление на писательницу произвела не гробница Данте и не знаменитая роспись на потолке мавзолея Галлы Плакиды, а слепой инвалид в кресле-каталке, который бросал и бросал монеты в щель автомата, чтобы вспыхивали на краткое мгновение прожектора, эту роспись освещавшие, в то время как другие туристы оплатить из своих средств встречу с чудом так и не решились. Музейные экспонаты сами по себе интереса для художника не представляют. Ему дороже живая жизнь рядом с экспонатами.

Землей обетованной в изображении Толстой стала не Палестина и не Италия, а «нехоженная» — т. е. не опошленная тури-

стическим бизнесом — Греция. Образ этой страны окрашен писательницей в откровенно идиллические тона: «Ведь Греция — первый и последний земной рай, земля, благосклонная к человеку, и недаром же боги неслышно носят ее скалами и заливами. <...> Хлеб и вода стоят копейки, а в маленьких дешевых забегаловках за доллар — два можно купить горячего мяса, лепешек, жареной картошки или вкусного пирога со шпинатом и сыром. <...> С машиной вы можете за неделю объехать всю страну и увидеть столько, сколько другой в десяти странах не увидит. Все дикие пляжи — ваши, все горные перевалы — ваши, все сосновые леса — ваши, все маленькие монастыри, спрятавшиеся в лесах и на горах, — ваши. В каких-нибудь пяти километрах от города — тишина такая, что в ушах звенит. Впрочем, это звенят цикады — днем и ночью. <...> Никого, только цветы, колючки и ветер, и всегда внизу море сверкает — синее, как в раю. И в море — острова, такие розоватые, как пенка какао. И такое впечатление, что страна пустая, ненаселенная, только птицы, звери, неизвестно чья коза с колокольчиком, и боги, всюду боги, и в ветре, и в скалах, и в сосновых рощах. Иногда это божественное присутствие так сильно, что, кажется, быстро обернешься — и поймашь краем глаза край мелькнувшей эфирной одежды. <...> В начале октября в мягком и жарком воздухе с деревьев падают грецкие орехи, где-то журчит родник, и одинокая крестьянская фигурка, вся в черном, только что согбенно возившаяся в поле, вдруг машет тебе рукой и бежит к тебе со всех ног — это женщина торопится поднести тебе, усталому путнику, миску с пыльным и прозрачным черным виноградом: оттого, что идешь, оттого, что в пути, оттого, что неизвестно, найдешь ли кров, оттого, что все мы путники, скитальцы, гости в этом мире, оттого, что еда, вино и любовь — не грех перед Господом, а радость на пиру его <...>» [54: 129, 116, 117, 130].

Таковы определившиеся в сознании Толстой к концу 1990-х гг. координаты мира. Обитатель этого мира может побывать на пиру Господа в Греции в качестве паломника. Но жить ему приходится в статусе пассажира, который курит в тамбуре поезда [52: 265], снующего между двумя сумасшедшими домами — российским и американским. Для занятий же литературой больше всего подходит Россия — и как место для таких занятий, и как материал для творчества: «Наша иррациональность — трагедия повседневной жизни, но истинное наслаждение для словесных упражнений и для всяких культурных штук. Если бы мы приняли западное <рационалистическое> мышление, русская литература рухнула бы» [58]. Ничего

хотя бы отдаленно напоминающего «нехоженую» Грецию в прозе беллетристической у Татьяны Толстой нет. Вся эта проза — о России, и если в ней и появляются какие-то призраки идеалов, то скотаны они из российских туманов.

1990-е гг. прошли в творчестве Толстой под знаком публицистической эссеистики. На исходе десятилетия состоялось возвращение писательницы в литературу художественную. В 1997 г. вышел второй сборник ее рассказов «Любишь — не любишь». Оживился интерес критиков к созданным ею в разное время произведениям. В 1998 появилась книга «Сестры», включающая тексты, написанные Татьяной и Наталией Толстыми (Татьянины — только публицистические). В 2000 г. издательский дом «Подкова» выпустил анонсированный ранее журналом «Знамя» роман «Кысь», а затем, в таком же оформлении, еще пять книг («Ночь», «Двое», «День», «Изюм», «Круг»), которые вкуче с романом составили нечто вроде собрания сочинений писательницы. В 2001 Татьяна Толстая выдвигалась на соискание Буковской премии, вышла в финал, но премию эту получила Людмила Улицкая, а Толстая стала обладателем другой, не столь престижной, — «Триумф». Тем не менее, она — один из наиболее популярных, отмеченных вниманием как читателей, так и критиков современных писателей-прозаиков. Ее уже назвали «живым классиком» [42: 5], причислили к «лучшим русским беллетристам-рассказчикам прошлого столетия» [7: 214]. И колоритного словесного портрета она удостоилась, что бывает далеко не с каждым современным писателем: «Глаз крупный, черный, блестящий. Рот большой, зубов много, голос громкий, волосы могучие. Ведь и пожалеть такую нельзя. Можно только посторониться, чтоб место освободить. А мест у нас мало, и освободить никто ничего не хочет» [30: 219]*.

В конце 1980-х — начале 1990-х гг. творчество Толстой связывали с так называемой «другой» литературой (то есть непросоветской, нереалистической, нежизнеподобной, нетрадиционной). Но на фоне современной культурной ситуации она уже выглядит

* Имидж этот Толстая сама охотно поддерживает. Так, на вопрос журнала «Афиша», не испытывает ли она «дебютантского мандража», выступив в свет роман «Кысь», писательница ответила: «Перед кем же? Кто это у нас такой умный и строгий, кого надо бояться? Я сама — свой высший суд, как мне велели передать... Спокоен и утрюм. Четырнадцать лет писала, и за это время уж как-нибудь выучилась» [52: 419].

традиционалистом*, а после публикации романа «Кысь» ей даже были брошены упреки в консерватизме и вторичности [36; 48].

С той или иной тенденцией литературной жизни творчество Татьяны Толстой увязывается непросто. Попытки рассматривать ее рядом и вместе с кем-то (с Людмилой Петрушевской, с Вячеславом Пьецухом или с той же Людмилой Улицкой) приводят к констатации своеобразия таланта писательницы. Художественный мир Толстой легко узнаваем, потому что имеет устойчивые признаки. Но он трудно укладывается в рамки понятий и определений, потому что противоречив и насыщен потенциальными, далеко не всегда очевидными смыслами. Суждения критиков о ее произведениях, как бы ни были они яркие, удачны и текстуально аргументированы, всегда имеют оттенок условности, предварительности, дискуссионности. В лучших из написанных ею рассказов ощущается какая-то незавершенная перспектива, которая не позволяет сказать о них «последнее» слово.

В 1989 г. критики П. Вайль и А. Генис причислили Толстую к литераторам так называемой «новой волны». И на ее творчество соответственно были перенесены признаки движения, которое решительно противопоставило себя «социальному направлению», канонизированной некогда Белинским и Чернышевским, но не иссякнувшей вплоть до конца XX в. «разоблачительной традиции». Основные особенности «новой волны» были определены Вайлем и Генисом так:

- 1) чисто эстетический подход к литературному творчеству;
- 2) отсутствие в нем элемента разоблачения или учительства;
- 3) скепсис по отношению к самой возможности общественно-го идеала;
- 4) фиксация внимания не на человеке, а на неодушевленных предметах;
- 5) тотально ироническое изображение жизни [14].

* О возможности восприятия в постперестроечной литературной ситуации «непривычно свободной» прозы Толстой как традиционной писал вскоре после выхода первого сборника ее рассказов Л. Бахнов: «...внутренняя свобода Толстой держится, по сути, на самых обычных, простых и даже, я бы сказал, тривиальных представлениях о смысле работы писателя и писательском мастерстве. <...> сама ее творческая смелость есть не что иное, как смелость наследования широкой культурной традиции, а не только ее близлежащей части» [6: 227]. О. Славникова, оценивая творчество современной Толстой, утверждает, что, проведя десять лет в американском «далеке», она не усвоила социальный и художественный опыт России 90-х гг., и потому оказалась в литературном арьергарде [48: 178].

То, что критики, прекрасно осознавая условность и несовершенство термина, на первых порах называли «новой волной», некоторое время спустя обрело больший масштаб и стало именоваться постмодернизмом. Если понятие «новая волна» соотносилось только с постсоветской литературой «периода гласности», то теория постмодернизма апеллирует к целому периоду развития европейской культуры, хронологически — к последней трети XX столетия. При этом постмодернизм российский рассматривается сегодня как поздний отголосок процессов, приведших к мировоззренческому сдвигу в Европе и Америке еще в 60-х—70-х годах. Нетрудно установить связь названных ранее признаков «новой волны» с основополагающими принципами постмодернизма:

— «...постмодернизм <...> есть отказ от рационализма, отказ от исторического мышления»;

— «...это эмоциональное переживание современности как краха традиционных ценностей. Как хаоса, образовавшегося в результате этого краха, когда все перевернулось и мир стал безпорен»;

— «Постмодернизм <...> акцентировал внимание на феномене раздробленности, расколотости сознания»;

— «...постмодернизм отнял у литературы серьезность отношения к жизни, веру в возможность рациональной ее организации»;

— «Искусство постмодернизма в принципе иронично, саркастично и гротескно. Оно боится высокого, являясь — и не отрицает этого — искусством кризиса» (31: 241, 245, 247, 250, 252).

Если ранее Толстая рассматривалась критиками как представитель «новой волны», то теперь ее числят по ведомству постмодернизма, поскольку она «в полном эстетическом ладу со своей эпохой» [46: 235]. «Эмоциональное переживание» ею окружающего мира и присущая ей художественная манера действительно могут быть увязаны по ряду аспектов с постмодернистскими концепциями.

В 1987 г. на вопрос «В чем вы видите свое писательское предназначение?» Толстая ответила так: «В том, чтобы вернуть тот гуманистический импульс, который я сама получила от книг. Ценно лишь то, что направлено на любовь к человеку, ценно само стремление к добру. И даже порой мрачные, темные произведения тоже содействуют добру, помогая вырваться из тьмы» [60]. С точки зрения постмодернизма это высказывание никакой критики не выдерживает. В нем не чувствуется «скептического отношения к общественным идеалам и устремлениям», ростки которого в литературе периода «гласности» с восторгом приветствовали Вайль и Генис [14: 248]. Уже сам по себе вопрос о

писательском предназначении «некорректен»: нет и не может быть у писателя никакого предназначения, а установка на него есть проявление «тоталитарного», «рационального», «фаллоцентрического», «иерархического» мышления, искажающего суть литературной деятельности. Писательство — свободная игра с языком, с образами культуры, с текстами. Оно не имеет цели за пределами самого процесса писательства, а его смысл — функционирование культуры, «игра в бисер» (если воспользоваться метафорой, положенной в основу одноименного романа Г. Гессе).

Столь же «одиозным» является признание писателя о «гуманистическом импульсе» как движущей силе художественного творчества. Гуманизм — антропоцентрическое мировоззрение, для которого высшей ценностью, мерилom всех вещей и явлений, источником познания и творческого преобразования мира является человек. Но как «установка знания», как средоточие всеобщих связей окружающего мира человек, по выражению М. Фуко, — «изобретение недавнее» и потому преходящее. До конца XVIII в. эта установка не была доминирующей, в недалеком будущем она может исчезнуть, и «тогда человек изгладится, как лицо, нарисованное на прибрежном песке» [70: 404]. Когда Вайль и Генис с удовлетворением писали о возрастании роли «категории неодушевленности» в новой прозе, об усилении интереса ее представителей к вещам и деталям («галстук долговечнее его владельца»), они имели в виду начавшийся в русской литературе процесс дегуманизации. Благодаря этому процессу оказалось «уравнено все: добро и зло, горе и радость, смех и слезы, ненависть и любовь» [14: 250], т. е. была упразднена основополагающая для гуманистического мировоззрения иерархия моральных ценностей.

Цитированная самохарактеристика Татьяны Толстой и интерпретация ее творчества в постмодернистском ключе Вайлем и Генисом явно не согласуются, хотя временная дистанция между ними всего два с половиной года и обе апеллируют к одному и тому же кругу произведений, написанных в «доамериканский» период. Можно, конечно, предположить, что в 1987 г. Толстая не была еще полностью свободна от стереотипов и в интервью для средств массовой информации пользовалась расхожими формулами, не отражающими ее действительного образа мыслей. Можно сослаться на статью Б. Парамонова 2000 г., где квалификация Толстой как постмодерниста подтверждена на более широком материале, с дополнениями и вариациями [46].

Но, во-первых, сам постмодернизм — явление противоречивое, и его теоретические постулаты в четкую, во всех звеньях согла-

сованную систему не складываются (и это принципиально, поскольку любая система для постмодернистов представляет собой воплощение «логоцентризма»). Во-вторых, теория постмодернизма последовательного воплощения в художественной практике не получила, и приходится рассматривать ее как претензию интеллектуалов, оправданную реальным состоянием культуры далеко не полностью*. В-третьих, сама «поздняя» Толстая к некоторым постулатам постмодернизма относится резко отрицательно. Конечно, о «предназначении писателя» и о «гуманистическом импульсе», передаваемом русской литературой по традиции, рассуждать вслух она теперь не станет. И не потому, что считает занятие литературой делом абсолютно безответственным, а дегуманизацию необходимым условием вхождения России в европейское культурное пространство. Скорее наоборот. Но формулы «предназначение писателя» и «гуманистический импульс» нещадно эксплуатировались как идеологемы, как рычаги государственного манипулирования общественным сознанием, и представляются теперь чем-то фальшивым, неискренним, лицемерным, а то и опасно-коварным. «Предназначение писателя», кроме того, ассоциируется с «мессианством» русской литературы, к которому Н. Бердяев относился с пониманием и сочувствием [8], которое подвигло на создание афоризма «Поэт в России больше чем поэт» Е. Евтушенко [25: 395], но уже раздражало В. Шаламова**, а немецкого писателя Г. Грасса «приводило в содрогание» [21: 15]. Наметилось даже противопоставление мессианского и немессианского типов русских писателей. Первый из них представлен Гоголем, Толстым, Достоевским. Второй — Пушкиным, Чеховым, Буниным. Писатели первого типа подчиняют литературу идеям преобразования человечества и «учат читателя жить». Писатели второго типа не «дорожат любовью народной», не превращают литературу в служение кому и чему бы то ни было, идут «дорогою свободной», куда их «влечет свободный ум», отображают

* В этой связи примечательна оговорка, которой И. Ильин сопроводил цитированное ранее определение одной из особенностей постмодернизма: «...постмодернизм отнял у литературы серьезность отношения к жизни, веру в возможность рациональной ее организации. Хотя нет, отнял — это слишком сильно, скажем так: пытаясь все это подорвать» (32: 250).

** «Несчастье русской литературы <...> в том, что она лезет в чужие дела, направляет чужие судьбы, высказывается по вопросам, в которых ничего не понимает, не имея никакого права соваться в моральные проблемы, осуждать, не зная и не желая знать ничего» [73: 27].

в произведениях свое восприятие жизни и не досаждают читателю поучениями о смысле существования, о нравственном или гражданском долге. Разделение более чем условное, но в литературной критике и публицистике применяемое довольно широко.

По интервью «Московским новостям» 1987 г. Толстую можно было бы считать писателем мессианского типа. Первые же рецензии на ее рассказы это впечатление не подтверждали, их авторы были более склонны видеть в ней художника противоположного склада. Критика сегодняшнего, желающего во что бы то ни стало вырядить писательницу в одежды постмодернизма, это тяготение к типу (неважно которому) даже раздражает: «Начинала Толстая бедновато. <...> Поначалу она писала только одну вещь — рассказ Чехова «Ионыч»; иногда, впрочем «Ионыч» превращался в «Беглеца» <...>» [46: 235]*.

Для рассказов Толстой действительно характерен сюжет о развеянных прозой жизни иллюзиях, и он действительно разрабатывался ею в двух основных вариантах — «взрослом» и «детском». «Взрослый» вариант сюжета — о том, как человек ждал превращения жизни в праздник, а она ушла, словно вода между пальцев, и оставила лишь горечь разочарования и тоску несбывшихся надежд. Так хотел праздника чеховский доктор Старцев и предвкушал его, приходя в казавшуюся ему уютной гостиную Туркиных или отправляясь на ночное кладбище в памятнику Деметти для свидания с Котиком. Но ему было суждено не праздничное торжество, а постепенное вращение в быт и превращение в получеловека-полуживотное с кличкой Ионыч.

«Детский» вариант сюжета — о «травме инициации», о том, как обрушивается выстроенный в воображении ребенка образ прекрасного мира от столкновения с жизнью взрослых, точнее — от сознания необходимости стать взрослым. Герой чеховского

* Использование чеховских моделей для типологической классификации рассказов Толстой носит у критика, эту классификацию предложившего, иронически-игровой характер. Однако связь с художественным миром Чехова имеет, по-видимому, для творческого самосознания писательницы действительно важное значение. Свидетельство тому — интерпретация ею рассказа «Дама с собачкой», которая дает повод видеть в ней попытку самоописания, характеристики собственного миропонимания [55: 20—33]. Впрочем, в критике высказывалось мнение и о том, что «тонкий и человечный Чехов» не может быть использован в качестве художественного аналога «изломанного мира» Толстой, что здесь более уместна другая параллель: «мятущийся, патологически-уродливый, безжалостный мир Достоевского, словно сошедший с полотен Босха» [51: 46].

рассказа «Беглец», крестьянский мальчик Пашка, попадает в больницу, где ему, вероятно, будут ампутировать руку. Сам он этого не понимает и охотно остается в больнице, соблазненный посулами доктора съездить на ярмарку за леденцами, ловить чижей, играть с живой лисицей. На новом месте Пашке нравятся и запахи, и предметы, и еда, но ночью он впервые близко сталкивается со смертью в ее обыденно-неприглядном облике, бежит куда глаза глядят, попадает на кладбище и, объятый ночным ужасом, спешно возвращается под покровительство доктора, который вскоре лишит его руки.

У Толстой сюжетная ситуация, сопоставимая в какой-то мере с «Ионычем», показана, например, в рассказе «Круг». Там описан последний день жизни человека, который подводит печальные итоги: «И вот ему шестьдесят, и ветер дует в рукава, задувает в сердце, и ноги идти не хотят. Ничего, ничего не происходит; ничего нет впереди, да и позади, в общем-то, тоже ничего. Шестьдесят лет он ждет, что придут и позовут, и откроют тайное тайных, что полыхнет зарево на полмира, встанет лестница из лучей от неба до земли, и архангелы с тромбонами и саксофонами, или что там у них полагается, завопят неземными голосами, приветствуя избранника. Ну что же они медлят? Он ждет всю жизнь» [62: 79]. Ожидания Василия Михайловича так и не сбылись, была повседневная рутина «трехмерного бытия» с залоговыми ценами на стеклянную посуду, с семизначными номерами на простынях из прачечной, с безрезультатным верчением кубика Рубика. Появлению «света из окошка другой вселенной» не способствовала ни «неизвестно откуда взявшаяся» супруга, ни женщины на стороне, ни странная спекулянтка-карлица, ни занятия йогой. А смерть пришла к нему в очереди за пивом: «он шагнул вперед, уже не чувствуя ног, и с благодарностью принял из ласковых рук заслуженную чашу с цикутой» [62: 84].

Метафора «рутинная жизнь — порочный круг» — одна из самых устойчивых в творчестве Толстой. Она играет ключевую роль в рассказах «Огонь и пыль», «Вышел месяц из тумана», «Охота на мамонта», «Факир», «Сомнамбула в тумане». Жизненный круг у Толстой не ассоциируется, как у Л. Петрушевской, с крестом (свой круг в одноименном рассказе = свой крест). Если героиня Петрушевской, замкнувшись в себе, стоически несет бремя обыденно-кошмарного существования к заранее ей известному концу, то герои Толстой недоуменно, оторопело и бессильно следят за тем, как тает их собственная жизнь, не принося вожделенных радостей. Жизнь свою герои Толстой не несут, а провожают

взглядом. Любые попытки изменить ее течение — что-то важное обрести, что-то значительное совершить — оборачиваются для них фарсом, конфузом, унижением, разочарованием. Иногда они добиваются чего хотят, но это мнимая победа, которая не разрывает, а намертво замыкает жизненный круг. По Толстой, лучше уж быть обделенным судьбой, чем удачливым ловцом «счастья». Примером тому являются вариации сюжета «ловля мужа».

Наташа, героиня рассказа «Вышел месяц из тумана», долгие годы покорно ждала появления верного спутника, но так и не смогла расслышать его шагов в «гуле идущей жизни». О ней Толстая повествует со сдержанным, но явным сочувствием. Зоя из «Охоты на мамонта» право на обладание супругом завоевала долготерпением. «Воля к супружеству» у нее — древний инстинкт, не нуждающийся в обосновании любовью, духовной близостью, разумными доводами. «Никогда этот человек ей особенно не нравился. Да нет, чего уж там — он ей всегда был отвратителен» [62: 250], — таково отношение Зои к существу, на приручение которого ушли едва ли не все ее жизненные силы. Этот инстинкт сильнее порожденных культурой эмоций и нравственных заповедей. Поэтому хотя Зоя и описана без теплоты, иронически, но в то же время со снисхождением и даже с некоторым пониманием.

А вот персонажи, подобные Нине из рассказа «Поэт и муза», автору явно не импонируют. Они активны в добывании мужей и житейских благ, их кипучая деятельность — тоже проявление инстинкта, но другого, обуславливающего неумную жажду завоевания окружающего мира. Если сектор инстинктивных устремлений Зои ограничен и, накинув петлю супружества на своего «избранника», она устало затихает, объятая «блаженной, густой тишиной великого оледенения», то энтузиазм Нины рвется к выходу за фабульные пределы повествования. Она разогнала тусовку, в которой делеял свои неоформленные надежды на творческие полеты и громкую славу дворник-поэт, перевезла его из похожего на проходной двор флигеля в свою квартиру, создала условия для «нормального» творчества, добилась того, чтобы флигель снесли и никаких иллюзий, связанных с возвратом к прежнему образу жизни, супруг не питал, убедилась в его неспособности создать нечто достойное публикации, охладела к нему, похоронила и загорелась желанием оформить квартиру в стиле «а ля рюс»: «чтобы посредине только стол и больше ничего, а по бокам все лавки, лавки, совсем простые, неструганые. И стены все увешать всякими там лаптями, иконами, серпами, прялками — ну, всем таким» [62: 330]. После мужа освободилось жиз-

ненное пространство, и его необходимо сразу же заполнить, освоить, утилизировать.

Матримониальная тема у Толстой вообще лишена положительного содержания. Брак — это проза жизни в ее предельном выражении. Женщины стремятся к нему по инстинкту или по традиции. Мужчины всеми силами стараются его избежать, но постоянно оказываются в положении дичи, за которой охотятся представительницы «слабого пола». Процесс охоты сопряжен с опасностью, с азартом и даже наделяет персонажей, участвующих в ней, привлекательными чертами. Но если они входят в повествование уже в «брачном» состоянии, то являют собой зрелище безотрадное: у него — «лоб с залысинами, тренировочные штаны, растянутые на коленках», она способна говорить только о том, «что куплено, да что пригорело, и чем болен ушастый ребенок» [62: 313]. И пустоту проживаемой героинями Толстой жизни невозможно заполнить, произнося заклинания: «Зато у меня есть Федя и дети» [62: 126] и т. п. Помимо «знакомого до воя» мужа с залысинами и больного ушастого ребенка, им нужно еще что-то, крайне важное, не очень понятное, но абсолютно точно находящееся за пределами их жизненного круга.

Откровенно гротескный характер повествование о жизненном круге приобретает в рассказе «Ночь», герой которого — дебил Алексей Петрович («поздний ребенок, маленький комочек, оплошность природы, обсевок, обмылок, плевел»), полностью зависящий от своей грузной, устрашающе плотской восьмидесятилетней матери («мамочки»). В его ущербном сознании она — как мифологическая «великая мать»: устроительница окружающего мира, руководительница, охранительница, радательница, дарительница, кормилица, спасительница, утешительница («Мамочка знает, может, всюду пройдет. Мамочка всевластна» [62: 145]).

Круг Алексея Петровича — это их с «мамочкой» комната в коммунальной квартире, где он занимается несложным, посильным дебилу делом — клеит картонные коробочки для аптеки. Коробочки эти Алексею Петровичу словно дети, он страдает, когда их от него уносят, а если увидит свое изделие в мусорном ведре — растерзанным, с окурком внутри, — становится буен, может задушить, разорвать в клочья, ударить молотком или ножом того, кто посмел сделать такое. Комната отделена от окружающего ее мира столь же значимой границей, как в волшебной сказке дом от леса. Даже проход по коридору в ванную — это уже вторжение в иное пространство, где «старухи ворчат у горячих плит, варят яд в ковшиках, подкладывают корни страшных трав», где «сто-

ит наглая Морская Девушка, ухмыляется, подмигивает Алексею Петровичу; вся набекрень; пыхает Табаком, высунула Ногу, расставила сети: не хочешь ли попасться, а?» [62: 147]

За пределы дома без «мамочки» ему вообще заказано выходить. Страшен, но и соблазнителен этот внешний мир. Однажды Алексей Петрович, самовольно нарушив границу, убегает из дома на ночную улицу и возвращается — избитый, рыдающий, потрясенный. Ему открылась истина о мире, и он спешит зафиксировать ее на бумаге, бесчисленное количество раз выводя крупными буквами одно слово: «Ночь». Попытка разорвать жизненный круг завершилась неудачей, катастрофой, пониманием того, что безопасное существование возможно только внутри него: «в теплой норе, в мягком гнезде, под белым крылом» «мамочки».

Роковую силу этого круга не могут преодолеть персонажи почти всех рассказов Толстой, соотносимых с моделью «Ионыч»*. Исключение составляют лишь сумасшедший старик-зоолог, который сбежал в сомнамбулическом сне от своих сторожей (рассказ «Сомнамбула в тумане»), и непризнанный поэт-дворник Гришуня, ограничивший и обесценивший тираническую власть заботливой подруги над собой тем, что продал право на владение своим скелетом Академии наук (рассказ «Поэт и муза»).

Собственно говоря, оба они, как и Алексей Петрович, реализуют не модель «Ионыча» как таковую, а превращение «Ионыча» в «Беглеца». Но экзистенциальный смысл «бегства» более явно обнаруживается в другом произведении Т. Толстой — в рассказе «Свидание с птицей». Именно его рассматривает в качестве базового примера данной сюжетной ситуации критик, предложивший использовать чеховские модели для интерпретации художественного мира писательницы.

В рассказах «Круг», «Поэт и муза», «Сомнамбула в тумане», «Ночь» и «Свидание с птицей» представлены последовательные стадии этого превращения (Василий Михайлович — Гришуня — биолог Василий Васильевич — Алексей Петрович — мальчик Петя). Звенья цепочки ведут от взрослого сознания к детскому. Точнее даже так: каждый следующий персонаж в большей мере

* Соотнесение это, как уже подчеркивалось ранее, условно. По ходу анализа рассказов Толстой могут возникать и другие ассоциации с произведениями Чехова. Так, например, П. Спиваку показалось, что Петерс (герой одноименного рассказа писательницы) чем-то похож на чеховского Беликова, «но без беликовской злокачественности» [50: 202].

ребенок, чем предыдущий. Но все они, кроме Пети, дети великовозрастные. Петя единственный из них ребенок в полном смысле слова. У всех у них, кроме него, сознание искаженное, не приличествующее их летам. Петино детское сознание онтологически нормально (и как сознание ребенка, и как человеческое сознание вообще). Все пятеро, хотя и в разной мере, «беглецы». Но ни один из этих персонажей не пережил последствий «бегства» столь драматично и в такой полноте, как Петя, — даже Алексей Петрович, отождествивший жизнь с ночью.

Все они видят (или хотят видеть) мир «странным, закутаным в цветной туман». Но если фантазии пожилого Василия Михайловича на темы рыцарских романов, арабских сказок и балета «Лебединое озеро» описываются с едким сарказмом и свидетельствуют о литературном родстве этого персонажа не только с Ионычем, но и со столь же далеким от суровой правды жизни петербургским мечтателем из «Белых ночей» Достоевского, то фантастический мир героя «Свидания с птицей» окрашен в иные тона. Это мир, изображенный с сочувствием и даже с состраданием к его создателю. Он выстроен по законам детской мифологии, в которой каждый образ есть знак не надуманной, а жизненно важной сущности окружающей действительности, и не случайно эти образы обретают способность реализоваться, трансформироваться в события, происходящие наяву.

В постройке чудесного Петиного мира, где розовая птица Алконост несет яйца, заражающие их обладателя тоской по несбыточному, где маленькие девочки, упавшие в воду, не тонут, а превращаются в рыбок, где имеют таинственную силу серебряные кольца-обереги в виде жабы, где летает тяжелая, как тетерев, птица смерти Сириин, принимала участие соседка по даче, похожая по поведению на ребенка, таинственная взрослая женщина со странным именем Тамила. Петя хотел, когда вырастет, жениться на ней. Но она же и причинила мальчику страшную боль, приобщила его к жизни взрослых и навсегда разлучила с детством. Столкнувшись ночью, как и чеховский Пашка, впервые со смертью, Петя бежит за помощью к Тамиле и застает ее в постели с ненавистным дядей Борей, нахалом и циником, который разрушает «оскорбительным смехом хрупкие тайны» и без сожаления «вышвыривает сказочный сор», идущий на постройку детского мифа. Гибнет в муках душа ребенка, и рождается в муках же душа взрослого человека, которому жить дальше: «...Петя затрясся в рыдании, ослеп, выбежал, — ботами по мокрым клумбам; душа сварилась как яичный белок, клочьями повисла на несущихся навстречу деревьях; кислое горе бурлило

во рту; добежал до озера, бросился под мокрое, сочащееся дождем дерево; визжа, колотя ногами, тряся головой, выгонял из себя страшные дяди Борины слова, страшные дяди Борины ноги.

Привык, затих, полегал. Сверху капали капли. Мертвое озеро, мертвый лес; птицы свалились с деревьев и лежат кверху лапами; мертвый, пустой мир пропитан серой, глухой, сочащейся тоской. Все — ложь.

Он почувствовал в кулаке твердое и разжал руку. Распластанная серебряная охранный жаба выпучила глаза.

Спичечный коробок <с яйцом птицы Алконост. — С. Б.>, мерцающий вечной тоской, лежал в кармане.

Птица Сириян задушила дедушку.

Никто не уберется от судьбы. Все — правда, мальчик. Все так и есть.

Он еще полегал, вытер лицо и побрел к дому» [62: 106].

Как и чеховский Пашка, герой «Встречи с птицей» возвращается туда, откуда бежал, описывает первый (малый) круг своей жизни. Но если чеховскому герою в финале кажется, что он остался тем же и что обстоятельства за время его отсутствия не изменились, то персонаж Татьяны Толстой понимает, что и сам он уже другой, и мир, в котором ему предстоит жить дальше, стал иным. Он перестал существовать как ребенок, переродился для жизни по законам сообщества взрослых людей. Такой кардинальной трансформации не переживал ни один из его предшественников по цепочке.

Рассказ «Свидание с птицей» явно стилизован под прозу русско-модернизма, и потому не представляется натяжкой его интерпретация в ключе одной из модернистских максим: «Живут, на самом деле живут только дети. <...> Зрелость — это уже начало смерти» [49: 115]. Ответ на вопрос «Что такое жизнь в ее наиболее важном, сущностном проявлении?», вытекающий и из рассказа «Свидание с птицей», и из творчества Татьяны Толстой в целом, таков: «Это — детство». Такое понимание жизни определило принцип построения рассказа «На золотом крыльце сидели...»: «Вначале был сад. Детство было садом. Без конца и края, без границ и заборов, в шуме и шелесте, золотой на солнце, светло-зеленый в тени, тысячеярусный — от вереска до верхушек сосен...» А потом — «Пыль. Прах. Тлен. Вынырнув с волшебного дна детства, из теплых сияющих глубин, на холодном ветру разождем озябший кулак — что, кроме горсти сырого песка унесли мы с собой?» [62: 49]

Чтобы с должной полнотой представить художественный мир рассказов Толстой, двух моделей (по «Ионычу» и по «Беглецу») недостаточно. Необходима по крайней мере еще одна, образец воп-

лощения которой в творчестве Чехова найти трудно (отдаленное подобие ей можно уловить в повести «Скучная история» и в рассказе «Архиерей»)*. Тематически это произведения о старых людях (чаще женщинах), завершающих свой жизненный путь и уносящих с собой жгучую тайну «другой» жизни — отшумевшей, непонятой и теперь уже никому, кроме повествователя, не интересной. Повествователь здесь очень важен, потому что рассказы этого типа строятся как личностно окрашенный, субъективно значимый процесс приобщения к тайне чужого существования. Даже если это не грамматически оформленное перволичное повествование, персональная направленность интереса к другому человеку и его судьбе все равно дает о себе знать достаточно отчетливо.

Наиболее характерный пример — рассказ «Милая Шура», одно из немногих у Толстой, по ее собственному признанию, произведений с реальной основой (найденный на помойке альбом со старыми пожелтевшими фотографиями) [64]. Этот альбом — зримый образ индивидуального существования во времени, ретро-

* В «Архиерее», например, созвучной рассказам Толстой оказывается не только общая ситуация: уход из жизни старого человека, никому, в сущности, не интересного, не нужного как личность и не оставляющего после себя следов в памяти окружающих. Ее произведения сильно «резонируют» с одной из микроновелл, включенных в текст «Архиерея»: «...священник отец Алексей, чтобы успевать на проскомидии, заставлял своего глухого племянника Илариона читать записочки и записи на просфорах «о здравии» и «за упокой»; Иларион читал, изредка получая по пятаку или гривеннику за обедню, и только уж когда поседел и облысел, когда жизнь прошла, вдруг видит, на бумажке написано: «Да и дурак же ты, Иларион!»» [72: 189] А многих ее персонажей тревожат те же переживания, что и преосвященного Петра: «Он думал о том, что вот он достиг всего, что было доступно человеку в его положении, он веровал, но все же не все было ясно, чего-то еще недоставало, не хотелось умирать; и все еще казалось, что нет у него чего-то самого важного, о чем смутно мечталось когда-то, и в настоящем волнуется та же надежда на будущее, какая была и в детстве, и в академии, и за границей» [72: 195]. Но, может быть, правильнее было бы эту третью модель возводить не к Чехову, а к Бунину, в частности, к рассказу «Легкое дыхание», к той его сюжетной линии, которая связана с классной дамой Оли Мецкерской, появляющейся в конце произведения («немолодая девушка, давно живущая какой-нибудь выдумкой, заменяющей ей действительную жизнь» и т. д. [11 (V): 246]). Поводы для установления более близкого подобия с персонажами Толстой дают и пол персонажа, и его бессемейность, и то, что он — «классная дама» (педагог), и то, что для его обрисовки важным является противопоставление «молодость — старость» (Марьяванна, Женечка и Наташа из рассказов «Любишь — не любишь», «Самая любимая», «Вышел месяц из тумана»). Есть у Бунина и рассказ с провоцирующим на сопоставление с произведениями Толстой названием «Старуха». Основания для такого сопоставления в его тексте тоже имеются (мотив человеческой жизни, не замечаемой окружающими), но в нем силен пафос социального обличения, для Бунина, как и для Татьяны Толстой, в общем-то не характерный и порождающий другую ассоциативную связь — с рассказом Льва Толстого «Люцерн».

спектива движения человека к тому состоянию, в котором его застал повествователь: «Чулки спущены, ноги — подворотней, черный костюмчик засален и протерт. <...> Сливки, булочка и морковка в сетке оттягивают руку, трутся о черный, тяжелый подол. <...> Страшное бельишко свисает из-под черной замуранной юбки. <...> Зато шляпа!.. Четыре времени года — бульденежи, ландыши, черешня, барбарис — свились на светлом соломенном блюде, прищипленном к остаткам волос вот такущей булавкой! Черешни немного оторвались и деревянно постукивают. Ей девяносто лет, подумала я. Но на шесть лет ошиблась» [62: 51, 52]. «Это портрет, воспроизводящий тот тип старости, который Лев Толстой, в отличие от других ее типов — «величественной» и «жалкой», — назвал старостью «гадкой» [67: 369]. Однако после проникновения в «коммунальное убежище» обладательницы нелепой шляпы, с появлением альбома восприятие персонажа повествователем меняется. Сквозь «гадкую старость», сквозь «грустные обстоятельства места, времени и образа действия» все явственнее начинает просвечивать жизнь, предшествовавшая теперешнему состоянию Александры Эрнестовны, которая когда-то и для кого-то была «милой Шурой»: «...вы мне очень нравитесь, особенно вон на той фотографии, где у вас такой овал лица, и на этой, где вы откинули голову и смеетесь изумительными зубами, и на этой, где вы притворяетесь капризной, а руку забросили куда-то на затылок, чтобы резные фестончики нарочно сползли с локтя» [62: 59—60]. Три замужества, огромная квартира, Финляндия, Крым, поклонники, цветы, кружева, мелкие пустячки, белые кексы, черный кофе, устрицы, знаменитые гости, полосатое солнце сквозь жалюзи — пестрая «житейская муть», которая, как кажется повествователю, могла бы «зазвенеть», если бы Александра Эрнестовна в 1913 году вняла голосу страсти какого-то Ивана Николаевича и уехала к нему от мужа в Крым*. Эта неиспользованная возмож-

* Повествователь пытается сделать с историей жизни Александры Эрнестовны то же самое, что сделал Л. С. Выготский, интерпретируя рассказ И. А. Бунина «Легкое дыхание». Он озабочен не тем, чтобы выявить социально-психологическую типичность судьбы и характера Александры Эрнестовны, его усилия направлены «в обратную сторону: к тому, чтобы заставить ужасное говорить на языке легкого дыхания, и к тому, чтобы житейскую муть заставить звенеть и звенеть, как холодный весенний ветер» [17: 208]. Образ ветра, рассеивающего «житейскую муть», появляется и в финале рассказа Татьяны Толстой: «Ветер гонит пыль. И Александра Эрнестовна, милая Шура, реальная, как мираж, увенчанная деревянными фруктами и картонными цветами, плывет, улыбаясь, по дрожащему переулку за угол, на юг, на немисливо далекий сияющий юг, на затерянный перрон, плывет, тает и растворяется в горячем полдне» [62: 65].

ность резкого поворота биографии — как точка отсчета, как кульминация жизни, как главное, что в ней было или могло бы быть: «А потом? Ну что — потом, потом! Жизнь прошла, вот что потом» [62: 58]. Так, по крайней мере, хочется думать повествователю, который пытается придать рассказам Александры Эрнестовны какое-то структурное единство, композиционную стройность, сшить их каким-то сквозным сюжетом*. В представлениях Александры Эрнестовны о собственной жизни больше «мути», чем в сюжете на том же материале, который выстраивает повествователь. Но сюжет этот — эфемерный, воображаемый, постепенно он отходит на задний план, оттесняется темой, играющей в творчестве Толстой едва ли не главную роль. Тема, переходящая из одного рассказа в другой, — необратимость времени, его неумолимый ход, прочерчивающий маршрут человеческого существования. «Что нам всегда мешает? Ну, скорее же, время идет!.. Время идет, и невидимые толщи лет все плотнее, и ржавеют рельсы, и зарастают дороги, и бурьян по оврагам все пышней» [62: 62].

В критике бытует мнение, что Толстая реанимировала традиционный для русской литературы образ «маленького человека» [6: 227; 26: 25], но наделила этот образ специфическими чертами, поскольку излюбленными ее персонажами являются дети, ненормальные, неудачники и старухи [10: 240; 13: 148; 16: 446; 34: 424]. Повод для подобных суждений творчество Татьяны Толстой действительно дает. Но, признавая это, необходимо учитывать несколько существенных для понимания особенности ее художественного мира обстоятельства. Прежде всего нуждается в констатации двуплановость понятия «маленький человек». В нем, во-первых, воплощается отношение усредненно-благополучного, социально «полноценного» «взрослого» сознания к людям, которые с точки зрения этого сознания являют собой отклонение от нормы. Причем отклонениями могут счи-

* В историю Александры Эрнестовны и Ивана Николаевича повествователь привносит два мотива: «неиспользованная возможность испытать полноту чувств» и «эпизод, воплощающий в себе смысл всей жизни». Первый может быть увязан с традицией, восходящей к Чехову, второй — к Бунину: 1) «...когда любишь, то в своих рассуждениях об этой любви нужно исходить от высшего, от более важного, чем счастье или несчастье, грех или добродетель в их ходячем смысле, или не нужно рассуждать вовсе» [72: 74]; 2) «...вспоминая все то, что я пережила с тех пор, всегда спрашиваю себя: да, а что же все-таки было в моей жизни? И отвечаю себе: только тот холодный осенний вечер. <...> И это все, что было в моей жизни, — остальное ненужный сон» [11 (VI): 179].

таться самые разные признаки: возрастные, интеллектуальные, психические, физические, социальные. И малый, и старый, и неудачник, и ненормальный — это все «маленькие люди». Во-вторых, понятие «маленький человек» полемично по отношению к этому сознанию, поскольку автор разделения людей на «больших» и «маленьких» по их внутренней человеческой сути не признает*. Внутренняя человеческая суть для него — единственно важный критерий, остальные признаки — малосущественны. Таким образом, понятие «маленький человек» оказывается противоречивым по своей структуре. В нем полемически сталкиваются два разных сознания: обыденно-массовое и авторское. Дети, неудачники, ненормальные и старухи — это как раз категории обыденно-массового сознания. Авторской концепции более соответствует представление о трех возрастах человеческой жизни: детство, зрелость, старость. В соответствии с этой классификацией те, кого обыденно-массовое сознание считает ненормальными и неудачниками, входят во вторую категорию.

Взрослая жизнь для персонажей Толстой — это томление по иной жизни, не такой, какая реально проживается. Ненормальные (их в рассказах писательницы, по правде говоря, не так уж и много) страдают от того, что им недоступны блага, которые в полном распоряжении «нормальных» (побег Алексея Петровича

* Это вполне согласуется с классической традицией изображения маленького человека. Пушкинская повесть «Станционный смотритель», например, вся построена на полемике с эпиграфом из стихотворения князя П. А. Вяземского «Станция»: «Коллежский регистратор, Почтовой станции диктатор». Точка зрения эпиграфа — это отношение носителя «нормы» к маленькому человеку как к отклонению от этой «нормы» (чиновник всего лишь четырнадцатого класса, а проезжающими распоряжается по своему произволу). Точка зрения титулярного советника А. Г. Н., который ведет повествование, и автора, с ним солидарного, ставит под сомнение приемлемость такой квалификации вообще. «Маленький человек» в русской классической литературе — не маленький, он такой же, как и все люди, такой же, как и ты, читатель, — он «брат твой». В этом проявлялось «благородство русской литературы, которая была способна видеть в каждом человеке человека и любить его «просто так», а не за какие-то заслуги» [38: 189]. Наличие второго, авторского плана в понятии «маленький человек» позволяет говорить о снятии его первичного смысла и в прозе Т. Толстой, где «нет “маленького человека”, потому что “маленький человек” — это всегда кто-то другой, кому можно сочувствовать сверху вниз, подчеркивая тем самым свое очевидное превосходство, — позиция для Т. Толстой неприемлемая» [15: 258]. Правда, в классической литературе XIX в. гораздо большую весомость, чем у Толстой, имела социальная проблематика. Татьяна Толстая трактует своего «маленького человека» по преимуществу как категорию экзистенциально-психологическую.

в рассказе «Ночь» мотивирован прозаическим желанием отведать мороженого). Неудачникам хочется жизни-праздника, а реально они обречены на существование в «запселых коммуналках». Если же такой праздник иногда на их долю выпадает, то потом оказывается, что он был розыгрышем шарлатана (рассказ «Факир»). Неоднократно отмечалось, что острое переживание персонажами Толстой противоречия между идеалом и реальностью сближает их с героями эпохи романтизма. Подобно этим героям, они «завлаивают мечтою сладкой сомненья сердца своего» и «подозревают чудеса», таящиеся до поры до времени, как им хочется думать, под невзрачной оболочкой обыденных явлений.

В отличие от взрослых дети и старики, изображаемые Толстой, свою жизнь как неудавшуюся не воспринимают. Они не ждут от нее больше того, что им дано. Они довольны уже тем, что живут. Детям мир явлен как чудо, и он для них будет таким, пока не придет пора становиться «беглецами». Стариками жизненный путь уже пройден. Они знают о жизни нечто такое, что недоступно пока взрослому человеку, находящемуся здесь и сейчас, между прошлым и будущим. Бережное внимание к старым и малым в прозе Толстой обусловлено желанием

сердцем понять
То, что могут понять
Только старые люди и дети
[27: 791].

Знание это интуитивно, оно не имеет словесного выражения и открывается человеку только в начале и в конце жизненного пути. Доверительные беседы повествователя со старухами и его путешествия по волнам памяти в страну детства заканчиваются вопросами, недоумениями, разочарованиями. Возможность привести описания этих неудачных попыток к какому-то общему знаменателю в произведениях Толстой смутно брезжит, но прямую авторское понимание смысла жизни выражается, пожалуй, лишь один раз — в финале рассказа «Петерс».

Герой этого рассказа, в отличие от большинства героев Толстой, проживает в рамках произведения не один какой-то этап жизни, а всю жизнь. Он принадлежит к категории «ненормальных» персонажей, хотя отклонения от нормы не имеют у него столь явного психического выражения, как у Алексея Петровича. Он живет среди людей, ходит по улицам, работает. Но некоторое несоответствие общепринятым стандартным представлениям отмечается уже в его физическом облике: «плоские ступни и

по-женски просторный живот». Данное при рождении имя Петр было вытеснено навсегда прилипшим глупым прозвищем Петерс. Благодать детства ему не довелось вкусить в полной мере из-за старушечьего воспитания. Волей бабушки он был обречен служить в библиотеке среди неинтересных женщин. Окрашенные в тона немецкого бидермайера мечты о милой, тихой блондинке, внимающей тому, как он читает ей Гельдерлина или Шиллера, сами собой развеялись. Тайная любовь к «темной и душистой женщине в платье цвета брусники» привела к мыслям о самоубийстве (Петерс случайно услышал, как самозабвенно любимая им женщина назвала его «дюдей» и «дундуком эндокринологическим»). Огромный желтый букет, предназначенный для другой женщины — молодой и спортивной, — был выброшен в урну. «Ночная бабочка», с которой Петерс разоткровенничался в баре, украла у него кошелек. Играть с Петерсом в игры нормальных людей никто так и не захотел. Оставшаяся жизнь прошла, как «тягучий сон календаря». Но на склоне лет герою было даровано просветление: «Старый Петерс толкнул оконную раму — зазвенело синее стекло, вспыхнули тысячи желтых птиц, и голая золотая весна закричала, смеясь: догоняй, догоняй! Новые дети с ведерками возились в лужах. И ничего не желая, ни о чем не жалея, Петерс благодарно улыбнулся жизни — бегущей мимо, равнодушной, неблагодарной, обманной, насмешливой, бессмысленной, чужой — прекрасной, прекрасной, прекрасной»* [62: 309].

По Толстой получается так: жизнь — это жизнь, не больше и не меньше. Ценить ее нужно такой, какова она есть. Другой не будет. Мечты имеют смысл постольку, поскольку они часть реально проживаемой жизни, а не отрицание ее. Неудачниками становятся тогда, когда «настоящую» жизнь отождествляют с мечтой, а реальной тяготеют и игнорируют ее скромные по видимости, но бесценные по сути дары. Лучше других «взрослых» распоряжаются этими дарами ненормальные, точнее, те из них, кого правильно было бы называть блаженными. Таким в старости стал Петерс. Такой всю свою жизнь была героиня рассказа «Соня». На языке «нормальных неудачников» ее принято было называть дурой (нелепо сложенная, безобразно одетая, хорошо умевшая шить, прекрасно готовившая, любящая чужих детей и

* Финал этот оценивается критиками по-разному: как совершенно не соответствующий основному смыслу рассказа («приклеенный») [28: 58] и как «замечательный», сообщающий рассказу «Петерс» художественную значительность [22: 255].

любимая ими, самоотверженная, до бестактности наивная, безропотная, прекрасная мишень для издевательских насмешек). Но несмотря на все отклонения от нормы она-то и оказалась единственной по-настоящему счастливой среди окружавших ее самоуверенно-циничных насмешников. Переписка Сони с вымышленным ими вздыхателем стала важнейшим событием ее внутренней жизни. Впрочем, история эта не сформировала, а лишь ярче высветлила то, чем Соня обладала и раньше, — ее способность жить в согласии с миром и быть благодарной ему за все, что он может человеку дать.

Еще один вариант персонажа из разряда блаженных представлен Светкой-Пипеткой в рассказе «Огонь и пыль». Это столь же нелепое, как и Соня, существо, но с другим темпераментом и не со столь ярко выраженной готовностью приносить себя в жертву. Правда, то, что другие персонажи постоянно пытаются любыми способами от нее отделаться, выталкивают ее, «всегда полураздетую», из своего жизненного круга «в осеннее бушевание, в холодную московскую полночь», оттенок жертвенности образу Пипки сообщает. Главная особенность характера «безумной Светланы» — неиссякаемый энтузиазм по отношению к жизни. В отличие от своих знакомых, считающих ее сумасшедшей, она не лелеет «голубые надежды» на будущее, а взаклб живет настоящим. Судить о том, как именно, можно лишь по ее собственным «кошмарным рассказам», в которых мотивы «Тысячи и одной ночи», криминальной «чернухи», желтой прессы и приключенческих романов причудливо переплетаются с реалиями быта. Да еще по слухам, как это ни странно, Пипкины рассказы частично подтверждающим. Пока ее знакомые бредут «сквозь вязкий поток известных наперед лет», «сквозь пыль, засыпавшую путь по колени, по грудь, по шею», Светлана внимает пению сирен и носится по волнам жизненного моря, испытывая восторг от самого факта своего существования в мире.

Особенности восприятия Петерса, Алексея Петровича, Пипки делают картину мира в рассказах писательницы странной, непохожей на ту, которая существует в сознании «обычного», «нормального» человека. Сама Толстая своего пристрастия к подобным персонажам не отрицает, но она категорически отказывается видеть в них «экзистенциально дефективных героев» [3: 313]. Она поясняет, что ей особенно «интересны люди именно «с отшиба», те, к которым мы, как правило, глухи, кого мы воспринимаем как «нелепых», не в силах расслышать их речей, не в силах разглядеть их боли» [64]. Проблематика существования этих людей та же, что и многих других. Им, как и подавля-

ющему большинству живущих на земле, свойственно «бояться, мечтать, сомневаться, не понимать, страдать, тешить себя иллюзиями, любить, завидовать, браться не за свое дело, врать, надеяться» [60]. В аспекте этой проблематики герои Толстой, отмечает А. Василевский, «не более нетипичны, чем каждый из нас». В их телесном облике и поступках может, конечно, наблюдаться «определенное отклонение от некоей условной нормы», однако «внутренний человек» в каждом из ее персонажей, даже столь откровенно девиантных по поведению, как герои рассказов «Петерс» и «Ночь» — «всеобщ» [15: 257]. Неординарное восприятие человека «с отшиба» для Толстой — способ «остранения»* привычных явлений действительности, и в первую очередь — внутреннего мира самого этого человека, который со стороны, извне представляется не заслуживающим внимания и интереса.

Следуя наметившейся логике интерпретации прозы Татьяны Толстой, ее легко можно причислить к писателям если не мессианского, то морально-учительного склада. Этому как будто бы способствуют и ее попытки сформулировать смысл жизни, и выбор героев, акцентирующий этическую проблематику произведений, и явный расчет на активизацию нравственного чувства читателя. Но уже в первой аналитической статье, посвященной творчеству писательницы, этот путь истолкования ее рассказов был признан бесперспективным, потому что авторская позиция в них не поддается четкому определению: «...на вопрос, что хотел сказать автор, можно отвечать по-разному и лучше не отвечать вовсе. Наиболее привычная форма ответа приводит к добру и нравственности. Толстая, приняв и то и другое за уже найденное искомое, которое выносятся за скобки, предлагает вместо

* Термин «остранение» в применении к прозе Татьяны Толстой особенно уместен. Вводя понятие, обозначаемое этим термином, в оборот, В. Шкловский определял его так: «Целью образа является не приближение значения его к нашему пониманию <обыденному, автоматизированному восприятию. С. Б.>, а создание особого восприятия предмета, создание «виденья» его, а не «узнавания» [76: 68]. У Толстой неординарность взгляда на действительность обеспечивается особенностями сознания человека «с отшиба». Человек этот видит явления окружающего мира «со стороны», с психологически необычной точки зрения, и его восприятие делает их «странными» для автоматизированного, обыденного сознания (т. е. актуализируются оба потенциальных смысла понятия «остранение»). В то же время «остраняется» и он сам для читателя, потому что читатель в процессе восприятия произведения начинает смотреть на мир его глазами и психологически идентифицируется с ним. Но и восприятие читателя им самим тоже деавтоматизируется, поскольку внутренний мир человека «с отшиба» трактуется писателем как «остраненно» избороженный внутренний мир каждого человека.

конечного результата — процесс, она предлагает внимание и интерес ко всему на свете, интерес и внимание без разбора» [41: 120].

Однозначность понимания того, что хотел сказать автор, обеспечивается лишь в литературе тенденциозной, цель которой — распространение в обществе идей посредством художественных образов. Автор тенденциозного произведения всегда точно знает, что хочет сказать, даже если творческий процесс плохо подчиняется его воле. Но тенденциозность — это уже некоторая ущербность, некоторый изъян, заведомое снижение художественного качества. Начиная с эпохи романтизма в эстетическом сознании прочно утвердилось представление об интуитивном характере художественной деятельности и о невозможности адекватно описать результаты этой деятельности на языке логических суждений. Целостный образ действительности в произведении высокого уровня феноменален, многопланов и содержательно неисчерпаем. Любая трансформация и адаптация его ведут к изменению смысла произведения. Соответственно и любая попытка сформулировать авторскую идею может иметь лишь относительную значимость, статус одной из многочисленных, потенциально неисчерпаемых возможностей интерпретации произведения. Именно поэтому оценка Толстой как художника ставится в зависимость от того, насколько ее творчество подчинено авторским идейным установкам. Безусловно положительная оценка содержится в следующей характеристике: «Татьяна Толстая по сути своего дарования именно художник, а не проповедник» (14: 257). Иначе говоря, художник она именно потому, что свою позицию читателю не демонстрирует: «“Да” и “нет” не говорит, черного и белого не называет, ничего не выкладывает прямо. <...> прямой выход к публике позволяет себе нечасто» [41: 113, 116]. На вопросы, поставленные Толстой, «не может быть однозначного ответа», в ее рассказах «цена сама энергия вопроса, передающаяся читателю» [42: 7]. Когда же она пытается подчинить повествование определенной идее, моральной тенденции, то сюжет произведения становится «надуманным» и его художественный уровень сразу же понижается. К слабым рассказам Толстой критики причисляют «Охоту на мамонта», «Реку Оккервиль», «Чистый лист» [31: 221; 38: 189]*. Дидактическая

* Оценки эти не являются общепринятыми. Ф. Искандер, например, назвал рассказ «Чистый лист» «с блеском исполненной импровизацией на тему “Собачьего сердца” Булгакова» [33]. Сама Толстая отнесла его к нелюбимым ею произведениям [64]. А рассказ «Река Оккервиль» стал для А. Жолковского предметом специального анализа в интертекстуальном плане [26]. Этот анализ способствовал формированию представлений о достоинствах произведения настолько, что его название было вынесено на обложку одного из сборников Толстой [63].

направленность особенно сильно проявляется в «притчеобразии» последнего из них, повествующего о последствиях ампутации души по собственному желанию ее владельца.

Мнение о том, что «элементы разоблачения и учительства» для творчества Толстой неорганичны, побуждает видеть в ней художника, совершенно чуждого забот о гуманистической направленности творчества и подлежащего оценке лишь с точки зрения писательского мастерства. Компромиссный, «мягкий» вариант интерпретации ее творчества в этом ключе присутствия этического начала в нем не отрицает: при желании смысл ее произведений можно свести к «добру и нравственности», материал этому не противится, однако у самой Толстой моральные категории «вынесены за скобки», подразумеваются, но специального художественного воплощения не получают, принципов авторского отношения к персонажам не определяют, к духовным исканиям не побуждают. Они — как боги в учении Эпикура: существуют, но реального влияния на жизнь людей не оказывают.

Более «жесткий» вариант интерпретации художественного мира Толстой связан с оппозицией антропоцентризму в современной культуре и с постмодернистской концепцией переноса внимания в современном искусстве с человека на вещь и на текстовую деятельность. Отсюда утверждение о том, что Толстая проявляет интерес «ко всему на свете без разбора», не устанавливая при этом иерархии ценностей, о том, что «процесс» писательства для нее — самоцель, а не путь движения к внелитературному, этическому «результату»*. Об этом говорят как поклонники ее таланта, так и критики, не приемлющие творчества писательницы, — по-разному, разумеется, толкуя одну и ту же особенность творческой манеры.

Н. Иванова самыми сильными рассказами Толстой считает те, «где, не заботясь о “поучении” и “нравственном итоге”, она пытается задержать, остановить, вытащить, отмыть, встряхнуть, возродить вещь, непонятными, но крепчайшими узами связанную с отлетающей жизнью» [31: 221]. Для М. Золотоносова вообще неприемлем образ действительности, создаваемый в рас-

* Повод для подобных толкований можно найти в высказываниях самой писательницы: «Есть лишь новые способы описания мира, и в них — наслаждение, ибо по существу ты делаешь то же, что делал Бог во дни творения, давая имена животным, растениям, предметам. Это и есть творческий процесс. <...> Правда, наша литература взяла на себя еще и функцию учителя, но это к искусству не имеет отношения» [58: 14].

сказах Толстой: «Человек пропадает в этом мире, его вытесняет вещь, в буквальном смысле отнимая все причитающиеся человеку эпитеты и атрибуты, отнимая у него возможность управлять собственной судьбой» [28: 61]. По П. Вайлю и А. Генису, сведение смысла писательства к стилевым изыскам — форма «утонченного эскапизма», бегства от страшного, бессмысленного и обезличенного однообразия человеческого существования. Жизнь современного человека ужасающе бедна событиями и примитивна. Она — неблагоприятный материал для художественного творчества. Толстая «восстает» против недостойной искусства жизни. «Орудие ее бунта — прекрасный метафорический мир, выросший на полях биографии героя. На бегло прочерченном мелком сюжете она вышивает бесчисленные арабески. И вот уже не найти среди орнаментальных извивов, капризных узоров, причудливых завитков незатейливую, да и не очень-то важную историю героя, которую Толстая пыталась якобы рассказывать» [13: 147].

Конечно, ни о каком «гуманистическом импульсе», полученном от классической литературы, ни о каком «содействии добру» средствами литературы, ни о каком внимании к внутреннему миру «маленького человека» в контексте этой интерпретации речи быть не может. В ней отчетливо проявляется та «боязнь высокого», которая столь характерна для постмодернистских штудий.

Нужно сказать, что тревога по поводу стилевого буйства Татьяны Толстой дала о себе знать уже на ранней стадии восприятия ее творчества, когда постмодернизм еще ютился на задворках литературной жизни и не отваживался говорить в полный голос. Виртуозная работа с материей языка сразу стала для критиков едва ли не самой характерной чертой, доминантой ее творческой индивидуальности. «Татьяна Толстая вся в слове, в сцеплении, движении, взаимоотношении слов; она строит свой художественный мир именно из слов, а не из готовых тематических “блоков” или сюжетных “кубиков”» [15: 256]. Причем в прихотливо-сложной языковой ткани ее произведений были обнаружены признаки «метафорической истерики» [12: 148], «словесного барокко» [29: 687], «плетения словесных узоров» [36].

Барочные ассоциации позволили наметить и литературную параллель: Толстая — Гоголь*. Был подобран и показательный

* Об использовании Гоголем принципов поэтики барокко писал, например, В. Турбин. Некоторые из его характеристик гоголевского стиля вполне могут быть применены и к прозе Толстой: «Фраза Гоголя лабиринтообразна: не знаешь, куда повернет узор многоцветного кружева» и т. д. [68: 157].

для актуализации этой параллели пример обособления и гипертрофии образного сравнения из «Мертвых душ»: «Черные фракки мелькали и носились врознь и кучами там и там, как носятся мухи на белом сияющем рафинаде в пору жаркого июльского лета, когда старая ключница рубит и делит его на сверкающие обломки перед открытым окном; дети все глядят, собравшись вокруг, следя любопытно за движениями жестких рук ее, поднимающих молот, а воздушные эскадроны мух, поднятые легким воздухом, влетают смело, как полные хозяева, и, пользуясь подслеповатостью старухи и солнцем, беспокоящим глаза ее, обсыпают лакомые куски где вразбитную, где густыми кучами. Насыщенные богатым летом, и без того на всяком шагу расставляющим лакомые блюда, они влетели вовсе не с тем, чтобы есть, но чтобы только показать себя, пройтись взад и вперед по сахарной куче, потереть одна о другую задние или передние ножки, или почесать ими у себя под крылышками, или, протянувши обе передние лапки, потереть ими у себя над головою, повернуться и опять улететь и опять прилететь с новыми докучными эскадронами» [20 (V): 17]*.

К. С. Аксаков, одним из первых обративший внимание на эту особенность стиля создателя «Мертвых душ», так комментировал ее: «...сравнивая, Гоголь совершенно предается предмету, с которым сравнивает, оставляя на время тот, который навел его на сравнение; он говорит, пока не исчерпает весь предмет, приведенный ему в голову» [2: 49]. Нечто подобное можно наблюдать и в прозе Татьяны Толстой. В рассказе «Лимпопо», например, реакция персонажа, которому испортили карьеру, описывается следующим образом: «...визг дяди Жени был страшен, как страшен, должно быть, визг падающего, соскальзывающего в пропасть и держащегося только за пучки травы человека: подавляющая сухая почва пылит и крошится, и вздуваются, выходя из земляных гнезд, корни, — близко, близко у глаз; и уже выбежал из своего домика встревоженный паучок или муравей, — он-то останется, а ты-то полетишь, расцветая на короткий миг

* Высказанное в критической литературе о Т. Толстой мнение, что этот пример характерного для гоголевского стиля развернутого сравнения был введен оборот В. В. Набоковым (в статье «Николай Гоголь» [40: 300]), не соответствует действительности. Приоритет здесь принадлежит К. С. Аксакову. Именно он обратил внимание на прием, использованный в упомянутом примере, а само сравнение гостей на губернаторской вечеринке с мухами было прокомментировано С. П. Шевыревым [75: 66—67].

птицей, полотенцем, еще теплой и живой рогулькой, спеленутой собственным криком; ноги уже царапают пустой воздух, и мир готов, кружась и поворачиваясь, подставить тебе свою пышную, зеленую, грубую чашу» [63: 321].

Современные Гоголю критики К. С. Аксаков и С. П. Шевырев толковали развернутые сравнения в «Мертвых душах» концептуально: в этом художественном приеме они видели приметы гомеровского стиля, повод для включения гоголевской поэмы в эпическую традицию, восходящую к античности. Гоголь был для них художником, возрождающим древнее, незамутненное цивилизацией мирозерцание. Потребность концептуально обосновать склонность Толстой к метафорическому стилю художественного мышления ощущали и интерпретаторы ее творчества.

Е. Невзглядова бесстрастно и довольно безапелляционно констатировала, что «современную прозу делает рассказчик» и что в полном соответствии с этой тенденцией описания второстепенных подробностей у Толстой тормозят развитие фабульных событий и теснят их на второй план [41: 112—113]. А. Михайлов, истолковав изощренно-сложную образность языка рассказов писательницы как оригинальное выражение радости творчества, как воплощение представления о литературе-празднике, тем не менее обронил замечание об «излишней красивости», которой порой грешат ее произведения [38: 189]. А Фазиль Искандер, отдав ставшую уже ритуальной дань внимания языку Толстой, его сочности, силе, точности, осторожно, но настойчиво повел речь о возможных издержках прозы, основанной на щедром использовании выразительных средств: «...искусство не должно быть слишком искусством. Метафорический лес Татьяны Толстой иногда кажется чересчур обильным и заколоченным. Не хватает лужаек, полянок, проветов». Искандера беспокоила не повышенная концентрация стиливых приемов на единице площади текста сама по себе. Писатель, выступивший в роли критика, поставил вопрос о том, как «словесное барокко» Толстой соотносится с концепцией человека в ее прозе: как оно этой концепцией обуславливается и как оно эту концепцию обуславливает? Искандер предположил, что стилем Толстая может пытаться компенсировать ущербность внутреннего мира своих персонажей: «Кажется, только такой цепкий и крепкий язык может удержать растекающееся, эйфорическое сознание ее героев. А может, щедрость языка — бессознательный дар художника своим бедным неудачникам?» Но то, что их внутренний мир ущербен, определяется не только личностными качествами самих персонажей, но и отношением к

ним автора. В координатной сетке, на которую проецируется их изображение, отсутствует вертикальная ось. Толстая стелет свой метафорический лес по земле. Среди этих «поэтических зарослей» и существование персонажа вынужденно развертывается лишь в горизонтальной плоскости, не обретая устремления ввысь. Поэтому мир героев Толстой «несколько лилипутизирован». «Читая ее рассказы, — пишет Искандер, — порой хочется взять топор и прорубить окно отнюдь не в Европу, таких окон достаточно, а в небо».

Речь, конечно, идет о системе ценностей, определяющих взгляд на жизнь в произведениях писательницы. Все окна в Европу рубились в расчете на приобщение России к западноевропейским ценностям, имеющим отчетливое социальное и материальное выражение. Устойчивой особенностью русской культуры считается ориентация на ценности духовные. Единого мнения по вопросу о том, насколько благотворна такая ориентация для России, как известно, не существует. Противоречивы и суждения Толстой на этот счет. Но в ее рассказах, по мнению Искандера, ощутимо скрывается отсутствие ценностной вертикали, которая позволила бы «выпрямить» духовную жизнь персонажей или, по крайней мере, авторское представление об их внутренней жизни. Ни персонажи, ни автор не знают, как перестать быть неудачником и где можно найти поддержку: «Земные инстанции вроде не по этой части, а в небесные вроде бы не верится» [33].

Упоминание о «небесных инстанциях» в связи с прозой Татьяны Толстой интересно уже само по себе. Дело в том, что тексты ее произведений непосредственного повода для подобных разговоров не дают. Вопрос о причастности высших сил к жизни человеческой в них просто не ставится, как в творчестве многих других писателей*. Но оказывается, что отсутствие трансцендентной тематики у Толстой, в отличие от других писателей, имеет особый смысл. Во всяком случае, так думает не один Искандер. О недостатке «метафизического измерения» в ее рассказах писал Вольфганг Казак [34: 424—425]. О «фамильярности в обращении с Жизнью и Смертью — на “ты”, без суеверного пиетета» и понятия об их «святости» — М. Золотоносов и Е. Ованесян [28: 60; 44: 22]. О том, что «главным полем ее художественной деятельности яв-

* Замечание Вл. Новикова о том, что персонажи Толстой «ведут диалог с Богом», представляется не имеющим реальных оснований в произведениях писательницы [42: 6].

ляется современное мифологизированное безрелигиозное сознание, находящее утешение в выдуманном, изобретенном, фантастическом или легендарном мире», — Н. Иванова [29: 687].

Выдуманными и фантастическими произведениями Татьяны Толстой становятся благодаря стилю, которым она пользуется. В определенном смысле ее стиль и есть мир, созидаемый ею. Поэтому Вайлю и Генису операция по расчистке «поэтических зарослей», предложенная Искандером, вовсе не кажется необходимой и полезной: «...в незаписанных местах будут проглядывать скучные проплешины. Подлинный мир, по Толстой, только тот, что возникает из метафор-уподоблений» [13: 147]. С точки зрения эстетики постмодернизма проза Толстой в улучшениях не нуждается. «Ценностная вертикаль», «метафизическое измерение» — понятия для этой эстетики чуждые, а «лилипутизация» героя — напротив, вполне приемлемое и в контексте современной культуры даже закономерное. «Скучные проплешины» в повествовании могут возникнуть именно там, где художественной доминантой становится не стиль, а жизнеописание персонажа.

То, что Толстая использует персонаж не столько как способ художественного моделирования проблематики человеческого существования, сколько как возможность для игры стилем, дает основания считать категорию «маленький человек» в ее творчестве не двуплановой, а одноплановой. Он — «маленький», потому что не субъект и цель художественного познания, а объект и повод для писательства. То есть автор смотрит на него сверху и извне и не оценивает его с позиции «рядом» и «изнутри». В соответствии с истолкованием принципов изображения персонажей в таком ключе они могут вызвать реакцию, подобную переживаниям Макара Девушкина, который до глубины души был возмущен подходом к теме «маленького человека» в повести Гоголя «Шинель»: «Прячешься иногда, прячешься, скрываешься в том, чем не взял, боишься нос подчас показать — куда бы там ни было, потому что пересуда трепещешь, потому что из всего, что ни есть на свете, из всего тебе пасквиль сработают, и вот уже вся гражданская и семейная жизнь твоя по литературе ходит, все напечатано, прочитано, осмеяно, пересужено!» [24 (I): 63]. Повесть «Бедные люди» и была полемическим выпадом против изображения «маленького человека» как «другого», дистанцированного от автора персонажа.

Авторская позиция по отношению к персонажу в рассказах Толстой способствовала формированию представления о ней как писателе холодном и бессердечном, характерном представителе «женской» прозы конца XX столетия, той «плеяды литераторов,

чим «творческим» принципом стала безжалостность, даже какая-то безжалостная нейтральность, граничащая с жестокостью, — и к своим героям, и героев друг к другу, и ко всему обществу». При этом жестокость писательницы Толстой мотивируется по-разному.

Только что цитированный Е. Ованесян считает эту нравственно-психологическую характеристику результатом «великого эксперимента» советской власти, следствием применения в художественной практике теории «остранения» и отказа от принципов русской классической литературы, урожаем, выросшим из «семян духовного разложения», которые щедро разбрасывали творцы и певцы «застоя». По мнению критика, авторская позиция Толстой-прозаика — «как бы в отсутствии ее, в обезличенной объективации изображаемого» [44: 22]*. А. Александрова «презрение и отвращение» автора к героям в рассказах Толстой объясняет патологией внутреннего мира ее персонажей, а отдельные попытки «приукрашивать таких авторской добротой» считает «глумлением над трагедией человеческого существования» [3: 310, 313]. По А. Василевскому, жестока изображаемая в рассказах Толстой жизнь, а не автор. Суровость автора порождает его стремлением к правде: «...он только “вынужденно” правдив и не хочет утешать читателя, не хочет “подсуживать” своим героям». Он все время балансирует между объективностью и сочувствием к герою и, надо сказать, успех сопутствует ему не каждый раз: «Это равновесие жалости и беспощадности, жестокости и милосердия есть равновесие динамическое, колеблющееся и не всегда автором достигаемое; отсюда, вероятно, идут упреки в «естествоиспытательстве», в том, что Толстая человека не любит, а изучает» [15: 256].

Дилемма «любит — не любит» постоянно тревожит критиков, рассуждающих о позиции автора по отношению к героям в рассказах Татьяны Толстой. Пытаясь эту дилемму решить, критики дают самые разные, порой прямо противоположные ответы. С. и В. Пискуновы полагают, что неоднозначность авторской

* М. Золотоносов нечеткость авторской позиции в рассказах Толстой считал выражением мировоззренческой драмы их создателя. Он думает, что за нелюбовью к рассказу «Чистый лист» (финал которого имеет отчетливую дидактическую направленность) стоят «неразрешенные сомнения в своем писательском праве на моральную требовательность к человеку, на этические императивы. Отсюда и неуверенность в финалах, от которых «пахнет чернилами», либо их просто нет. Возможно, решается вопрос о самой писательской позиции — вне и над героями, вне и над собой» [28: 60].

позиции в прозе писательницы predetermined органически свойственной ее таланту поэтикой гротеска. Гротеск понимается ими широко: «как совмещение несовместимых явлений и понятий, как «взаимопереход» и «обрыв» противоположностей». Интерпретированный так, гротеск «сталкивает и сближает крайности разного рода: верх и низ, духовность и телесность, упорядоченность и стихийность, звучащий с олимпийских высот смех и лиризм чистейшей воды. В принципе такой гротеск позволяет совмещать и два, казалось бы, несовместимых (во всяком случае, противоположных) «модуса» авторского повествования: максимальную дистанцированность от изображаемого мира и максимальное в него вживание. В обыденно-читательском восприятии это оценивается как «холодность», бездушие авторского отношения к герою или, напротив, как сострадательное ему сочувствие. Один критик в таком случае будет говорить о «бесслезной» традиции, которой придерживается писатель в трактовке образа «маленького человека», а другой — о том, как этот писатель любит своих, казалось бы, не заслуживающих любви героев [47: 193]. Согласно мнению третьего, нужно различать читателя и персонажа как объекты нравственно-эмоционального отношения автора: «В изображении всяких уродств и неурядиц Т. Толстая бывает правдива до жестокости. Но, не жалея читателя, она горячо жалеет своих героев — таких неблагополучных, ждущих и не дождавшихся, обделенных жизнью, — живо интересуется ими» [22: 255].

С гротеском в прозе Толстой тесно связана ирония*. Гротеск вообще трудно представить существующим отдельно, независимо от иронии. Она нередко становится необходимым условием, мотивировкой существования причудливых образов, порожденных фантазией художника. Как и гротеск, ирония усложняет авторскую позицию по отношению к персонажам в рассказах Толстой. Странности авторского поведения проявляются в том, что не чуждое ему «сострадание вовсе не отменяет иронии, даже

* На особую роль иронии в произведениях писательницы обращал внимание П. Спивак: «...ирония у Толстой — не просто способ избежать патетики, не броня, защищающая сокровенное и висящая на нем мертвым грузом, а, как острота восприятия, — необходимая черта художественного, то есть самого естественного и человеческого, видения жизни. Возникающий в результате авторский взгляд сложен и не может быть втиснут в однозначную формулу. <...> он включает в себя юмор и иронию не только по отношению к героям, но и к себе самой, на что нынешние молодые писатели в большинстве своем, увы, совершенно неспособны» [50: 202].

ехидства, а жесткая <...> трезвость — романтической приподнятости» [6: 226].

Показательный пример иронического гротеска (или гротесковой иронии — образность Толстой обратима и допускает игру терминологическими обозначениями) представляет собой рассказ «Самая любимая». Насквозь иронично уже само название произведения, потому что речь в нем идет о стерильно нравственной старой деве в ортопедическом ботинке, которую жизнь не удостоила любви ни в одном из ее вариантов — ни мужской, ни семейной, ни родственной, ни ученической, ни просто — любви другого человека. Едкой иронией пронизаны и авторские характеристики героини, невзирая на то, что правом на сочувствие и на самоценность внутреннего мира она, по воле того же автора, несомненно, наделена: «Если обычно душа наша устроена на манер некоего темного лабиринта, и всякое чувство, вбежав через один его конец, выскакивает с другого, смятенное и всклокоченное, и щурится от яркого света, и хочет, пожалуй, вернуться назад, то Женечкина душа представляла собой подобие гладкой трубы — безо всяких там закоулков, тупичков, тайничков, или, Боже упаси, кривых зеркал» [62: 205]. Показательна эта цитата не только в плане авторской характеристики персонажа. Гротесково-иронично в ней и изображение душевной жизни человека вообще. Оно вполне может быть истолковано в соответствии с принципами эстетики постмодернизма (опредмечивание нравственно-психологических процессов, скепсис по отношению к идеалам, дефицит серьезности в восприятии проблем человеческого существования и т. п.). Не исключено, что приведенная цитата из рассказа «Самая любимая» является пародией на «диалектику души», знанием тонкостей которой славилась русская классическая литература XIX в.* Это тем более вероятно, что интертекстуальность — для постмодернизма категория концептуально

* Н. Г. Чернышевский, который вывел это понятие в ходе рассмотрения ранних произведений Л. Н. Толстого, определял его так: «Внимание графа Толстого более всего обращено на то, как одни чувства и мысли развиваются из других; ему интересно наблюдать, как чувство, непосредственно возникающее из данного положения или впечатления, подчиняясь влиянию воспоминаний и силе сочетаний, представляемых воображением, переходит в другие чувства, снова возвращается к прежней исходной точке и опять, и опять странствует, изменяясь по цепи воспоминаний; как мысль, рожденная первым ощущением, ведет к другим мыслям, увлекается дальше и дальше, сливает грезы с действительными ощущениями, мечты о будущем с рефлексией о настоящем» [71: 292].

важная — в творчестве Татьяны Толстой играет далеко не последнюю роль. Ее проза, писал еще полтора десятка лет назад А. Василевский, «вся пронизана литературными “токами” — прошлого и нынешнего века. Для образованного читателя любой намек способен обрести мгновенными, даже не предусмотренными автором культурными ассоциациями, но тут мы имеем дело со свойствами самого текста, возросшего на многочисленных литературных источниках. <...> Ее рассказы насыщены “знаками” культурных явлений» [15: 257].

Интертекстуальность у Толстой проявляется в разных формах и на разных уровнях художественной организации. Это могут быть цитаты явные, с указанием источников и с отсылками к именам авторов. Это могут быть цитаты скрытые, раскавыченные и вживленные в авторский текст. Это могут быть косвенные намеки-отсылки к сюжетам, образам, ситуациям, персонажам, высказываниям и описаниям из произведений других писателей, рассчитанные на то, что читателю знаком литературный материал, к которому его отсылают, и он поймет намерение автора. Связи подобного рода могут проявляться в тексте и независимо от воли создателя произведения — как свободные ассоциации между явлениями, сосуществующими в едином поле культуры, в «семиотической культурной среде» [39: 333]. Их порождает сознание «образованного читателя». Но, как было отмечено А. Василевским, особенности творчества Толстой в большей мере определяются преднамеренными, запрограммированными автором ассоциациями интертекстуального характера.

Механизм функционирования интертекстуальности в ее произведениях был подробно рассмотрен А. К. Жолковским на материале рассказа «Река Оккервиль». Герой этого рассказа обладает чертами, характерными для персонажей писательницы. Он наделен «высокопарной и низкопробной»* фамилией Симеонов.

* Так характеризуется фамилия Кавалеров в повести Ю. Олеши «Зависть» [45: 80]. Эта повесть — один из возможных «интертекстуальных кодов» к рассказу «Река Оккервиль». Т. Толстая признавалась, что ее как писателя интересует литература 1920-х гг., в «развалинах недостроенной поэтики которой могут таиться клады» [64]. Кроме того, в ее прозе встречаются очевидные реминисценции из «Зависти»: «Материальные предметы меня не любят: только все расставишь по местам, смотришь — одежда выходит из шкафа и ложится на спинку стула, книги сами сходят с полка и залезают по кровати, на обеденный стол...» [52: 248] — «Меня не любят вещи. Мебель норовит подставить мне ножку. Какой-то лакированный угол однажды буквально укусил меня. С одеялом у меня всегда сложные отношения. Суп, поданный мне, никогда не остывает. Если какая-нибудь дрянь — монета или запонка — падает со стола, то обычно закатывается она под трудно отодвигаемую мебель» [45: 26—27].

Внешность героя стертая, и он явно комплексует, «чувствуя себя особенно носатым, лысеющим, особенно ощущая свои нестарые года вокруг лица и дешевые носки далеко внизу, на грани существования...» [62: 407]. Автор же с привычной для него едкой иронией и дотошностью описывает, как этот «человек с отшиба» «ел плавленые сырки, переводил нудные книги, вечерами иногда приводил женщин, а наутро, разочарованный, выпроваживал их — нет, не тебя! — заперался от Тамары, все подступавшей с постирушками, жареной картошкой, цветастыми занавесочками на окна, все время тщательно забывавшей у Симеонова важные вещи, то шпильки, то носовой платок, — к ночи они становились ей срочно нужны, и она приезжала за ними через весь город» [62: 413].

Здесь, как и в других рассказах Толстой, есть и тина бытовых мелочей, и намертво замкнутый жизненный круг, и «охота на мамонта», и резкое противопоставление мечты и реальности. Мечтания Симеонова связаны с «серебряным голосом» певицы Веры Васильевны, сохранившимся на старых и редких грампластинках. Он разыскивает эти пластинки у ленинградских «крокодилов», копит на них деньги и, став их обладателем, упивается тем, как звучит «божественный, темный, низкий, сначала кружевной и пыльный, потом набухающий подводным напором, восстающий из глубин, преображающийся, огнями на воде колыхающийся, <...> парусом надувающийся голос — все громче, — обрывающий канаты, неудержимо несущийся <...> каравеллой по брызжущей огнями ночной воде — все сильнее, — расправляющий крылья, набирающий скорость, плавно отрывающийся от отставшей толщи породившего его потока, от маленького, оставшегося на берегу Симеонова, задравшего лысеющую, босую голову к гигантски выросшему, сияющему, затмевающему полнеба, исходящему в победоносном кличе голосу...» [62: 407—408]. Воображение героя, возбужденное голосом Веры Васильевны, создает не только непомерно развернутые метафоры. Плоды его фантазий вступают в причудливые отношения с действительностью. Название конечной остановки трамвая, до которой он никогда не доезжал («Река Оккервиль»), дало ему тему для фантазии о речке с чистой серой водой, обсаженной «длинноволосыми ивами», обрамленной гранитными парапетами, брусчатыми набережными и крутоверхими домиками, о неторопливых жителях в немецких колпаках, полосатых чулках, с длинными фарфоровыми трубками в зубах. Нечто патриархально-европейско-голландское, вроде кукуйской идиллии из романа деда писательницы «Петр Первый». Сюда и помещает Симеонов воображаемую Веру Васильевну, которая, если следовать реальной истори-

ческой логике, была, скорее всего, унесена волной послереволюционной эмиграции за пределы России и сейчас покоится на одном из кладбищ Парижа или Шанхая. Воображаемая Вера Васильевна с реки Оккервиль стилизована под модерн начала века, под блоковскую Незнакомку: она — волшебная дива, окутанная голубым туманом, у нее маленькая гладко причесанная головка, покатые плечики, на ней шляпка с вуалькой, длинные перчатки и придуманные Симеоновым тупоносые туфли на круглых, как яблоко, каблуках. Но один из «крокодилов» сообщает однажды Симеонову, что женщина его мечты жива-здора и даже обитает здесь же, в Ленинграде. Тогда герой рассказа конструирует другой сюжет — о бедствующей, подслеповатой, исхудавшей, сиплой, глухой, сухоногой старухе*. Он отправляется к Вере Васильевне, чтобы принести дань любви и уважения великой забытой артистке, и попадает на шумное застолье по поводу дня ее рождения. Женщина его мечты оказывается не бесплотным петербургским видением и не полуувядшим божьим одуванчиком. Третьей и ужасающе плотской ипостасью Веры Васильевны становится огромная, нарумяненная, черно- и густобровая, с большим носом и с усами, громко хохочущая, раскатисто смеющаяся, лихо пьющая, лихо закусывающая, лихо поворачивающаяся туда-сюда, окруженная пятнадцатью поклонниками старуха, которую по-свойски именуют Верунчиком. Рухнется оккервильская фантазия, и один из поклонников певицы, мелкий бес с еще более пошлой, чем у Симеонова, фамилией Поцелуев**, устраивает для нее банные дни

* Фантазия эта — явная автореминисценция из рассказа «Милая Шура». Вера Васильевна во второй своей ипостаси напоминает Александру Эрнестовну, такой же, как и она, обломок Серебряного века («недолго же сияла она и в свое время, потеряла бриллианты, мужа, квартиру, сына, двух любовников, и, наконец, голос»). «Одинокие фрукты» на торте, который везет к ней Симеонов («там — яблочный ломтик, там — уголок подороже — ломтик персика, здесь застыла в вечной мерзлоте половинка сливы, и тут — уголок шаловливый, дамский, с тремя вишенками»), — образ, пародирующий шляпку Александры Эрнестовны с «мертвыми фруктами». В этом плане даже «мелкая кондитерская перхоть» на торте оказывается значимой (по принципу метонимии, как и шляпа, она связана с головой). Если параллель Александра Эрнестовна — Вера Васильевна состоятельна, то Симеонов может рассматриваться как автопародия Татьяны Толстой. (У Жолковского описание тортика, купленного Симеоновым для Веры Васильевны, ассоциируется с гастрономическими натюрмортами Г. Р. Державина [26: 38]).

** Возможно, это реминисценция из «Мертвых душ», вводящая в произведение Толстой мотив ноздревщины. Со штаб-ротмистром Поцелуевым Ноздрев, по его рассказам в главе четвертой гоголевской поэмы, пировал на ярмарке. А Жолковский считает возможным установить реминисцентную связь между персонажем «Реки Оккервиль» и Плотским-Поцелуевым из романа И. Ильфа и Е. Петрова «Золотой теленок» [26: 40].

на квартире героя, поскольку в коммуналке Верунчика — только общая ванна. А удел Симеонова отныне — смывать после мытья грузной старухи серые окатыши с боков ванны и выколупывать седые волосы из сливного отверстия.

В интерпретации А. К. Жолковского текст рассказа «Река Оккервиль» весь построен на образных переключках с произведениями других авторов. Интертекстуальную нагрузку имеет уже название произведения, «за которым слышится платоновское «Река Потудань», причем переключка не чисто формальна: в обоих случаях речь идет о трудной, плотски неосуществимой любви» [26: 25]. Центральный персонаж рассказа являет собой типовой образ русской литературы — «маленького человека»; он «на белую нитку шит» из деталей и мотивов, свойственных разным модификациям этого типа. В нем самом и в его судьбе отчетливо просвечивают черты героев классических произведений, воспроизводящих «петербургский миф»:

— «пушкинского Евгения, которого река разлучает с Парашей» («Медный всадник»);

— «гоголевского Пискарева, фантазии которого о «перуджиновой Бианке» разбиваются бордельной прозой жизни понаравившейся ему красотки, несмотря на все его наркотические попытки вернуть, адаптировать и загнипотизировать реальность» («Невский проспект»);

— «беспомощного Мечтателя из «Белых ночей» Достоевского, с его любовью к петербургской архитектуре, набережным и Настеньке, которую ему приходится уступить более практичному счастливцу» [26: 25].

Но характерная для романтизма ситуация разрыва между мечтой и реальностью у Толстой трактуется не трагически, а пародийно-иронически. Она делает «оригинальный ход» и меняет функции участников этой ситуации. «У нее носителем романтической мечты является «простой человек», «слушатель», «читатель» (а не художник, как в «Невском проспекте»), воплощением же телесности и житейской грубости оказывается, наоборот, обожаемая им артистка. Конфликт между искусством и жизнью спроецирован в личность самого художника — в контраст между «звуковыми» и «водными» проявлениями парящего пения Веры Васильевны, с одной стороны, и ее моющегося тела — с другой...» [26: 26]

В контексте «петербургского мифа» особую значимость приобретает фамилия Симеонов. Эта значимость реализуется в ассоциативной цепочке: Симон / Симеон (еврейское имя апостола

Петра) → Симон маг → апостол Петр (небесный покровитель Петербурга) → Петр (в переводе с греч. «камень») → Петр I (центральный персонаж «петербургского мифа»). Со всеми звеньями этой цепочки фамилия Симеонов соотносится пародийно. Все атрибуты образа Петербурга, созданного русскими художниками и мыслителями, — камень, гранит, чугун, осень, туман, закат, ночь, мрак, вода, река, набережная, мост, наводнение, дождь, двор, черный ход, подвал, чердак, холод, «умышленность», «неметчина», пошлость, призрачность, кошмар, нечисть — воспроизводятся в рассказе и иронически обыгрываются сюжетом о петербургском мечтателе конца XX в.* Так, например, купание грузной Веры Васильевны в ванне ассоциируется, по Жолковскому, с наводнением, с выходом Невы из берегов. А голубой туман для оккервильских декораций — с поэзией Блока.

Ассоциативное поле рассказа «Река Оккервиль», создаваемое образными переключками с произведениями литературы, огромно. Жолковский разворачивает грандиозную панораму близких и весьма отдаленных подобий. В намеченный им круг, помимо уже упомянутых названий и имен, входят греческий миф о Медузе Горгоне, сюжеты Священного Писания, народная сказка «Семь Симеонов» из сборника А. Н. Афанасьева, «Руслан и Людмила», «Песнь о вещем Олеге», «Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит...», «Пиковая дама», «Русалка» А. С. Пушкина, «Нет, не тебя так пылко я люблю...», «Русалка», «Тростник», «Морская царевна», «Тамара» М. Ю. Лермонтова, «Заколдованное место» Н. В. Гоголя, «Село Степанчиково и его обитатели» Ф. М. Достоевского, «Не спят, не помнят, не торгуют...» А. А. Блока, «Русалка» А. Т. Аверченко, «Шестое чувство» Н. С. Гумилева, «О нет, я не тебя любила», «Приморский сонет», «Летний сад», «Могла бы Биче, словно Дант, творить...», «Слушая пение» А. А. Ахматовой, «Восковая персона» Ю. Н. Тынянова, «Егор Абозов» А. Н. Толстого, «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова, «Приглашение на казнь» и «Лолита» В. В. Набокова, «Я люблю тебя, Жизнь...» К. Я. Ваншенкина, «Магнитофон», «Дом», «Снимок», «Я завидую ей — молодой...», «Строка» Б. А. Ахмадулиной, «Персидская сирень» В. В. Ерофеева, анекдоты советского времени, «Путешествия Гулливера» Д. Свифта, «Воспитание чувств» Г. Флобера, «Трильби» Дж. Дю Морье, «Остров сокровищ» Р. Л. Стивенсо-

* О своем переживании «петербургского мифа» Толстая рассказала в эссе «Чужие сны» [55: 5—11].

на и многие другие явления истории литературы и культуры, затронутые попутно.

Однако, как утверждает Жолковский, это не хаотический вихрь интертекстуальных токов. Все связи рассказа «Река Оккервиль» с другими литературными текстами фокусируются в одной смысловой точке, соответствующей замыслу произведения. «По устному свидетельству Т. Толстой, замысел рассказа возник во время прогулки по городу с Александром Кушнером, указавшим на дом своего знакомого, к которому Ахматова ходила принимать ванну; Толстая подумала: «Вот какие бывают связи с великим поэтом»» [26: 38].

Сходство биографии Веры Васильевны с Ахматовой определяется следующими обстоятельствами: « — пережила свою старинную славу молодой чаровницы, неузнаваемо располнела; — похоронила нескольких спутников жизни <...>; — ведет, несмотря на то, что талант ее сохранился <...>, полуподпольное существование; — окружена узким кольцом поклонников, распределивших между собой задачи ее практического обслуживания, и весело наслаждается такой жизнью...» [26: 27]

Но пародией на Ахматову рассказ не является. Согласно толкованию Жолковского, дело обстоит сложнее. В историко-литературной перспективе последовательность событий, приведших к появлению «Реки Оккервиль», такова: романтизм, базирующийся на концепции двоемирия и резко противопоставляющий в соответствии с этой концепцией мечту и реальность, искусство и жизнь, дух и материю, душу и тело → «постромантические парадигмы» Пушкина и Лермонтова, наделившие базовую для эстетики романтизма оппозицию богатым культурно-психологическим содержанием → возведение этих «парадигм» символистами в ранг «идеологического кодекса» → доведение их в творчестве Ахматовой до «магического художественного совершенства» → формирование культа Ахматовой как образцовой творческой личности (сначала в контексте русского модернизма, а затем в условиях подавления советской властью духовной свободы) → тиражирование и «обнажение» усовершенствованных Ахматовой «постромантических парадигм» в творчестве Ахмадулиной → их деградация → обусловленная постмодернистскими веяниями потребность в де- и ремифологизации Ахматовой как «одного из последних монументальных памятников эпохи советского империализма» → пародирование Татьяной Толстой «ахматовского текста» русской культуры.

Таким образом, утверждает Жолковский, исследуя рассказ «Река Оккервиль» в аспекте интертекстуальности, мы имеем дело с показательным примером литературной эволюции по Тынянову [26: 37]. В качестве комментария к этому тезису можно привести тыняновское суждение, которое имеет ключевое значение для понимания его историко-литературных взглядов: «Когда говорят о «литературной традиции» или «преемственности», обычно представляют некоторую прямую линию, соединяющую младшего представителя известной литературной ветви со старшим. Между тем дело много сложнее. Нет продолжения прямой линии, есть скорее отправление, отталкивание от известной точки — борьба» [69: 198]. По принципу «продолжение — отталкивание» реализовалось и отношение Татьяны Толстой, автора рассказа «Река Оккервиль», к культурной традиции, воплощенной в Анне Ахматовой.

Представление о том, что в отдельном произведении присутствует в свернутом виде вся предшествующая и даже — если принимать во внимание не только «контекст назад», но и «контекст вперед», — последующая история литературы, сформировалось задолго до возникновения постмодернизма. Но постмодернизм превратил интертекстуальность в центральную категорию своей эстетики. В соответствии с этой эстетикой в процессе создания художественного текста не появляется ничего принципиально нового. Художественный текст представляет собой комбинацию готовых образов, моделей, приемов, которые существовали до акта его создания. Через «создателя» текста идут культурные токи, а он их фиксирует. Так и возникает то, что именуется литературным произведением, — фрагмент, отдельный эпизод глобального культурного круговорота. У этого фрагмента нет четких границ, границы смазаны интертекстуальными связями. Тексты вытекают из текстов и перетекают в тексты же. Вся культура, собственно говоря, представляет собой единый, неоднородный, пульсирующий, текучий, беспредельный интертекст. А культурная деятельность — это непрерывное создание такого интертекста, независимо от того, в какой области она разворачивается. Специализация в общекультурном контексте — понятие более чем относительное. Созданием текстов (языковых, поведенческих, ментальных, предметных) заняты и естественники, и гуманитарии, и теоретики, и практики, и даже те, кто ни о какой деятельности не помышляет, а просто живет. Поэтому литература как автономная область культурной деятельности не существует. Автор как субъект творчества «умер». Того же, кого раньше называли автором, правильнее называть «скриптором» (он «писец»,

а не творец). Творчества нет, есть процесс «письма», записывания культурных токов, текущих сквозь человека. (Впрочем, «человека» тоже нет, потому что антропоцентрическая модель культуры изжила себя.)

В полном соответствии с правилами постмодернистской игры Б. Парамонов назвал писательство Толстой «интертекстуальным функционированием», творческое самосознание ее — «синонимичным литературе» (т. е. формируемым литературой и формированию литературы же способствующим), а постмодернизм, который она своими произведениями наглядно представляет, — «формой культурного застоя», поскольку идея обновления, прогресса постмодернизму совершенно чужда и он признает лишь непрерывную циркуляцию в культуре того, что уже было [46]. До Парамонова на «синонимичности» Татьяны Толстой литературе настаивали Вайль и Генис, правда, без всякого иронического подтекста (она принадлежит к «меньшинству», которому присущ «чисто эстетический подход к литературе» [14: 247]; она «единственная хозяйка вымышленного ею простого и вечного мира, который хорош уже тем, что непохож на сложный и бесконечный мир настоящий») [13: 150].

Понятно, что отражение Татьяны Толстой в зеркале постмодернизма не совпадает с интерпретацией ее творческой индивидуальности критиками, которые пытаются увидеть в произведениях писательницы положительный смысл, связанный с традициями социально-гуманистического подхода к изображению мира и человека в литературе. Но оба ее образа — реальный факт современной литературной жизни. И решить однозначно вопрос о том, какую именно тенденцию этой жизни она представляет, по-видимому, невозможно, да вряд ли и нужно. Творчество Толстой дает повод для толкований в обоих планах. И прямые высказывания ее самой не всегда последовательны.

Она охотно рассуждает с Жолковским об актуальных и потенциальных интертекстах в своих произведениях*, но решительно отказывается признавать важнейшее следствие интертекстуальности — «смерть автора»: «Приписывают мне влияние авторов, которых я не читала, а когда я возражаю: “раз не читала,

* См. примечания к статье А. К. Жолковского «В минус первом и минус втором зеркале: Татьяна Толстая, Виктор Ерофеев — ахматовиана и архетипы», где цитируются устные суждения и письма писательницы, адресованные автору статьи (26: 37—40).

мол, то откуда же, Бога ради, влияние-то?” — мне снисходительно говорят: “а это и не нужно... Вообще автора не существует, вот и Деррида пишет...” — “Но раз автора не существует, то, может, и Деррида не существует?” — “Ан нет, Деррида-то существует, а больше никто...”» [52: 249—250]*.

Толстая отождествляет «десакрализацию» с «дегуманизацией», называет ее «лозунгом неучей, посредственностей и бездарностей» и характеризует данное понятие, непосредственно связанное с постмодернистской категорией «децентрация», так: «Это индульгенция, которую одни бездари выдают другим, убеждая третьих, что так оно все и должно быть — все должно быть бессмысленным, низменным (якобы демократичным, якобы доступным), что каждый имеет право судить о каждом, что авторитетов не может быть в принципе, что иерархия ценностей непристойна (ведь все равны), что ценность искусства определяется только спросом и деньгами» [54: 15]**. Но в то же время перу Толстой принадлежит рассказ «Сюжет», где десакрализации подвергнут образ не только Ленина (политической фигуры, по глубокому убеждению писательницы, одиозной), но и Пушкина, фамильярно-глумливое отношение к которому как к культурному символу в последние десятилетия XX в. стало ярким примером десакрализации во имя самой десакрализации***.

Свое трагическое повествование об одной из величайших морских катастроф XX в. Толстая заканчивает вызывающим пассажем в духе этического позитивизма, не предполагающего исходных критериев для моральной оценки того или иного события, явления или поступка: «После “Титаника” была первая мировая война <...>, а потом европейская и русская история, а потом вторая мировая война, а потом (и во время) еще много

* Постмодернистская концепция «смерти автора» наиболее отчетливо изложена в работе Р. Барта под таким же названием [5]; Ж. Деррида развивает отдельные положения этой концепции в ряде своих работ, например, в эссе «Голос и феномен» [23].

** Между тем интерпретацию рассказа А. П. Чехова «Дама с собачкой» Толстая построила именно на принципе децентрации (см. эссе «Любовь и море» в сб. «Исюм»).

*** Возможно, впрочем, что десакрализация Пушкина проводится под знаком литературной традиции, восходящей к Д. Хармсу. О вероятности связи прозы Толстой с этой традицией свидетельствуют пассажи, подобные следующему: «А-а, брат пушкин! Ага! Тоже свое сочинение от грызунов берег. Он напишет — а они съедят, он напишет, а они съедят! То-то он тревожился! То-то туда-сюда по снегу разъезжал, по ледяной пустыне!» [57: 334].

чего было, и у них, и особенно у нас, и кто решится сказать, что вот сейчас, в эту минуту, не тонет очередной, невидимый «Титаник» с плачущими мальчиками и мармеладными, дорогими чьему-то сердцу машинками? И никакой, ну никакой морали мне из этого не извлечь» [65: 100]. Но в интервью журналу «Итоги» она замечает, что категория морали в литературе существует помимо наших желаний, что с ней приходится считаться, что подмена этики эстетикой отрицательна по своим последствиям («Эстетически это красиво, морально — тошнотворно»). И если писатели-«моралисты» впадают в иную крайность — «сеют доброе, а растет такой сахар сиропыч, что ноги вязнут, как в клею», — то это не повод для противопоставления эстетики и морали. Выход из трудного положения есть, он банален, но на практике трудноосуществим: это поиск «золотой середины» [52: 251—252]*.

Если не ограничиваться отдельными аспектами творчества Толстой и говорить о нем в целом, то поиск «золотой середины» между новыми веяниями и классическими традициями, между стремлением жить в ладу со своим временем и считаться с ценностями, созданными в прошлом, между необходимостью иметь незыблемые авторитеты и острой потребностью «свое суждение иметь», между чувством глубокой укорененности в русской культуре и тяготением к западной цивилизации — «магистральный сюжет» ее писательской биографии. В этом сюжете главное — сам процесс поиска «золотых пропорций», представление о «середине» — важно лишь как ориентир, но не как желанная цель, которой необходимо достигнуть. Процесс поиска, колебаний между двумя крайностями сообщает произведениям Толстой необходимую для читательского успеха художественную энергию. Как бы там ни было, ее противоречия являются отражением противоречий духовной жизни современного общества, противоречий современного состояния литературы. Об этом свидетельствует и отнюдь не искусственно инспирированная популярность ее книг, и полнота критических суждений о них.

«Кысь» как попытка в жанре романа была воспринята публикой благосклонно, два тиража — не огромных, но средним

* Заявление о том, что в повествовании о «Титанике» нет морали, является своего рода авторским лукавством. На протяжении всего текста настойчиво проводится мотив самонадеянности человека, бросающего вызов Богу; потенциальный метафорический смысл истории «Титаника» в изложении Татьяны Толстой — библейский сюжет о строительстве Вавилонской башни.

показателям современной издательской практики соответствующих, читательский спрос в полной мере не удовлетворили. Осенью 2001 г. со спектаклем по «Кыси» знакомились слушатели радио России (текст на фоне богатого звукооряда читал Алексей Дубровский). Критики разделились на тех, кто отнесся к роману отрицательно, и на тех, кто сдержанно. Первых было больше. Но и те и другие явно ожидали от Толстой чего-то иного и не скрывали своего разочарования. Тем не менее, вопреки суждениям критики, провалом писательницы роман не стал, и «Кысь» заняла в современной литературе заметное место.

Особенности таланта Толстой уже вскоре после выхода первого сборника ее произведений побудили критику резко ограничить диапазон жанровых возможностей писательницы: «Большая литературная форма ей противопоказана — она рассказчик Божьей милостью» [15: 258]. По выходе в свет «Кыси» А. Латынина напомнила о возможности поражения, «когда рассказчик, игнорируя сюжет и действие, берется за жанр, где без них не обойтись» [36: 10]. Обычная для Толстой композиция — «кругами, петлями, возвратами к одному и тому же» [3: 309], композиция, определяемая не перипетиями жизни персонажей, а плетением метафорических узоров, языковой игрой, могла оказаться неприемлемой для романа. Тем более, что и материал, использованный в «Кыси», не произвел на критику впечатления новизны, и она определила состав романа как «мастерски смешанный коктейль» из «интеллектуальной» антиутопии, сатиры, фольклорных жанров, газетного фельетона, пародийно осмысленных штампов «научной фантастики», как многожанровый состав, «сдобренный языковой игрой и щедро приправленный фирменной толстовской мизантропией», «разочарованием, скепсисом, горечью, пеплом несбывшихся иллюзий, надежд и мечтаний, скорбью по потерянному-растерянному» [30: 220; 36: 10]. Состоявшимся произведением художественной словесности роману позволяет стать не то, о чем Толстая пишет, и не «банальное сюжетное пространство». Вопреки эклектичности материала, «бедности» фабулы и обилию «плоских» намеков на советскую действительность, «язык, сама словесная ткань, всепронизывающий комизм, точнее, едкий сарказм» [36: 10], делают его достойным внимания. И если он все-таки существует как факт литературы, то только потому, что «обладает как минимум хорошей энергетикой и блестящим языком» [48: 182]. Языковая фактура, таким образом, продолжает считаться доминантой художественной манеры Толстой. Критика настойчиво твердит: ни к каким су-

ществленным изменениям обращение писательницы к жанру романа не повело, она осталась прежде всего «мастером слова». И написала она в конечном счете не роман, а очередное произведение Толстой.

Первые критические отклики не превращают, конечно, в бессмысленное занятие дальнейшие рассуждения о содержании романа «Кысь», о его жанровых характеристиках, о принципах художественной организации, о сюжете. Окончательный приговор ему пока еще не вынесен, и вряд ли он будет обвинительным. Да и мнения критиков о нем на самом деле не столь однозначны, как может показаться на первый взгляд.

В соответствии со сложившимися жанровыми стереотипами книгу зачислили в разряд антиутопий. Ее действие отнесено к далекому будущему: через двести лет после какого-то Взрыва, который легко ассоциируется с чернобыльской катастрофой. Даже авторская датировка работы над романом (1986-2000) как будто бы санкционирует эту версию*. Но сама Толстая заявляет, что ей «хотелось уйти именно от этой ассоциации» и придать Взрыву более широкое толкование: революция, война, экологическое бедствие — любое потрясение основ жизни, любая «гибель привычных миров» [52: 426]. Как бы то ни было, признаки последствий именно ядерного, а не какого-то другого взрыва, несмотря на явную фантастичность некоторых из них, обнаруживаются достаточно явственно.

Изображаемое Толстой состояние человечества воплощено в образе «радиоактивного Берендеева царства» [48: 179]. Царство это находится на том самом месте, где некогда стояла столица России. Почти все оно ограничивается пределами города, который называется ныне Федор-Кузьмичск — по имени нынешнего его правителя Федора Кузьмича Каблукова, носящего «интертекстуальный» титул «Набольшего Мурзы, Секлетаря и Академика и Героя и Морепопавателя и Плотника». Последствия Взрыва причудливы и многообразны: по верхушкам деревьев порхают несъедобные черные зайцы, куры — птицы перелетные и осенью отправляются на юг, у кошек есть хоботы, а на лапах пальцы, в лесу растут какие-то огнецы, которые являются желанным лакомством, но кричат, когда к ним подходят неосторожные собиратели. Мутациям оказа-

* Датировка романа интерпретировалась и в социально-историческом плане: «Толстая попыталась вместить <...> время, на которое выпали две эпохи — горбачевская и ельцинская — в свою книгу, — и ей это удалось» [30: 219].

лись подвержены и люди: у одних под мышками — уши, у других на ногах — когти, у третьих из глаз лезут петушки гребешки, у четвертых из копчика — атавистический хвостик.

Но самые значительные последствия — социальные и культурные. Общество отброшено на несколько столетий назад и находится на стадии феодализма — не то зрелого, не то раннего, сохранились и кое-какие рудименты каменного века (колесо было вновь введено в употребление недавно, в ходу каменные топоры и каменная посуда). Но, вероятно, могло быть и хуже: «Все ж таки у нас неолит, а не какое-нибудь дикое общество», — глубокомысленно замечает один из персонажей [57: 166]. Хотя работа на благо государства «голубчиков» (так официально называются жители Федор-Кузьмичска) оплачивается «бляшками» (слабый аналог денег), ценятся они мало, а рыночные отношения строятся на натуральном обмене. Функцию всеобщего эквивалента наиболее успешно выполняют мыши, которые используются для самых разных целей: и как пошивочный материал, и как сырье для свечей, и как пища («супчик мышиный, мыши печеные, мыши отварные, мыши под соусом, хвостики мышинные маринованные, икра из глазок, потрошки квашеные»). Есть в Федор-Кузьмичске и ростовщики, отдающие мышей в рост. Поэтому лозунгам «Мышь — наше все», «Мышь — наша опора», «Без мыши — никуда» придана идеологическая значимость и они взяты на вооружение государством. Собирают еще «голубчики» какую-то растительную «ржавь» на болоте и готовят из нее тоже всякое-разное: и курево, и хмельной напиток, и чернила.

Государственная структура предельно проста. Наверху — Набольший Мурза. Органами центрального управления, отдаленно напоминающими приказы допетровской Руси, заведуют Большие Мурзы. Организацией общественных работ ведают малые мурзы*. Кроме них, есть еще истопники, хранители огня, исто-во почитаемые всеми «голубчиками», поскольку сами добывать

* Используя в названиях административных должностей слово «мурза», Толстая тем самым констатирует наличие татарского элемента в русской культуре. В литературном плане это может быть расценено как отсылка к оде Г. Р. Державина «Фелица», где мурзами, в соответствии с «восточным» колоритом произведения, именуются приближенные Екатерины II, а также к балладе А. К. Толстого «Змей Тугарин», персонаж которой произносит на пиру киевского князя Владимира «пророчество задним числом»: «Обычай вы наш переймете, На честь вы поруху научитесь класть, И вот, наглотавшись татарщины всласть, Вы Русью ее назовете!» [66: 259]

огонь жители Федор-Кузьмичска не умеют. Панический ужас на всех наводят санитары, очищающие город от скверны, от болезни инакомыслия. Довольные, в общем-то, жизнью своей голубчики (мышей и ржави им всегда хватает) пуще смерти боятся только этих санитаров, на красных санях разъезжающих в капюшонах с прорезями для глаз и с железными крючьями в руках по городу, да еще таинственной кыси, живущей в дремучих северных лесах. «Сидит она на темных ветвях и кричит так дико и жалобно: кы-ысь! кы-ысь! — а видеть ее никто не может. Пойдет человек так вот в лес, а она ему на шею-то сзади: хоп! и хребтину зубами: хрус! — а когтем главную-то жилочку нащупает и перервет, и весь разум из человека и выйдет. Вернется такой назад, а он уж не тот, и глаза не те, и идет не разбирая дороги, как бывает, к примеру, когда люди ходят во сне под луной, вытянувши руки, и пальцами шевелят: сами спят, а сами ходят. Поймают его и ведут в избу, а иной раз для смеху поставят ему миску пустую, ложку в руки вторнут: ешь; он будто и ест, из пустой-то миски, <...> ну, родня, ясно, со смеху давится. Такой сам ничего делать не может, даже оправиться не умеет: каждый раз ему заново показывай. Ну, если жене или там матери его жалко, она его с собой в поганый чулан водит; а ежели за ним приглядеть некому, то он, считай, не жилец: как пузырь лопнет, так он и помирает»* [57: 7—8].

При все своей наивности и невзыскательности «голубчики» — народ жестокий и почти лишенный сочувствия к ближнему. Злорадство по поводу материального убытка, неудачи, физической боли или даже увечья другого — едва ли не самая яркая эмоция, свойственная им. Главный эффект «поскакалочки», например, — любимой игры молодежи — основан на членовредительстве: тот, кто водит, прыгает с печи в темную избу на товарищей.

* Образ кыси породил в критике целую вереницу толкований. О. Славникова считает, что «кысь» — это рысь [48: 178]. Для Н. Ивановой решающим является образование ассоциативной пары «мышь — кысь» [30: 220]. Э. Шафранская приписывает ей метафорический смысл: «Может, это русское, та самая загадочность, умом которую не понять? Та самая русская душа, ставшая притчей во языцех» [74: 39]. Интервьюер «Московских новостей» предположил, что это «внутренний страх» [52: 433]. Развивая данное предположение в духе аналитической психологии, можно рассматривать кысь как «бессознательную дочеловеческую часть психики» [1: 110], как «то, чем человек не хотел бы быть» [78: 484]. Сама Толстая определила смысл образа кыси так: «Это много чего... Она в лесу живет, и если ойней думать, то она придет» [52: 433].

(«Вопли, крики, смех — право, уписаешься, такая игра чудесная. А потом свечки зажжем да и смотрим, кто как повредился. Ну, тут, конечно, еще больше хохоту: ведь только что был у Зиновия глаз — ан и нетути! А вон у Гурьяна рука надломивши, плетью висит, какой теперь с него работник?» [57: 174]) А есть еще «удушилочка» и коллективные побоища тоже. «Прежние» — персонажи, последствием Взрыва для которых стало долготлетие (они жили еще до него, и им в момент романного действия по двести, а то и по триста лет), — подобным забавам не благоволят: «О! ужас! как можно!» Но массовидный «голубчик», родившийся не до, а после катастрофы, их чувств не разделяет. Он убежден, «что если бы все по-ихнему было бы, то и смеха, веселья никакого на свете бы не было, а сидели бы все по домам постные и унылые, и ни тебе приключений, ни плясок впрысядку, ни визгу бабьего» [57: 175].

Особую категорию обитателей Федор-Кузьмичска составляют «перерожденцы» — человекообразные существа, используемые, за неимением другой тягловой силы, вместо лошадей. Как и Прежние, они существовали еще до Взрыва. Своей духовной неразвитостью «перерожденцы» похожи на «голубчиков», но в отличие от них они не наивны, а беспредельно циничны. Если «голубчики» до-моральны, то «перерожденцы» а-моральны. Ими в романе представлен тот социально-психологический тип, которому Д. С. Мережковский дал наименование «грядущий хам» [37]. В соответствии с логикой суждений Т. Толстой этот тип мог бы быть назван «вечным хамом». Ближайшие его литературные предшественники — Глеб Капустин В. Шукшина («Срезал»), булгаковский Шариков («Собачье сердце») и Смердяков Достоевского («Братья Карамазовы»). Более отдаленные — еху Д. Свифта («Путешествия Гулливера») и шекспировский Калибан («Буря»). Попытка Прежних приласкать «перерожденца», потому что без него, якобы, «народ не полный», завершилась позорным провалом. И прав оказался Бенедикт, искренне недоумевающий, как можно пускать «перерожденца» в избу. В финале романа дело уже идет к тому, что действительным хозяином Федор-Кузьмичска должен стать не Кудеяров, а «перерожденец».

Что же касается Прежних и «голубчиков», то их разделяет не столько возраст и не столько представления о благах цивилизации, сколько понятие морали. Само слово, обозначающее это понятие, наделено в романе свойствами диковинного раритета и «остранено» сознанием «голубчиков»: «Мараль, конечно, — это хорошо, кто спорит. Но хорошо-то хорошо, да ничего хорошего.

Окромя марали, еще много чего в жизни есть. Как посмотреть. Ежели бы моего добра голубчики не крали — это, конечно, мараль. Спокойнее на душе было бы. <...> А ежели я ему мараль сделаю, так и веселью не бывать. И что же тогда: иди мимо насупившись, словно с утра не емши? Ни глядеть на чужое добро, ни даже мечтать не смей? <...> Так что либо иди, голубчик, в Столовую Избу мусор кушать, либо довольствуйся пищей духовной» [57: 95, 96, 97]*.

Несмотря на то, что в последней фразе явно сквозит ироническое отношение к духовной пище, заботами о ней одержимы чуть ли не все основные персонажи романа. Существует особая Рабочая Изба, где под неусыпным надзором переписываются на бересту и затем поставляются на рынок сочинения Набольшего Мурзы. «Федор Кузьмич, слава ему, трудится бесперебойно. То вот сказки, то стихи, то роман, то детектив, или рассказ, или новелла, или эссе какой, о прошлом годе изволил Федор Кузьмич, слава ему, сочинить шопенгауэр, а это вроде рассказа, только ни хрена не разберешь. <...> Дык на то он и поэт. Работа не из легких. “Изводишь единого слова ради тысячи тонн словесной руды”, — говорит Федор Кузьмич, слава ему. Это он ради нас так изводится. А ведь у него и помимо того дел невпроворот» [57: 97, 27]. Лозунгом «Искусство гибнет!» искусно манипулирует Главный Санитар Кудеяр Кудеярович Кудеяров, совершающий государственный переворот. О «духовных сокровищницах» рассуждают и Прежние. Читательская мания по мере развития действия все сильнее и сильнее овладевает «экзистенциально дефективным» героем произведения Бенедиктом. Мораль и духовность независимо от воли персонажа становятся проблемами, управляющими его судьбой. Хотя он, по определению одного из Прежних, «раззява, невежда, духовный неандерталец и депрес-

* Н. Иванова обратила внимание на примечательную особенность мира, изображенного в романе «Кысь»: «В результате Взрыва повредился сам язык, пропала грамотность, все слова с абстрактным значением и иноземного происхождения искажены» [30: 220]. «Остранение» таких слов подчеркнуто не только нарушением норм правописания, но еще и тем, что они набраны прописными буквами (АРУЖЬЕ, ИЛИМЕНТАРНЫЙ, МАРАЛЬ, МОЗЕЙ, не ВРАСТЕНИК, ОНИВЕРСТЕЦКОЕ АБРАЗАВАНИЕ, РИНИСАНС, ТРОДИЦЫЯ, ФЕЛОСОФИЯ, ШАДЕВР, ЭНТЕЛЕГЕНЦЫЯ). Точности ради следует отметить, что соответствующим образом графически оформлены и слова с более прозаическим значением: МЕТ (мед), МОГОЗИН, ОСФАЛБТ, ТОВАРИЩ. В эту категорию попало даже одно имя собственное — ДАВИД (название копии со статуи Микеланджело, хранившейся в ГМИИ им. А. С. Пушкина). Само же имя Пушкин пишется в романе со строчной буквы (пушкин).

сивный кроманьон», в нем «провидится искра человечности», «теплится какой-никакой умишко», душа — «не без порывов» и даже «есть, пожалуй, какой-никакой артистизм» [57: 170].

История Бенедикта, как бы ни была она фабульно «бедна» и «банальна», сшивает в единое полотно описания обычаев и нравов города Федор-Кузьмичска*, в прошлом Иван-Порфирьчска, а еще до того — Сергей Сергеичска, «а прежде имя ему было Южные Склады, а совсем прежде — Москва». Если бы не события, о которых рассказано на последних страницах произведения, оставаться бы ему на долгие годы Кудеяр-Кудеярычском. Тому, что такая возможность едва не стала реальностью, в немалой мере способствовал и Бенедикт. Но парадоксальным образом он также стимулировал ход событий, эту возможность исключивших.

Говоря о построении романа, важно также отметить ориентацию на сказ, определяющую его стилевые особенности. Повествование ведется от третьего лица, но постоянно чувствуется стремление автора встать на точку зрения Бенедикта, использовать его речевые возможности для создания картины, адекватной описываемому состоянию человека и общества**. Персонаж является проводником читателя во внутренний мир произведе-

* Функция фабулы в романе «Кысь» позволяет провести аналогию между ним и фильмом К. Лопушанского «Письма мертвого человека» (1986). На возможность сопоставления этого фильма с прозой Толстой указали в свое время С. и В. Пискуновы, отметив наличие вариаций темы «жизнь мертвого человека» в рассказах писательницы [47: 194]. Поводов для сопоставления фильма Лопушанского и романа «Кысь», собственно, два. Первый — изображение в обоих произведениях ситуации после Взрыва. Второй — способ организации материала, эту ситуацию демонстрирующего. А. Герман вспоминал, как молодой режиссер не мог найти принципа, связывающего отдельные фрагменты отснятого материала, пока ему не подсказали ввести в фильм мотив отдельной судьбы, рассказ персонажа самому себе о том, что с ним происходит в данной ситуации. Написанный в сказовой манере роман Толстой о существовании человечества после Взрыва также приобретает единство благодаря прошивающей его повествовательной нити о событиях жизни Бенедикта. Формулировка темы С. и В. Пискуновыми, не полностью совпадающая с названием фильма К. Лопушанского, дает импульс и для установления параллели с «Мертвыми душами» Н. В. Гоголя.

** В романе «Кысь» получила сюжетную мотивировку особенность художественной манеры Т. Толстой, на которую после выхода первого сборника ее рассказов обратила внимание И. Грекова: «У нас многие писатели плохо владеют прямой речью: их персонажи говорят слишком гладко, «причесанно». У Т. Толстой, наоборот, авторская речь все время сбивается на устную, обиходно-разговорную, с ее характерными чертами — нелогичностью, перескоками с предмета на предмет, жаргонизмами, смысловыми зияниями, а то и косноязычием» [22: 254].

ния и в то же время выполняет функцию летописца, регистратора явлений и событий в жизни Федор-Кузьмича.

Отцом Бенедикта был рядовой «голубчик» Карп Пудыч, по роду занятий — дроворуб. Матерью — Полина Михайловна, прожившая на белом свете двести тридцать лет и три года женщина из Прежних, о которых с позиций обыденного послезврывного сознания в романе сказано: они «наших слов не понимают, а мы ихних». Прежние, например, убеждены, что никакой кыси на самом деле нет, а «только одно людское невежество». А у отца Бенедикта появляется неумное желание «отшелушить» супругу, как только она помянет о своем АБРАЗАВАНИИ.

По складу мышления Бенедикт больше похож на отца, чем на мать. Как «голубчик» он на свой лад искажает и написание и смысл почитаемых Прежними слов. ФЕЛОСОФИЯ, например, в его истолковании выглядит так: «Смотришь на людей — на мужиков, на баб, — словно впервые видишь, словно ты другой породы, али только что из лесу вышел, али, наоборот, в лес вошел. И все тебе в диковинку, в скучную диковинку. Вот, думаешь, баба: ну зачем она, баба? Щеки, живот, глазами мыргает, говорит себе чего-то. Головой вертит, губами шлепает, а внутри у ей что? Темнота мясная, кости скрипучие, кишки колечком, а больше и нет ничего. Смеется, пугается, брови хмурит — а есть ли у ей вправду чувства какие? Мысли? А ну как она притворяется бабой, а сама оборотень болотный?»* [57: 62—63] Правда, склонность к философствованию, даже в такой примитивной форме, это уже некоторая аномалия — может быть, и не требующее срочного приезда санитаров и «лечения», но все-таки «своеволие». Монополия на мыслительную деятельность принадлежит Федору Кузьмичу Каблукову, а «голубчикам» отводится роль потребителей или распространителей результатов этой деятельности.

Бенедикт — не только потребитель, но и распространитель. Несмотря на то, что отец собирался сделать из него дроворуба, а самому ему хотелось стать истопником, в определении его дальнейшей судьбы решающую роль сыграла воля матери. Именно

* Пассаж о философствовании является парафразой притчи о Кифе Мокиевиче и Моке Кифовиче из поэмы Гоголя «Мертвые души»: «...существование его было обращено более в умозрительную сторону и занято следующим, как он называл, философическим вопросом: “Вот, например, зверь, — говорил он, ходя по комнате, — зверь родится нагишом. Почему же именно нагишом? Почему не так, как птица, почему не вылупливается из яйца? Как, право, того: совсем не поймешь натуры, как побольше в нее углубишься!”» [20 (V): 222—223]

она настояла на том, чтобы Бенедикт подался в писцы. И хотя должность истопника более прибыльна и дает больше возможностей для куража над рядовыми «голубчиками», Бенедикт в конце концов решил, что и труд писца «тоже недурной. Придешь <в Рабочую Избу. — С. Б.>, а там уж натоплено, свечи из мышиного сала зажжены, сор выметен — благолепие. Выдадут ему берестяные тетради, выдадут свиток, откуда списывать, пометят: от сих до сих, — и сиди себе в тепле, перебелий» [57: 25]. По роду занятий герой Толстой может быть сближен с персонажами Гоголя и Достоевского: «И Акакий Акакиевич переписывал, и Лев Николаевич Мышкин (Мышкин! Кысь!) был прекрасный каллиграф» [30: 220]. Однако характер письма как деятельности у каждого из них особый. Для Башмачкина на первом месте — графика, буквенный состав*. Неспособность воспринимать смысл переписываемого текста предопределила то, что Башмачкин остался «вечным титулярным советником». Князь Мышкин не столько каллиграф, сколько графолог-«артист», обладающий способностью определять по почерку психологические качества пишущего лица и передавать их в процессе копирования**. Уровень духовного развития личности Бенедикта, конечно, намного ниже уровня Мышкина. А от Акакия Акакиевича его отличает интерес к содержанию переписываемого. Интерес примитивный, но постепенно развивающийся. В начале романа Бенедикт испытывает глубокое потрясение от сказки для детей дошкольного возраста «Колобок», а в конце одержим поиском Книги Книг, в которой должно быть сказано, как жить. Сначала сама мысль о чтении запрещенных «старопечатных» книг представляется ему своеволием, несомненно заслуживающим вмешательства

* «Там, в этом переписыванье, ему виделся какой-то разнообразный и приятный мир. Наслаждение выражалось на лице его; некоторые буквы были его фавориты, до которых если он добирался, то был сам не свой: и подсмеивался, и подмигивал, и помогал губами, так что в лице его, казалось, можно было прочесть всякую букву, которую выводило перо его» [20 (III) 111—112].

** Демонстрируя свое мастерство генералу Епанчину и Гане, князь, в частности, говорит: «Это шрифт русский, писарский, если хотите, военно-писарский. Так пишется казенная бумага к важному лицу, тоже круглый шрифт, славный, черный шрифт, черно написано, но с замечательным вкусом. Каллиграф не допустил бы этих росчерков или, лучше сказать, этих попыток расчеркнуться, вот этих недоконченных полухвостиков, — замечаете, — а в целом, посмотрите, оно составляет весь характер, и, право, тут вся военно-писарская душа проглянула: разгуляться бы и хотелось, и талант просится, да воротник военный туго на крючок стянут, дисциплина и в почерке вышла, прелесты!» [24 (VIII): 29]

санитаров. Затем эти книги становятся для него смыслом существования. Совершить восхождение к высотам интеллектуального и нравственного развития Бенедикту не удастся, но некоторую эволюцию в ходе сюжетного развития его личность все-таки претерпевает.

Конфликт произведения определяется борьбой Прежних и «нынешних» за Бенедикта. Первым герой интересуется как «сынком Полины Михайловны», с которым у них связаны малообоснованные, но столь необходимые в удручающей ситуации «после Взрыва» надежды на возрождение цивилизации и духовной культуры. Вторым он нужен как слепое орудие в борьбе за власть. Прежние пытаются пробудить в Бенедикте рефлексии цивилизованного человека, поселяют в его сознании сомнение в том, что Федор Кузьмич — автор переписываемых на бересту текстов, и поручают ему изготовление из бревна фигуры Пушкина по образцу памятника работы А. М. Опекушина. «Нынешним» порождение подобных сомнений тоже на руку, но им нужен не РИНИСАНС, а консервация существующих общественных порядков и даже регресс по сравнению с нынешним состоянием.

Любовь Бенедикта к Оленьке Кудеяровой приводит его в стан «нынешних», делает его не только зятем Главного, а затем Генерального Санитара, но и одним из санитаров тоже. Именно в доме тестя, набитом старопечатными книгами, Бенедикт получает возможность полностью отдаться «своеволию» — неутолимой страсти к чтению, которая вдруг с небывалой силой вспыхивает в нем. И эта же страсть укрепляет его связь с Прежними, стимулирует его деятельность как санитаря, вовлекает в антиправительственный заговор, отрешает от повседневной жизни, приводит к изгнанию из Красного Терема, превращает в соучастника организаторов аутодафе — сожжения Никиты Ивановича, Главного Истопника из Прежних, вместе с деревянным Пушкиным.

Понятия регресса и прогресса в романе «Кысь» вывернуты наизнанку. При Федоре Кузьмиче «голубчики» живут в состоянии некой патриархальной идиллии. Во всяком случае, типизированное сознание Бенедикта воспринимает окружающую жизнь как норму, не подлежащую переоценке. Прежним прогресс представляется как возвращение назад, к состоянию общества до Взрыва, которое они тоже почитают как идиллию, но на собственном ладе. Кудеяр Кудеярыч, устанавливая тиранию, выводит общество из застоя и провоцирует очередной Взрыв — только не ядерный, а бензиновый, — после которого все население Федор-Кузьмическа гибнет, двое явившихся Бенедикту после этой

катастрофы Прержних возносятся, а Бенедикт оказывается в роли Нового Адама, начинающего историю человечества с чистого листа. Герой ставится перед необходимостью собственного выбора, независимого от влияния той или иной группировки. К такому выбору он не готов, ведь это должен быть выбор, определяющий дальнейшие судьбы человечества. Но и другого пути у героя, да и у человечества, представленного в его лице, нет. И это есть прогресс по сравнению с образом жизни, господствовавшим в Федор-Кузьмичске до второго, бензинового Взрыва.

Учитывая сказанное, приходится оговаривать условия, при которых роман «Кысь» может называться антиутопией. Это важно, поскольку отнесение романа к данной разновидности произведений побудило критиков квалифицировать его как явление несвоевременное, вторичное, как бессмысленный расход сатирических снарядов для стрельбы по «общим местам» [48: 182], как свидетельство отставания автора от литературной моды лет на 10—15 [7].

В исходном смысле антиутопия — это произведение на тему о губительных последствиях попыток создания идеального государственного устройства. Утопия в антиутопии — ширма общественного неблагополучия, насильственно навязываемый массовому сознанию образ якобы дарованного властями или мудрыми наставниками счастья. Она же — объект пародирования, остро-сатирической аргументации ее несостоятельности. Так построенные и «Мы» Е. Замятина, и «Прекрасный новый мир» О. Хаксли, и «1984» Д. Оруэлла.

Но Федор-Кузьмичск не следствие социального эксперимента и не порождение дьявольского умысла. Он возник в ходе «естественной» самоорганизации общества после Взрыва. И Федор Кузьмич Каблуков мало похож на правителей и вождей из упомянутых романов-антиутопий. Ему присущи наивность и патриархальное добродушие по отношению к подданным. Не случайно и санитары в романе существуют как бы отдельно, независимо от него. Низвержение Федора Кузьмича приводит к власти правителя, социально гораздо более опасного, совмещающего в одном лице властные и репрессивные функции. Как «интертекстуальный» персонаж Каблуков синтезирует шутотрагедийные черты крыловского царя Вакулы («Подщипа»), гофмановского Крошки Цахеса [74: 40], гоголевского Хлестакова, царя Берендея из пьесы-сказки А. Н. Островского «Снегурочка» и Недотыкомки из романа Ф. К. Сологуба «Мелкий бес». Но на него переносится не весь комплекс черт каждого из этих персонажей. Явное сходство Каблукова с Цахесом, например (физический облик,

присвоение чужих заслуг), не позволяют, тем не менее, демонизировать этот персонаж и считать его «беззащитным и наглым» носителем злой воли*. Доминирующая эмоционально-эстетическая окраска этого образа иная. Он выдержан в юмористической тональности**. Даже обвинения в плагиате могут быть с него сняты, если интерпретировать заимствования у разных мыслителей, писателей и художников в постмодернистском ключе («смерть автора», панинтертекстуальность культуры и т. д.).

Федор Кузьмич не узурпатор и не тиран. Лозунг борьбы с тиранией, под которым вершится государственный переворот, имеет такой же противоположный смысл, как и девизы тоталитарного государства в романе Оруэлла «1984»: «Война — это мир», «Свобода — это рабство», «Незнание — сила» и т. п. А тираном в точном смысле слова сам вершитель переворота и является.

Федор Кузьмич — проекция представлений «голубчиков» на сферу власти. Это тот правитель, который им в наибольшей мере подходит, их уровню развития соответствует и даже чуть-чуть, как и положено правителю, этот уровень превосходит, по крайней мере, в культурных амбициях. Он им свой, в то время как Прежние с их мечтами о далеком и совершенно непонятном прошлом — чужие. Что же касается больших и малых мурз, то это необходимый и абсолютно легитимированный сознанием «голубчиков» атрибут власти. Каждый из них сам не прочь занять место какого-нибудь Барсонофия Силыча или Шакала Демьяныча.

* В противовес Каблукову демонические черты в образе Кудеяра Кудеярыча проявляются с предельной отчетливостью. Его интертекстуальный партнер — Змей Горыныч: «Росту Кудеяр Кудеярыч большого, али сказать, длинного. И шея у него длинная, а головка маленькая. Поверху головка вроде лысоватая, а окрай плещи — волос венчиком, бледный такой волос, светленький. А бороды нет, один рот длинный, как палочка, и углы у него вроде как книзу загibaются. И он этот рот то приоткроет, то призакроет, будто ему дышать непривычно, дак он по-всякому пробует. А глаза у него круглые и желтые, как огнецы, и на дне глаз вроде как свет светится. <...> А под столом — ноги тестя в лаптях. А сквозь те лапти — когти, длинные такие, серые, острые. <...> А у него запах изо рта нехороший, вроде бы как пованивает. И шею-то все словно бы вытягивает — Бенедикт думал, ему ворот жмет, а нет: ворот у него расстегнут. Просто привычка такая» [6: 179, 184, 203—204].

** При его оценке, наверное, имеет смысл учитывать и то обстоятельство, что имя Федор Кузьмич дает повод для установления связи (разумеется, пародийной) с персонажем предания, в котором воплотились народные представления о правителе, способном внять гласу совести, добровольно сбросить бремя несправедливой власти и уйти в народ [35]. Сюжетную схему этого предания пытался художественно развить в незавершенном романе «Посмертные записки старца Федора Кузьмича» Л. Н. Толстой.

Земным раем образ жизни в Федор-Кузьмичске считать невозможно, но и понятию «антиутопия» он в полной мере не соответствует. Разве что соотносить его с представлениями о должном не «голубчиков», а Прежних. Ведь к первому, ядерному Взрыву привели порядки того мира, который теперь Прежние идеализируют. Да и ко второму Взрыву они тоже оказались непосредственно причастными: бензин — вещество, произведенное во времена, когда Федор-Кузьмичск именовался Москвой, а поджег его Никита Иванович, духовный лидер Прежних. (Сами способствовали порождению, сами и уничтожили.) Таким образом, черты антиутопии наиболее отчетливо намечаются двумя сюжетными линиями. Первую антиутопию породил ход цивилизации, едва ли не обожествляемой Прежними. Если бы их мечты осуществились и человечество вернулось к исходному состоянию, ядерный Взрыв произошел бы вновь. Вторую антиутопию умышленно конструирует в романе Кудеяр Кудеярыч; она в наибольшей мере соответствует типовой жанровой модели, однако законченного вида из-за неожиданного поворота событий не обретает. Но это, конечно, подуровни более высокого, самого авторитетного — авторского — уровня, на котором и решается в конечном счете вопрос о правомерности рассмотрения романа «Кысь» как антиутопии.

Толстая антиутопией свой роман называла. Но с оговорками, это именование ставившими под сомнение («...когда пишешь антиутопию, она как-то неизбежно воспринимается как политическая сатира, а мне этого не хотелось» [52: 426—427]). Смысл, к которому она при этом апеллировала, следовало бы обозначить другим, пока еще не созданным и не введенным в оборот термином. Это могло бы быть, например, слово «семпертопия», т. е. описание того, что существует всегда, постоянно, поскольку писательница пыталась показать в «Кыси» не недавнее прошлое, не прогнозируемое будущее, а «наше вечное настоящее» [52: 426]. Такая интерпретация замысла всех персонажей произведения — и Бенедикта, и Никиту Ивановича, и Федора Кузьмича, и Варвару Лукиничну, и Оленьку, и Кудеяра Кудеяровича, и Тетерю — наделяет статусом «вечных типов» русской жизни, а всем изображенным явлениям придает значение надвременных «констант» национального мира. «Константами» при этом становятся не только нравы города Федор Кузьмичска со всеми прилегающими к нему слободами, но и утопии вкупе с антиутопиями. Мнение о том, что Толстая написала не антиутопию, а пародию на нее [30: 220], нуждается, очевидно, в корректировке. Пародируется, собствен-

но, не один из литературных жанров, а важный элемент «механизма» национальной культуры. Да и термин «пародия» здесь, может быть, не совсем уместен, в каком бы смысле — иртеньевском или тыняновском — его ни употребляли. Исход этого «пародирования» таков, что в финале перед читателем распахивается «холодная Вечность» — такая же, как в последних главах «Мастера и Маргариты», «только еще хуже»: «Здесь нет ни любви, ни уютного подвала хоть на полгода <...>. Все смыто Потопом, все выжгло огнем. <...> Татьяна Толстая поступила, как Азazelло из “Мастера”, — подожгла свой клочок мироздания» и развеяла по ветру «тысячелетний прах даже не России, а Руси (что уж там мимолетный СССР!)* [51: 46].

Это самый высокий концептуальный уровень истолкования идеи романа «Кысь» — онтологический, бытийный. Роман при таком толковании получает смысл повествования об абсолютном конце, об апокалипсисе без возрождения, без установления тысячелетнего царства Божия на земле. Принимая данную трактовку, «Кысь» можно было бы назвать эсхатологическим романом. Но на этот уровень критика, как правило, не выходит, предпочитая рассматривать концепцию произведения в культурно-историческом плане.

Неоднократно высказывалось мнение о том, что автор «Кыси» предлагает читателю «модель русской истории и культуры» [36: 10], основанную на «дурной цикличности» [7: 215], на безысходном движении по замкнутому кругу**. Течение исторического времени к качественным изменениям в «русском космосе» не приводит.

Взрыв порождает утопию, утопия — антиутопию, а антиутопия — очередной взрыв. Страсти, думы, инстинкты, амбиции, вожделения, иллюзии, идеалы, привычки, заблуждения, психологические комплексы русского человека остаются все теми же,

* Беспросветный пессимизм, по предположению К. Стародомской, автора цитированных строк, и стал причиной того, что Толстая не была удостоена Букеровской, а ее предшественник Булгаков — Нобелевской премии. («Номинанты Нобелевской премии от России были «твореньем земли» и «жили землей». От Шолохова до Солженицына. И оставляли читателям и жюри лучик надежды. <...> В невыносимом, угарном советском мире — жили». Герои же Булгакова и Толстой «не живут: кроме Смерти и Вечности им некуда деться. Свобода покупается только этой ценой» [51: 46]).

** Можно также интерпретировать эту модель как пример воплощения циклического времени мифа: «Все возвращается: был хаос — случился космос, опять хаос — опять космос, виток за витком, все повторено...» [72: 36].

и никакие взрывы — ядерные, социальные, экономические, экологические, мировоззренческие — не в силах их изменить. Путь, по которому движется европейская цивилизация, России заказан, а своего пути прогрессивного развития у нее нет. («...жизнь переворачивалась и менялась не единожды, а результаты ее — минус на плюс что дает? Вот именно» [30: 221].)

Понятно, что для национального самосознания «дурная цикличность» как основополагающий принцип русской истории неприемлема. Поэтому тезис о ней, ставший, по мнению ряда критиков, одним из ведущих мотивов романа, был назван «схоластическим» [7: 215], основанным на досужих умствованиях и не соответствующим реальному положению вещей. Было также высказано убеждение, что русская история «все-таки имеет содержание, что она не вращается по замкнутому кругу и что вопреки парамоновским теориям* о неотличимости, скажем, сталинской эпохи от нынешней мы, живущие здесь, прекрасно чувствуем на практике, чем они отличаются» [36: 10]. Кроме того, само присутствие в романе «Кысь» модели «дурной цикличности» (да и вообще какой бы то ни было обобщающей концепции национального образа существования) подверглось сомнению: «Никакой универсальной модели русской истории <...> Толстая не создала и никаких окончательных ответов на «вечные вопросы», слава Богу, в романе нет. Да ведь Толстая и не обещала» [36: 10].

Такой поворот проблемы все-таки трудно признать правомерным. Присутствие обобщающего, надвременного образа русской действительности в романе очевидно. Другое дело, как он соотносится с авторской позицией, с творческим намерением писательницы. Как уже отмечалось, представления о «вечном настоящем» Толстая воплощала в своем произведении сознательно. Но это «вечное настоящее» у нее — категория не только бытийная (экзистенциальная, социальная, национальная, политическая), но и ментальная, связанная не с реалиями жизни, а с представлениями о них. Как художник конца XX — начала XXI в., Толстая по собственному опыту знает, насколько тесно срастаются с действительностью представления о ней, выработанные культурой, какое влияние они оказывают на человеческое мышление,

* Имеются в виду суждения Б. Парамонова, автора книг «Конец стиля» (М., 1999), «След: философия, история, современность» (М., 2001). Писал он также и о творчестве Т. Толстой (см., например, его статью «Застой как культурная форма», выходные данные которой приводятся в списке литературы).

восприятие, поведение, как они могут расходиться с явлениями действительности, обособляться от них и даже замещать их. В России этот процесс усугублялся тем, что на протяжении последних двухсот лет русская культура была литературоцентричной, моделировала национальную картину мира с помощью литературных образов. Отсюда характерно русский культ чтения, миф о России как о самой читающей стране в мире, отношение к книге как к учебнику жизни и, как следствие, неистовые нападки на классическую русскую литературу современных западников, жаждущих во что бы то ни стало «отречения от старого мира».

Сюжет об одержимом страстью к чтению «голубчике» положен в основу романа «Кысь». Это вариация Толстой на тему «русской души», странностей русской культуры, специфически русского поиска смысла жизни через книгу. Это и фиксация внимания на личности важной для писательницы и обладающей большой общекультурной значимостью проблеме. Вопреки расхожему мнению о конце «галактики Гутенберга», о всевластии электронных средств фиксации, обработки, передачи и хранения информации, Толстая убеждена, что книга в нашей жизни продолжает играть «пугающе большую роль» [52: 432]. Возможны даже некоторые параллели между всеядным читателем Бенедиктом и его создательницей: «Я читала всегда — за едой, в постели, в автобусе <...>. По существу, мне все равно, что читать: художественную литературу, мемуары, книги о путешествиях или труды по психиатрии и психологии: там тоже есть свои пригорки и ручейки» [54: 247, 265]. Да и не только параллели, но и более тесные отношения между субъектом и объектом изображения, которыми Толстая не прочь даже побравировать: «...я “культурного” читателя наизусть знаю, надоел он мне, я сама такая. Мне интереснее читатель дикий, невежественный, чтобы мозг был как заросший пруд. Таинственный, как шимпанзе или удад» [52: 432].

При всех своих индивидуальных качествах Бенедикт является представителем характерного для творчества Толстой типа «маленького» человека, человека «с отшиба». При сопоставлении с героями рассказов писательницы он вполне мог бы быть зачислен критиками в разряд «ненормальных». Сближать его с персонажами типа «Ионыч» дает основания цитированная ранее фраза из рассказа «Архиерей»: «Иларион читал, <...> и только уж когда поседел и облысел, когда жизнь прошла, вдруг видит, на бумажке написано: “Да и дурак же ты, Иларион!”» Есть

в биографии Бенедикта и эпизоды, воспроизводящие ситуацию «Беглеца». «Инициацией» для героя является его «посвящение» в санитары, первое его участие в операции по изъятию книги, после которой он переживает примерно то, что и мальчик Петя из рассказа «Свидание с птицей», приобщившись к миру взрослых: «Бенедикт давился слезами, тихо, тоненько выл, ослабевшие пальцы дрожали, чувствуя холод и увертливость крюка, хотя никакого крюка уж в пальцах и не было...»* [57: 256]

Как житель Федор-Кузьмичска герой «Кыси» является «остраненным» изображением современника Татьяны Толстой и русского человека вообще. Как персонаж, оказавшийся чуждым для всех социальных групп в художественном пространстве романа, он «остраняет» состояние мира, породившего его. Поначалу Бенедикт — рядовой «голубчик», затем, став запойным читателем, он все более и более обособляется от среды, в которой живет**, и, наконец, начинает вести существование «сам по себе».

«Мораль» истории о Бенедикте-читателе формулируется критиками по-разному. Е. Беньяш считает эту историю иллюстрацией банального тезиса «Смотрит в книгу, а видит фигу» и сомневается, «стоило ли ради того, чтобы показать нетождественность грамотности и культурности, тратить уйму времени на штудирование библиотечного каталога» [7: 215]. Н. Иванова полагает, что «мораль» в конечном счете адресована не Бенедикту, а современному «субъекту культуры», и сводится она к постановке «простых» вопросов, ответы на которые необходимо искать заново: «А книги — это что? Пушкин — кто? грамотность — зачем? ум кому? азбука чья?» [30: 221] Лишь созна-

* Параллель Бенедикт — Петя обретает силу благодаря еще и «Княжьей Птице Паулину», в описаниях которой отчетливо просматриваются черты Алконосты: «А глаза у той Птицы Паулин в пол-лица, а рот человеческий, красный. А красоты она таковой, Княжья Птица-то, что нет ей от самой себя кокою: туловию белым резным пером укрыто, а хвост на семь аршин, как сеть плетеная висит, как марь кружевная. Птица Паулин голову все повертывает, саму себя все осматривает и всю себя, ненаглядную, делует. И никому из людей от той белой птицы отродясь никакого вреда не бывало, нет и не будет. Аминь» [57: 67].

** В герое «Кыси», явно завышая оценку его личностных качеств, усматривают порой даже черты «лишнего человека»: «Бенедикт не такой, как его окружение, но не потому, что необычен, а потому, что необычны остальные. Автор ставит читателя рядом с Бенедиктом, это его уши, его глаза, его мозг в Федор-Кузьмичске, поэтому читатель заранее на стороне главного героя, он узнает в нем черты не понятого обществом Печорина и, возможно, шекспировского Гамлета, восстанавливающего «связь времен»» [74: 40].

нию, прельщенному современной культурологической премудростью, они кажутся давно решенными и не актуальными, на самом же деле относятся к категории вечных.

Роман «Кысь», как и написанные ранее произведения Татьяны Толстой, насквозь интертекстуален. Однако в нем это художественное качество мотивировано не только авторским стилем, но и сюжетно. В «размазанном» Взрывом сознания обитателей Федор-Кузьмичска дрейфуют обломки погибшей культуры: фрагменты смутных воспоминаний, цитаты из утраченных текстов, обесмысленные отсутствием контекста тексты, наименования исчезнувших явлений, архетипические образы, не имеющие конкретных культурных прототипов, изначально присущие глубинным структурам внутреннего мира человека. В создавшихся условиях начинают интенсивно работать архаические механизмы мифологизации. Роман становится похож на «мифовую парадигму человечества», в нем, «как в пособии для обучающихся», можно найти примеры мифов космогонических, зоогонических, тотемических, эсхатологических, мифов о культурном герое, а также ряд сюжетов, характерных для фольклорных жанров (волшебная сказка, этиологическая легенда, предание, быличка, бывальщина и др.) [74: 37]. Особенно отчетливо архаические структуры мышления начинают проявляться там, где образовались информационные лакуны, где недостаток сведений восполняется свободной игрой воображения.

«Вот я вас все хочу спросить, Бенедикт, — обращается к герою Варвара Лукинишна, его коллега по Писцовой Избе. — Вот я стихи Федора Кузьмича, слава ему, перебеляю. А там все: конь, конь. Что такое ‘конь’, вы не знаете?» — Бенедикт подумал. Еще подумал. Даже покраснел от натуги. Сам сколько раз это слово писал, а как-то не задумывался. — “Должно быть, это мышь”. — “Почему вы так думаете?” — “А потому что: ‘али я тебя не холю, али ешь овса не вволю’. Точно, мышь”. — “Ну, а как же тогда: ‘конь бежит, земля дрожит’?” — “Стало быть, крупная мышь. Ведь они как начнут возиться — другой раз и не уснешь. Ведь помните, Федор Кузьмич, слава ему, тоже пишет: ‘Жизни мышья беготня, что тревожишь ты меня?’ Мышь это, точно”. — “Странно все же как-то. Нет, вы меня не убедили” [57: 48—49]. О коне, как потом выясняется, не имеет представления и сам Федор Кузьмич, запустивший в «культурный» оборот оба цитированных пушкинских стихотворения и сказку о Сивке-Бурке, по-видимому, тоже. Он легко соглашается с версией Бенедикта и проявляет виртуозную изобретательность, когда получа-

ет все новые и новые вопросы от не в меру пытливого «голубушки»: «“Ну а ‘крылатый конь’?” — волнуется Варвара Лукинишна. Федор Кузьмич нахмурился и руками пошевелил. — “Летучая мышь”. — “А как понимать: ‘скребницей чистил он коня’?” — “Ну, голубушка, вы ведь сырую мышь есть не будете? Шкурку сымете, правильно? Ежели суфле али бланманже с ее взбить, вы ж ее всю пообдерете, верно?”» [57: 79]

В значительной мере именно благодаря Федору Кузьмичу, неустанному поставщику текстового материала для перебеливания, речь персонажей романа становится неким подобием «текстовой хрестоматии по русской поэзии» [74: 37]. Но в этой хрестоматии нет важных для данного типа учебной литературы элементов: имен авторов, примечаний, сопроводительных статей. Да и тексты представлены в основном отрывками и цитатами. Эффект от несоблюдения правил жанра усугубляется еще и тем, что читатель романа, по воле Т. Толстой, в процессе восприятия все источники цитат и реминисценций, скорее всего, не идентифицирует*. И дело не только в том, что они представляют индивидуальный круг чтения автора. Этот прием позволяет также смоделировать одну из особенностей менталитета современного человека, читателя данного романа: цитаты, транслированные образовательными структурами и средствами массовой информации, в его сознании роятся, но к определенным точкам культурного пространства они не прикреплены и потому большой смысловой нагрузки не имеют, формой знания не являются.

В романе представлена разбегающаяся, энтропийная культурная вселенная, которой Бенедикт жаждет придать центростремительный характер — хотя бы для самого себя, на уровне своего понимания, по абрису собственной души. Это намерение герой реализует, занимаясь систематизацией книг на складе у тестя: «Маринина, “Маринады и соления”, “Художники-маринисты”, “Маринетти — идеолог фашизма”, “Инструментальный падеж в марийском языке”; <...> “Гамлет — принц Датский”, “Ташкент — город хлебный”, “Хлеб — имя существительное”, “Уренгой — земля юности”, “Козодой — птица вешняя”, “Уругвай —

* В интервью журналу «Афиша» на вопрос, есть ли среди цитированных в романе стихов придуманные ею, Толстая отвечала: «Нет, стихов придуманных нет. Там решительно все — цитаты. Вот вы узнали Пушкина, Гребенщикова, еще кого-то, но всех авторов вы вряд ли узнаете, да это и не нужно. Это мой личный круг чтения, частица его, смутный абрис души...» [52: 424].

древняя страна”, “Кустанай — край степной”, “Чесотка — болезнь грязных рук”» [57: 248] и т. д. При всей фантастичности подобной систематизации она все-таки имеет реальный объект пародирования. Нечто подобное, например, получается, когда в рамках поэтики заглавий названия художественных произведений пытаются классифицировать по их формально-грамматическим характеристикам. Но это, конечно, частности. Как целое роман «Кысь» является пародией (в тыняновском смысле) на одну из фундаментальных мифологем современной культуры, и даже не только современной, но и вообще — человеческой культуры. То, что пародируется, составляет неотъемлемую часть мировоззрения самой Толстой. И в то же время писательница ощущает потребность отрешиться от представлений, укорененных в ее сознании, «остранить их», взглянуть на них со стороны. Пародирование становится средством остранения, как в случае с Анной Ахматовой, ключевым подтекстным образом рассказа «Река Оккервиль».

Упомянутая фундаментальная мифологема базируется на метафорическом уподоблении мира алфавиту — тексту — книге — библиотеке. Платон считал алфавит моделью универсума. Представление о мире как книге восходит, вероятно, к Ветхому Завету («Исход»), воплощается в русских духовных стихах («Голубиная Книга»), получает широкое распространение в культуре барокко. Алфавит и книга предполагают наличие текста, подлежащего прочтению, пониманию. Человек, познающий мир, постигающий замысел Творца, может быть уподоблен читателю. Постмодернизм, скептически относящийся к самой возможности объективного знания, фиксирует внимание не на текстах о мире, а на мире текстов, на человеческой деятельности по их производству, на культуре как едином тексте. Образ культуры как библиотеки стал популярным благодаря предтече постмодернизма аргентинскому писателю Х. Л. Борхесу. Книги этого автора Толстая в своем круге чтения особенно выделяет*. Вполне вероятно, что роман «Кысь» написан под влиянием эссе Борхеса «Вавилонская библиотека». Вот несколько цитат из этого эссе, в которых содержатся мотивы, используемые и развиваемые в романе Толстой:

* «Борхес нужен мне постоянно, я все время его перечитываю и таскаю за собой по всем странам и континентам, чтобы море человеческой глупости, прагматичности, сиюминутности, кое-какности и спущяруковашности не захлестнуло меня» [54: 258].

«Вселенная — некоторые называют ее Библиотекой...»;

«Буквы есть и на корешке книги, но они не определяют и не предвещают того, что скажут страницы»;

«Известно, что на одну осмысленную строчку или истинное сообщение приходится тысячи бессмыслиц, груды словесного хлама и абракадабры»;

«Когда было провозглашено, что Библиотека объемлет все книги, первым ощущением была безудержная радость. <...> Вселенная обрела смысл, вселенная внезапно стала огромной, как надежда. В это время много говорилось об Оправданиях: книгах <...>, которые навсегда оправдывали деяния каждого человека во вселенной и хранили чудесные тайны его будущего. <...> Действительно, Оправдания существуют <...>, но те, кто пустился на поиски, забыли, что для человека вероятность найти свое Оправдание или какой-то его искаженный вариант равна нулю»;

«Существуют искатели официальные, инквизиторы. <...> они приходят всегда усталые, <...> толкуют с библиотекарем о галереях и лестницах, иногда берут и перелистывают ближайшую книгу в поисках нечестивых слов»;

«Мысль, что на какой-то полке <...> скрываются драгоценные книги и что эти книги недосягаемы, оказалась почти невыносимой»;

«Известно и другое суеверие того времени: Человек Книги. На некоей полке <...> (полагали люди) стоит книга, содержащая суть и краткое изложение всех остальных: некий библиотекарь прочел ее и стал подобен Богу»;

«Уверенность, что все уже написано, уничтожает нас или обращает в призраки» [9: 80-85].

Но между Борхесом и Толстой есть еще и посредник — итальянский культуролог и писатель У. Эко, автор романа «Имя Розы», бывшего в 1980-е годы бестселлером в среде европейской интеллигенции и приобретшего затем репутацию одной из наиболее значимых художественных манифестаций постмодернизма.

На уровне фабулы действие этого романа строится по детективному принципу, а сюжетно развертывает образы и идеи эссе Борхеса*. Происходит оно в XIV в., в стенах бенедиктин-

* Имя персонажа, движущего интригу произведения, — Хорхе Бургосский, — аваграмматически связано с именем Хорхе Борхес. Для установления связи между ними важна также и принадлежность обоих к испаноязычной культуре.

ского* монастыря, и все нити его сходятся к монастырской библиотеке, где хранится рукопись, содержащая неизвестные главы «Поэтики» Аристотеля. Попытки получить доступ к этой рукописи влекут за собой череду загадочных убийств. Главным препятствием для желающих проникнуть в тайну библиотеки является ее устройство: она представляет собой грандиозный лабиринт, ориентироваться в котором можно, лишь постигнув принцип его организации. Для этого нужно учитывать характер сочинений, хранящихся в той или иной комнате, двигаться по определенным маршрутам (прямо, обратно или по кругу), складывая начертанные на стенах буквы в слова. Слова эти обозначают географические и культурные координаты мира: ANGLIA, GERMANY, GALLIA, YSPANIA, ROMA, AEGYPTUS, IUDAEA и т. д. Сочинение Аристотеля хранится в комнате, обозначенной как ACAIA (Ахея, т. е. Греция). Таким образом, библиотека действительно моделирует мир и может для посвященного стать его аналогом.

Тестев «спехран», в котором собраны изъятые у «голубчиков» книги, выстроен не по принципу лабиринта. Но мир, воплощенный в книжных текстах, воспринимается Бенедиктом как лабиринт, лабиринт культуры. Его труды по систематизации книжных запасов подобны поискам буквенного и словесного ключа, которые вели персонажи «Имени Розы». Поиск этот для Бенедикта оказался безрезультатным. Когда сжигаемый на деревянной статуе Пушкина в финале романа Никита Иванович кричит Бенедикту: «Азбуку учи!», это можно понимать не только как указание на необходимость вернуться к азам. Слова Прометей-истопника из Пржежных** содержат, по крайней мере, еще один смысл: ищи ключ к миру через установление соответствий между буквенными знаками и явлениями культуры. На поиск этих соответствий ориентирует своего читателя и Татьяна Толстая. Структурируя текст романа, она использовала для обозначения глав названия букв славянского алфавита: «Аз», «Буки», «Веди», «Глаголь», «Добро» и т. д. О том, как эта мысль появилась и к чему ее реализация привела, писательница рассказывает так: «Сначала я хотела главы просто пронумеровать. Но по-

* Возможно, что имя Бенедикт, созвучное названию монашеского ордена, содержит отсылку к роману Эко. Этимологическое значение имени персонажа — от лат. benedictus (благословенный) — в контексте романа может интерпретироваться как пародийно, так и апологетически.

** О параллели Никита Иванович — культурный герой Прометей см.: 74: 37.

казалось скучно. Что такое глава 28? Потом решила, что раз роман про книгу, так и сделаем из него книгу. Расставив эти буквы, а у меня уже было написано 75 процентов текста, я обнаружила, что «имена» — аз или глаголь, или покой — каким-то образом — не полностью, но заметно — отражаются в тексте главы. Своего рода мистика, и когда видишь, что она осуществилась, думаешь, ну, наверное, не совсем напортачила» [52: 431].

Мистики здесь нет. Хотя непредумышленно установившиеся соответствия между буквами и содержанием глав произведения могут вызвать удивление. Но это естественное следствие функционирования языковой единицы в культурно-семиотическом пространстве. Во-первых, для названий ряда букв славянского алфавита были использованы знаменательные слова, имеющие не только прямые, но и дополнительные значения, благодаря которым их ассоциативные возможности резко возрастают. Во-вторых, в силу того, что исторически буквы использовались для обозначения разных реалий и смыслов (чисел, астрономических объектов, психологических сущностей и т. д.), что они способны ассоциироваться с теми или иными явлениями, что они включены в процессы межкультурной коммуникации, каждая из них обладает широким образно-семантическим ореолом*. В-третьих, семантику буквы-заглавия расширяет ее взаимодействие с текстом, который всегда содержательно многопланов. Самое широкое из возможных толкований алфавита — модель универсума. Со ссылкой на античные теории об этом толковании упоминалось в интервью Татьяны Толстой газете «Московские новости», приуроченном к выходу из печати романа «Кысь» [52: 431].

* См., например, такую характеристику буквы «Л»: «Двенадцатая буква в русском, английском и (Ламед) еврейском алфавитах. В кириллице — Люди — 13-я буква алфавита. Числовое значение ее во всех алфавитах равно 30. Нумерологическое значение в Каббале — 3 — принцип духовного авторитета и баланса всех вещей в манифестированном мире. Согласно Каббале, соответствует принципу власти — входит как составная часть в имя Бога (Лиммуд). Иероглифически изображается как простираемая рука. Как часть слова Ламед (евр. теленок) — символ порождающей силы в двух ее аспектах: космическом и земном (бык — знак Марса). В алхимии L — разложение. В русском (средневековом искусстве? — С. Б.) иногда изображается как пучок лучей, исходящих из центра — знак Солнца. Графически похожа на перевернутую английскую букву V. Как и английское V, ассоциируется с принципом любви, ласки, нежности. Также может восприниматься как источник мудрости. В группе согласных своей мягкостью противопоставлена Р» [78: 269]. Понятно, что при столь широком смысловом диапазоне между буквой, вынесенной в заглавие, и текстом, к которому это заглавие относится, ассоциативные связи просто не могут не возникнуть.

Роман «Кысь», как и роман «Имя Розы», завершается грандиозным пожаром, рождающим эсхатологические ассоциации. У Эко гибнет библиотека-лабиринт, символизирующая культурный космос. Татьяна Толстая «поджигает клочок мироздания», на котором после Взрыва возникло и успешно самоутверждалось общество, пародийно воспроизводящее черты российской действительности, Взрыву предшествовавшей, а вместе с тем — и «наше вечное настоящее». Роман у Эко получился мрачным, невзирая на то, что действие его вращается вокруг рукописи о комедии. Роман у Толстой получился смешным, хотя речь в нем идет о вещах совсем не веселых. Как и Эко, Толстая считает необходимым «преображать любую истину, дабы не становиться рабами собственных убеждений». В подтексте ее произведения содержится та же «мораль», что и в романе «Имя Розы»: «Должно быть, обязанность всякого, кто любит людей, — учить смеяться над истиной, учить смеяться саму истину, так как единственная твердая истина — что надо освободиться от нездоровой страсти к истине» [77: 515—516]. Но на уровне текста она реализована более последовательно, чем у итальянского писателя. При этом нужно учитывать, что от страсти к истине Толстая считает не вполне свободной и себя. «Нездоровая страсть» к утопиям, антиутопиям, мессианизму, народности, нравственному максимализму, самопожертвованию неоднократно приводила русскую интеллигенцию к последствиям, прямо противоположным благим намерениям. Однако страсть эта — ее родовая черта. И подлежит она, по Толстой, не искоренению, а сдерживанию. Таким сдерживающим началом и выступает на уровне авторской концепции смех.

Слова, брошенные Бенедикту в финале романа: «А понимай как знаешь!..» — можно толковать по-разному. В ситуативно-фабульном плане — это формула отчуждения («Отстань и думай что хочешь!»). Но если видеть в них своеобразный итог произведения, то им может быть придан и такой смысл: «А понимай (все, что тебя окружает, все, что с тобой происходит) как знаешь (как сам, как действительно знаешь, без подсказок со стороны, без влияний извне, по собственному опыту, по своему разумению, по тому нравственному закону в груди, о котором со ссылкой на Иммануила Канта толковал Бенедикту Никита Иванович в главе под названием «Покой»).

Такова мораль, адресованная автором Бенедикту с позиции автора. Но в «Кыси» есть еще мораль, адресованная автором Бенедикту с позиции Бенедикта. Она прекрасно сформулирована в предисловии к роману Умберто Эко «Имя Розы»: «Это повесть о книгах, а не о злосчастной обыденности; прочитав ее,

следует, наверное, повторить вслед за великим подражателем Кемпийцем*: «Повсюду искал я покоя и в одном лишь месте обрел его — в углу, с книгою» [77: 11].

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. С. Архетипы // Мифы народов мира: Энциклопедия: В двух томах. — Т. 1. — М., 1980.
2. Аксаков К. Несколько слов о поэме Гоголя «Похождения Чичикова, или Мертвые души» // Русская эстетика и литературная критика 40-х—50-х годов XIX века. — М., 1982.
3. Александрова А. На исходе реальности // Грани. — 1993. — № 168.
4. Анненков Ю. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: В двух томах. — Т. 2. — Л., 1991.
5. Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М., 1994.
6. Бахнов А. Человек со стороны // Знамя. — 1988. — № 7.
7. Беньяш Евг. Дунино сарафан // Дружба народов. — 2001. — № 2.
8. Бердяев Н. Русская идея: Основные проблемы русской мысли XIX и начала XX века // Русская литература. — 1990. — № 2—4.
9. Борхес Х. Л. Проза разных лет. — М., 1984.
10. Булин Е. Откройте книги молодых! // Молодая гвардия. — 1989. — № 3.
11. Бунин И. А. Собр. соч.: В шести томах. — Т. 5, 6. — М., 1994.
12. Бушин В. С высоты своего кургана: Несколько нравственных наблюдений в связи с одним литературным дебютом // Наш современник. — 1987. — № 8.
13. Вайль П., Генис А. Городок в табакерке: Проза Татьяны Толстой // Звезда. — 1990. — № 8.
14. Вайль П., Генис А. Принцип матрешки // Новый мир. — 1989. — № 10.
15. Василевский А. Ночи холодны // Дружба народов. — 1988. — № 7.
16. Вахитова Т. М. Толстая // Русские писатели: XX век: Биобиблиографический словарь: В двух частях. — Ч. 2. — М., 1998.
17. Выготский Л. С. Психология искусства. — Изд. 2-е, испр. и доп. — М., 1968.
18. Генис А. Рисунок на полях: Татьяна Толстая // Звезда. — 1997. — № 9.
19. Гессен Е. Интервью в жанре страданий // Столица. — 1992. — № 3.
20. Гоголь Н. В. Собр. соч.: В девяти томах. — Т. 3, 5. — М., 1994.

* Имеется в виду Фома Кемпийский (ок. 1380—1471), нидерландский религиозный мыслитель, предполагаемый автор трактата «О подражании Христу».

21. Грасс Г. «Давайте побудем скептиками...» // Литературная газета. — 1991. — 20 февраля.
22. Грекова И. Расточительность таланта // Новый мир. — 1988. — № 1.
23. Деррида Ж. Голос и феномен. — М., 1999.
24. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В тридцати томах. — Т. 1, 8. — Л., 1972, 1973.
25. Евтушенко Е. Братская ГЭС // Евтушенко Е. Избр. произведения: В двух томах. — Т. 1. — М., 1975.
26. Жолковский А. К. В минус первом и минус втором зеркале: Татьяна Толстая, Виктор Ерофеев — ахматовиана и архетипы // Литературное обозрение. — 1995. — № 6.
27. Заболоцкий Н. Огонь, мерцающий в сосуде... — М., 1995.
28. Золотоносов М. Мечты и фантомы // Литературное обозрение. — 1987. — № 4.
29. Иванова Н. Б. Толстая // Русские писатели 20 века: Биографический словарь. — М., 2000.
30. Иванова Н. И птицу паулин изрубить на каклеты // Знамя. — 2001. — № 3.
31. Иванова Н. Неопалимый голубок: «Пошлость» как эстетический феномен // Знамя. — 1991. — № 8.
32. [Ильин И.] Постмодернизм — идея для России? С философом Ильей Ильиным беседуют Андрей Цуканов и Людмила Вязмитинова // Новое литературное обозрение. — 1999. — № 39.
33. Искандер Ф. Поэзия грусти // Литературная газета. — 1987. — 26 августа.
34. Казак В. Лексикон русской литературы XX века. — М., 1996.
35. Кудряшов К. В. Александр I и тайна Федора Козьмича. — Пб., 1923. (Репринтное воспроизведение: М., 1990.)
36. Латынина А. «А вот вам ваш духовный ренессанс» // Литературная газета. — 2000. — 22—28 ноября.
37. Мережковский Д. С. Грядущий хам // Мережковский Д. С. В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет. — М., 1991.
38. Михайлов А. О рассказах Т. Толстой // Толстая Т. На золотом крыльце сидели: Рассказы. — М., 1987.
39. Можейко М. А. Интертекстуальность // Постмодернизм: Энциклопедия. — Минск, 2001.
40. Набоков В. Романы, рассказы, эссе. — СПб., 1993.
41. Невзглядова Е. Эта прекрасная жизнь: О рассказах Татьяны Толстой // Аврора. — 1986. — № 10.
42. Новиков Вл. Наедине с вечностью // Толстая Т. Любишь — не любишь: Рассказы. — М., 1997.
43. Новый иллюстрированный энциклопедический словарь. — М., 1999.
44. Ованесян Е. Венок распада // Литературная Россия. — 1991. — 6 сентября.

45. Олеша Ю. Избранные сочинения. — М., 1956.
46. Парамонов Б. Застой как культурная форма: О Татьяне Толстой // Звезда. — 2000. — № 4.
47. Пискунова С., Пискунов В. Уроки зазеркалья // Октябрь. — 1988. — № 8.
48. Славникова О. Пушкин с маленькой буквы // Новый мир. — 2001. — № 3.
49. Сологуб Ф. Творимая легенда. — М., 1991.
50. Спивак П. Во сне и наяву // Октябрь. — 1988. — № 2.
51. Стародомская К. Колыбель для Кыси: Мир Татьяны Толстой в ответах мировой катастрофы // Новое время. — 2001. — № 52.
52. Толстая Н., Толстая Т. Двое: Разное. — М., 2001.
53. Толстая Т. В большевики бы не пошла [Беседу вела А. Ниточкина] // Столица. — 1991. — № 33.
54. Толстая Т. День: Личное. — М., 2002.
55. Толстая Т. Изюм: Отборное. — М., 2002.
56. Толстая Т. Кого спасать — кошку или Рембрандта? [Беседу вела Е. Веселая] // Московские новости. — 1991. — 28 июля.
57. Толстая Т. Кысь: Роман. — Переиздание. — М., 2001.
58. [Толстая Т.] Легче ли пишется при свете гласности Татьяна Толстой и Виктору Ерофееву, о чем они рассказывают корреспонденту МН [Записала Е. Веселая] // Московские новости. — 1990. — 24 июня.
59. Толстая Т. Любишь — не любишь: Рассказы. — М., 1997.
60. Толстая Т. Маленький человек — это человек нормальный [Беседу вела О. Мартыненко] // Московские новости. — 1987. — 22 февраля.
61. Толстая Т. На золотом крыльце сидели: Рассказы. — М., 1987.
62. Толстая Т. Ночь: Рассказы. — М., 2001.
63. Толстая Т. Река Оккервиль: Рассказы. — М., 2002.
64. Толстая Т. Тень на закате [Беседу вела Е. Тарошина] // Литературная газета. — 1986. — 23 июня.
65. Толстая Т., Толстая Н. Сестры: Сборник. — М., 1998.
66. Толстой А. К. Собр. соч.: В четырех томах. — Т. 1. — М., 1963.
67. Толстой Л. Н. Собр. соч.: В четырнадцати томах. — Т. 3. — М., 1952.
68. Турбин В. Пушкин. Гоголь. Лермонтов: Об изучении литературных жанров. — М., 1978.
69. Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (К теории пародии) // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977.
70. Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. — СПб., 1994.
71. Чернышевский Н. Г. Избранные литературно-критические статьи. — М., 1953.
72. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В тридцати томах. Соч.: В восемнадцати томах. — Т. 10. — М., 1977.
73. Шаламов В. «Новая проза» // Новый мир. — 1989. — № 12.

74. Шафранская Э. Ф., Ладохин П. Роман Т. Толстой «Кысь» глазами учителя и ученика: Мифологическая концепция романа // Русская словесность. — 2002. — № 1.

75. Шевырев С. П. Похождения Чичикова, или Мертвые души. Поэма Гоголя. Статья вторая // Русская эстетика и литературная критика 40-х—50-х годов XIX века. — М., 1982.

76. Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи, воспоминания, эссе (1914—1933). — М., 1990.

77. Эко У. Имя Розы. — Минск, 1993.

78. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. — М., 2000.

«ТРИ СЕСТРЫ» БОРИСА ГРАНАТОВА

Свой 27-й сезон Вологодский театр для детей и молодежи открыл в октябре 2002 г. спектаклем по пьесе А. П. Чехова «Три сестры». Премьера, как значилось в программе, состоялась в июле. Но видевшие оба спектакля — и июльский и октябрьский — говорили, что разница между ними существенна и что премьерным по своей сути является последний вариант. Как бы то ни было, полноценную театральную жизнь — ту, которая обеспечивается выходом на широкую публику и обретением прочного места в репертуаре, — «Три сестры» в постановке Бориса Гранатова начали 4 октября 2002 года, в день открытия очередного сезона. Об этом спектакле и разговор.

Перед началом спектакля Борис Гранатов обратился к публике с небольшой речью. Он объяснил выбор пьесы для постановки тем, что считает безусловными вершинами мировой драматургии только «Гамлета» и «Три сестры». Трагедия Шекспира на сцене театра уже шла, наступил черед второго шедевра. Так как чеховское произведение целостно и органично, а каждая фраза в нем абсолютно уместна и необходима, театр не решился, вопреки существующей ныне практике, его перекраивать и сокращать. Поэтому зрителям предстоит увидеть непривычно длинный спектакль, который идет 4 часа. И последнее: хотя «Три сестры» написаны 100 лет назад, пьеса эта удивительно современна, и театр попытается публику в том убедить.

Речь Гранатова очевидно была рассчитана на усиление эмоционального напряжения в зале. Она провоцировала на спор, который мог разрешиться только самим спектаклем.

О том, у каких произведений есть право считаться наивысшими достижениями драматургического искусства и достойны ли «Три сестры» стоять рядом с «Гамлетом», можно дискутировать бесконечно долго. Но к определенному результату такие дискуссии, как правило, не приводят.

Художественная оправданность всех без исключения элементов текста пьесы была поставлена под сомнение уже современниками писателя. Многие из них считали «Трех сестер» произведением надуманным, растянутым, многословным, лишенным сквозного действия. Успех же постановки 1901 г. в Московском художественном театре, давшей пьесе сценическую жизнь, объясняли чудодейством режиссеров и виртуозным мастерством актеров, но не драматургическими достоинствами чеховского текста. Об этом тоже можно спорить, ссылаясь на высказывания деятелей культуры, на мнения исследователей творчества Чехова, на удачные и неудачные постановки.

Но вряд ли стоит рассчитывать на то, что в сегодняшней культурной ситуации «Три сестры» способны вызвать эстетический энтузиазм как пьеса для чтения. Во всяком случае, у тех, для кого чтение — просто чтение, а не занятие литературой, мотивированное особыми профессиональными намерениями. Другое дело постановка пьесы, перевод ее в зрительно-звуковой образный ряд. Однако и это не гарантия успеха, если такой перевод осуществляется буквалистски. Пример тому — тягуче-томительный фильм по «Трем сестрам», снятый в 1965 г. С. Самсоновым. От равнодушия публики его не спасло даже участие популярных актеров тех лет: М. Володиной (Маша), О. Стриженова (Тузенбах), В. Дружникова (Соленый), К. Сорокина (Чебутыкин). И наоборот — свободная импровизация на темы чеховской драматургии Н. Михалкова (фильм 1977 г. «Неоконченная пьеса для механического пианино») была воспринята как удачное воплощение духа творчества Чехова и имела зрительский успех. Так что, по-видимому, и точное следование классическому тексту нуждается в художественном оправдании — режиссерским замыслом, пониманием смысла произведения, но уж никак не приверженностью «музейной» эстетике, которая сегодня приносит порой не столько пользы, сколько вреда.

Правда, насильственное осовременивание классики дает еще более чудовищные плоды. Оно или ведет к полному произволу в обращении с классическим материалом, или превращается в «веселые похороны» культуры прошлого, а точнее — в откровенное глумление над ней. Да и вообще, может ли быть ненасильственным осовременивание классики? Ведь она создавалась в расчете на совсем иные культурно-исторические условия. И что такое «современное звучание» написанного давным-давно произведения? Все эти вопросы перед началом спектакля так или иначе возникали, и Гранатов сам позаботился о том, чтобы зритель не забыл о их существовании.

Теперь о том, что увидела на сцене публика. Если соблюдать точность, то, прежде чем, увидела — услышала. Звуковой образ спектакля начал возникать еще до открытия занавеса: невнятные шумы, шорохи, треск, обрывки радиопереговоров. Затем погруженное во тьму, размытое не то туманом, не то дымом пространство сцены, а в глубине, у задника, очертания большой армейской палатки, маячащие около нее силуэты солдат в касках, в мешковатой амуниции, с электрическими фонариками. Что-то похожее на полевой штаб батальона или полка.

Сразу возникает тревожное предположение: уж не будет ли действие чеховской пьесы приурочено к концу XX в. и модернизировано прямой связью с событиями в «горячих точках»? Но нет. Загорается свет под огромным абажуром. На авансцене все три сестры Прозоровы. Старшая из них, Ольга (ее роль исполняет Л. Кочнева), произносит первые по тексту слова: «Отец умер ровно год назад, как раз в этот день, пятого мая, в твои именины, Ирина». И действие пьесы начинает свое движение по руслу, проложенному автором. В нем принимают участие созданные Чеховым персонажи. Никаких лиц, придуманных режиссером, среди них нет. Даже Протопопов, о котором неоднократно вспоминают и характер которого по репликам персонажей вырисовывается достаточно четко, остается, как ему и положено, за сценой. Все участники действия одеты в костюмы, стилизованные под эпоху. Они, как и предполагает эстетика чеховской драматургии, живут обыденно-простой и вместе с тем сложной жизнью: пьют чай, грустят, надеются, дурачатся, ссорятся, много говорят, маскируют словами свои мысли и чувства, «а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни». Все как у Чехова. И все не как у него. Порой даже трудно определить, где кончается пьеса, соответствующая замыслу автора, и начинается спектакль, переходящий границы этого замысла.

Впрочем, реконструировать замысел создателя «Трех сестер», наверное, просто невозможно. Суждения Чехова о его пьесах немногочисленны, отрывочны, сбивчивы, противоречивы. Некоторые из них поражают наивностью и малосущественностью. Когда с ними знакомишься, порой кажется, будто автор не очень хорошо понимал, что у него на самом деле написано. «Три сестры» вошли в русскую культуру как спектакль Московского художественного театра. Исходное представление о пьесе тесно слито с этим спектаклем-легендой, спектаклем-наследством, спектаклем-достоянием. И никуда не деться от памяти о том, что сценическую жизнь в пьесу вдохнули К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко, что первыми исполнительницами ролей сестер

Прозоровых были М. Г. Савицкая, О. Л. Книппер, М. Ф. Андреева, что сам Станиславский блистал в роли Вершинина, что Тузенбаха играл В. Э. Мейерхольд.

Согласно своим художественным принципам, МХТ ставил «Трех сестер» в стиле социально-психологического реализма, ориентировал сценическую фактуру спектакля на бытовое правдоподобие. Однако Чехов не являлся ортодоксальным реалистом-бытописателем, хотя и по праву заслужил славу вдумчивого исследователя прозы жизни. Его творчество совпало по времени со становлением русского модернизма, самым значительным ответвлением которого был символизм. Веяния эпохи коснулись и Бунина, и Горького, и Куприна, и Чехова — всех тех, кого впоследствии долгое время без особых на то оснований было принято числить по ведомству продолжателей традиций «критического реализма». Писатель мог, конечно, иронизировать в «Чайке» по поводу декадентских опытов драматурга-дилетанта Константина Треплева, но проблема сопряжения быта с бытием, жизни повседневной с жизнью мировой, космической была для Чехова в пору его творческой зрелости едва ли не главной. Так в рассказе «Студент» возник образ непрерывной цепи событий, которая связала русских крестьян, собравшихся осенней холодной ночью у костра, с апостолом Петром, отрекающимся от Христа. Так герой рассказа «Черный монах» Коврин получил возможность столкнуться лицом к лицу с непознанной силой в образе таинственного скитальца из межпланетных пространств. Но и знаменитый звук лопнувшей струны в пьесе «Вишневый сад», донесшийся «точно с неба», «замирающий и печальный», — явление такого же, небытового порядка. Это знак существования другого мира, отличного от того, в котором томятся чеховские персонажи. Звук трансцендентный, из партитуры «музыки сфер», «музыки мироздания».

Фигуры солдат в гранатовском спектакле будут сопровождать действие от начала до конца. Во втором (по пьесе Чехова) акте в солдатских одеяниях выйдут на сцену ряженые. Во время пожара в третьем акте граница между этими фоновыми фигурами и персонажами первого плана станет едва ощутимой. Более того, Вершинин (В. Бобров), Родэ (А. Сапов), Федотик (А. Лобанцев) примут их облик, приблизятся к рампе, и тогда зритель сможет разглядеть, что такой амуниции, как на них, никогда реально не существовало, что эти шинели-балахоны со странными клапанами, нашивками и отворотами, эти приспособления, смутно напоминающие не то респираторы, не то кислородные аппараты, создают условный образ чуждой и жестоко-равнодушной силы, вторгающейся в пространство персонажей, в их души, овладевающей их судьбами.

Обгоревший металлический каркас палатки станет во время пожара проходом в иной мир. По нему в акте четвертом уйдет на дуэль Тузенбах, а затем в него, как в вытяжную трубу, улетучится та жизнь, которой кипело и искрилось действие в первом акте.

Образ этой гнетущей силы можно интерпретировать по-разному. Можно, например, вспомнить, что пьеса написана в 1900 г., до русско-японской, до первой мировой, до гражданской, до второй мировой войн. А ведь если судить о сестрах Прозоровых как о реальных людях в реальных исторических обстоятельствах, то свидетелями и жертвами этих событий они должны были стать. Чехов о грядущих катаклизмах не знал и, по-видимому, не догадывался. Но мы-то знаем, что на самом деле готовило персонажам «Трех сестер» будущее, о котором они упоенно мечтали. И не через двести, а через пять, пятнадцать, двадцать, сорок лет. Можно предположить вслед за одним из участников обсуждения спектакля, состоявшегося вскоре после премьеры в Доме актера, что постановщик воплотил в сценических образах тревожащую его тему милитаризации человеческого сознания, явного роста агрессивности как в окружающем человеке, так и в его внутреннем мире. Вместе с тем художественное решение спектакля допускает и еще одно толкование.

Чехов определил свое произведение с жанровой точки зрения как драму. По воспоминаниям мхатовцев, он называл его и комедией, и даже водевилем, повергая собеседников в изумление. В программе спектакля, поставленного Театром для детей и молодежи, значится — «трагикомедия». Дело, конечно, не в определениях самих по себе, а в том, насколько они отражают смысл происходящего на сцене. Если признать, что в истолковании Гранатова «Три сестры» — это пьеса о противостоянии человеку не быта, не конкретных социально-исторических условий, а мироустройства, то становится оправданным применение по отношению к спектаклю определения «трагедия». И если это так, тогда те самые солдаты, постепенно, по ходу развития действия перемещающиеся от задника к авансцене, выполняют в гранатовских «Трех сестрах» функцию античного хора, голоса судьбы, силы, которая ведает судьбами смертных. Кстати, когда сестры на исходе действия появляются в белых париках и черных одеяниях, настолько преображающих их, что стираются индивидуальные различия между ними, они как бы сливаются в единый образ, переходят на уровень существования в вечности, приобщаются к «хору». И финальный монолог Ольги, произносимый не актрисой Л. Кочневой, а голосом, транслируемым по радио, за сценой, над сценой, вне сцены, именно как голос «хора», как голос вечности и звучит.

Конечно, герои Чехова мало похожи на героев классических трагедий вроде царя Эдипа, Гамлета, Сида. Но в искусстве нового времени получили распространение такое художественное решение, как «обыкновенный человек в трагической ситуации». Именно эту возможность осмысления образов чеховских персонажей и использует Борис Гранатов в своем спектакле. Все герои, принимающие участие в действии, делятся на несколько категорий. Есть среди них такие, которые к «мировой жизни» не причастны и живут в стихии быта, переживая драму индивидуального существования. Эти персонажи в спектакле стилистически наиболее близки к традициям Московского художественного театра. Актеры интерпретируют их как характерные роли, прекрасно разыгрывая богатую социально-психологическую гамму образа. Здесь в первую очередь следует назвать О. Емельянова в роли Кулыгина, Э. Аблавацкого в роли Андрея Прозорова, П. Полушкина в роли Тузенбаха, В. Теплова в роли Соленого. Как острохарактерные роли трактованы А. Межовым и К. Осиповой Ферапонт с Анфисой.

Противоположный полюс представлен Вершининым, который в исполнении Боброва явно претендует на место главного героя спектакля. Этот персонаж, как ему и положено, произносит все слова по тексту пьесы, мечтает о далеком будущем, любит Машу, с нежностью говорит о своих дочерях, тяготится истеричкой-женой. Но весь чеховский текст, произносимый Вершининым, приобретает постепенно по ходу действия какое-то второстепенное значение. Говорится одно, а происходит нечто другое, словами не выражаемое. Возникает знаменитый эффект «подводного течения». Правильнее, по логике спектакля, было бы называть его не «подводным», а «бытийным», противопоставляя бытовому, обыденному, поверхностному.

Время от времени Вершинин Боброва испытывает нечто вроде сердечных приступов, которые в спектакле мотивируются не физиологией, а подключением к иной сфере существования. Это несколько напоминает внезапные падения почтальона и странные кровотечения из носа у мальчика в фильме А. Тарковского «Жертвоприношение», где влияние «иного» мира на человеческий обозначено сюжетно. Непосредственным влиянием Тарковского трансцендентную составляющую в образе Вершинина можно было бы и объяснить. Но спектакль Гранатова делает очевидной связь самого создателя фильма «Жертвоприношение» с чеховской традицией изображения жизни, пронизанной токами «бытийного течения». Так что правильнее, по-видимому, вести речь об общности развивающейся во времени традиции, а не о прямых заимствованиях.

Наиболее наглядно вторжение сверхреальности в повседневность представлено в эпизоде с волчком, где и свет, и звук, и мизансцена способствуют тому, что вращение детской игрушки воспринимается персонажами как образ мироздания в чистом виде, как завораживающее созерцание собственной жизни, втянутой в круговорот жизни общей и вечной. Обостренная чувствительность к пульсациям мироздания придает образу Вершинина значительность, которую способны осознать далеко не все персонажи. К полюсу, обозначенному этим героем, явно тяготеют, пожалуй, лишь сестры Прозоровы, да и то не в равной мере. Меньше всех — Ирина (Е. Авдеенко), не наделенная по воле создателей спектакля глубоким внутренним миром, воспринимающая жизнь как драму неисполненных обещаний личного счастья и лишенная способности переживать ее как трагедию. Сильнее, но не так напряженно, как следовало бы ожидать от возлюбленной Вершинина, — Маша (Н. Исаева), нервная, ироничная с легким оттенком цинизма, стихийно-чувственная натура. Жребий играть ведущую партию в трио сестер выпадает на долю Ольги. Может быть, как раз поэтому ряд конкретных и приземляющих ее образ ремарочных деталей в спектакле Гранатов опускает. Она не носит форменного платья учительницы женской гимназии, не проверяет бесконечные тетрадки. Миссия Ольги в исполнении Л. Кочневой — мужественно нести бремя бесцветного существования, догадываясь, что под его толстой и неприглядной корой струится поток бытия, причащение к которому и благотворно («блажен, кто посетил сей мир...»), и гибельно («бурь заснувших не буди...»). Именно Ольга целенаправленно ведет сестер к финалу, обеспечивая возможность слияния трех образов в один, создавая прочную основу для этого слияния. Тот, казалось бы, совершенно не оправданный поцелуй, которым она обменивается с Вершининым в сцене последнего прощания, мотивирован сверхсмыслом спектакля. Это, конечно, не намек на какую-то интрижку, искусно скрытую от глаз участников действия. Это выражение духовного родства между людьми, обладающими мощно развитой интуицией бытия, трагическим знанием, бремя которого каждый из них вынужден нести в одиночку.

Особняком в спектакле стоят два персонажа: Наташа и Чебутыкин. Невеста, а затем и супруга Андрея Прозорова по пьесе является силой, вытесняющей из жизни старую, добрую, милую и, увы, нежизнеспособную интеллигенцию. Розовое платье с зеленым поясом, неуемная страсть к захвату все нового и нового

жизненного пространства, полное отсутствие нравственно-психологических комплексов — все это роднит ее с «грядущим хамом», о пришествии которого пророчествовал современник Чехова Д. С. Мережковский. Но в исполнении А. Петрик Наташа трактована не столь прямолинейно. На обсуждении спектакля в Доме актера высказывалась мысль о том, что Наташа способна вызвать симпатию у современного зрителя, и даже может быть оправдана им как личность, борющаяся за место под солнцем, отстаивающая свое право на счастье. Думается все-таки, акценты в этом образе расставлены несколько иначе.

На фоне других персонажей образ Наташи выделяется пластическим решением. Наташа самоутверждается в доме Прозоровых не столько речами, сколько грацией плоти, используя в общении с окружающими, прежде всего, свой телесный облик, язык движений, жестов и поз. Это своеобразная интерпретация окружающего мира и своей жизни в нем как материальной данности. По Наташе, сестры Прозоровы должны освободить пространство, которое они даром бременят, тяготясь существованием в этом пространстве. Они должны дать место людям, способным освоить его телесно. Но на вопрос, можно ли считать Наташу победителем, следует, по-видимому, дать отрицательный ответ. Ставя спектакль в МХТе, Станиславский хотел, чтобы Н. П. Лилина, исполнительница роли Наташи, в третьем действии при обходе ночного дома искала воров под мебелью. Чехов это сценическое решение не принял и предложил другое: «...будет лучше, если она пройдет по сцене, по одной линии, ни на кого и ни на что не глядя, а la леди Макбет, со свечой — этак короче и страшней». Ночной проход Наташи есть и в спектакле Театра для детей и молодежи. Правда, героиня А. Петрик на трех сестер все-таки глядит и даже иронически ухмыляется — деталь, по-видимому, излишняя.

Сопоставление Наташи с леди Макбет не столь случайно и произвольно, как может показаться на первый взгляд. Оба персонажа существуют в пространстве трагедии, над обеими героинями висит топор судьбы. Победа Наташи временная и мнимая. Она такая же жертва, как и Вершинин, как и Ольга. Другое дело, что Наташа не обладает трагическим знанием, и потому ее личностный статус в контексте спектакля — ниже.

Богатый арсенал выразительных средств использован А. Павлевым при лепке образа Чебутыкина. Настолько богатый, что иногда хочется большей экономности, сдержанности, собранности, четкости, последовательности в обрисовке характера военного доктора, милого сердцу не только каждой из трех сестер, но и самого Чехова.

Он очень разный, этот павельевский Чебутыкин, в первом, во втором, в третьем действиях, в отдельных эпизодах, в отдельных ситуациях: то беспашабно-веселый, то иронично-мудрый, то наивно-смущенный, то сентиментальный, то нежно любящий, то застенчивый, то брезгливо-отрешенный, то цинично-жестокий, то бес- сильно-опустошенный. На протяжении действия Чебутыкин меняется, пожалуй, даже сильнее, чем кто-либо другой. Резкий перелом происходит в сцене пожара. Выдержанный в целом в реалистических тонах, здесь образ Чебутыкина получает отвлеченно-символическую окраску. Подавленный открывшейся ему правдой жизни, доктор появляется босой, в нижнем белье, с пятнами крови на про- резиненном фартуке — похожем на те, которые еще недавно хирурги надевали во время операций. Впечатление такое, будто только что под его ножом кто-то скончался на операционном столе. Окру- жающие считают странный вид доктора последствием пьянства и никаких ужасных предположений не высказывают. Однако симво- лическая окраска образа в данном эпизоде делает более вероятной другую версию. Скорее всего, речь идет о метафорической ампута- ции души персонажа. Далее в спектакле Чебутыкин будет уже су- ществовать как живой труп, которому все происходящее вокруг со- вершенно безразлично. Он ничего не сделает даже для того, чтобы Тузенбах избежал пули Соленого. Он, как и Вершинин с Ольгой, как и герои античных трагедий, понял, что самое лучшее — «вовсе на свет не рождаться», что под бесцветным покровом повседневности всегда шевелился и вечно будет шевелиться разрушительный хаос, что во все времена человеку суждено существовать «мрачной бездны на краю». Но жить, подобно Ольге и Вершинину, с этим знанием Чебутыкин не в силах. Удел трагического героя не для него.

Если сопоставлять гранатовскую версию «Трех сестер» по духу, по обобщающему смыслу непосредственно с первоисточником (с литературным текстом, со спектаклем МХТ), то она может пока- заться этому первоисточнику не соответствующей. Проводя подоб- ную операцию, не мешая, однако, оговорить, что мы вкладываем в понятие «Чехов». Известно, что художественное произведение — не материальный объект сам по себе (отпечатки шрифта на бумаге, заляпанный краской холст, световые пятна на киноэкране, голоса и телодвижения актеров), а духовная сущность, материальными средствами выражаемая. Сущность эта формируется не только худ- ожником-творцом, но и теми, кто воспринимает его создания. Произведение движется во времени, обогащаясь все новыми смыс- лами, вступая в соприкосновение с духовными мирами все новых поколений. Движется во времени и автор «Трех сестер».

Чехов сегодня — это «наш Чехов», такой, каким он видится с современных позиций, в свете нашего духовного опыта, сквозь призму художественных миров писателей, режиссеров, мыслителей, бывших после него, обогативших его своим восприятием жизни. Тарковский — один из близких нам по времени интерпретаторов некоторых проблем, поставленных Чеховым. До Тарковского чеховскую традицию развивал, например, Булгаков. Когда смотришь спектакль Бориса Гранатова по «Трем сестрам», трудно отделаться от ощущения, что это одновременно и импровизация на темы «Дней Турбиных»: «Мне снился родной город, снег, зима, гражданская война... Во сне прошла передо мною беззвучная вьюга, а затем появился старенький рояль и возле него люди, которых нет уже на свете».

Булгаковские персонажи — это персонажи «Трех сестер», перенесенные в условия революции и гражданской войны. На них дыхание трагедии сказывается уже более явственно, хотя они все еще не полностью свободны от тех иллюзий, которые глубоко волновали чеховских героев. На заре XXI в. Чехов-драматург начинает восприниматься как художник по преимуществу трагический, иллюзий лишенный, каким он и представлен нам в спектакле Бориса Гранатова. Действие этого спектакля не приурочено к определенному времени, к конкретным социально-историческим обстоятельствам. В нем воплощено понимание трагизма человеческого существования как такового, мотивированное опытом только что истекшего столетия. Поколение сменяется поколением, и все они пьют из одной и той же горькой чаши бытия. Так было и так будет. Гранатовский спектакль по пьесе «Три сестры» в определенном смысле мог бы назваться и «Жизнь ЧЕЛОВЕКА».

Но любая трагедия выполняет свою художественную задачу лишь в том случае, если, приобщая зрителя к страданиям героев, очищает и просветляет его внутренний мир. По традиции, восходящей к античности, эту особенность трагического искусства принято именовать «катарсисом». Есть он и в спектакле Гранатова, несмотря на доминирующий в нем «ночной» колорит. Очищающее воздействие на зрителя производит та художественная энергия, которой спектакль насыщен, тот творческий подъем, на котором создавались образы героев, то обаяние, которым наделены по воле актеров герои пьесы, та сила искусства, которая способна «поднимать над миром» человеческие сердца. Отвыкший от продолжительных сидений в театральном кресле, зритель с удивлением обнаруживает, что 4 часа в обществе создателей спектакля «Три сестры» — это не испытание терпения, а радость встречи с настоящим искусством.

СОДЕРЖАНИЕ

Классицизм	3
В. Г. Белинский о романе «Евгений Онегин»	25
Историческая и художественная реальность в балладе И. А. Бунина «Князь Всеслав»	62
Стихотворение Н. М. Рубцова «Поэзия»: Архитектоника и образность	85
Мораль для Бенедикта: Проза Татьяны Толстой	129
«Три сестры» Бориса Гранатова	205

С. Ю. Баранов

**ЛИТЕРАТУРНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ
В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ**

Статьи

Корректор *Е. А. Черкашина*
Компьютерная верстка *Н. Н. Быковой*

[50 = 00]

Подписано в печать 10.05.2005 . Формат 60×84/16.
Гарнитура Школьная. Печать офсетная. Объем — 12,6 усл. печ. л.
Тираж 100 экз. Заказ 1043.

Издательский центр Вологодского института развития образования
160012, г. Вологда, ул. Козленская, 99-а

