



ПЕЧАТЬ И СЛОВО САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

*Петербургские чтения
Литературоведение*

2011

**ИЗДАТЕЛЬСТВО
ПЕТЕРБУРГСКИЙ
ИНСТИТУТ
ПЕЧАТИ**

Министерство образования и науки Российской Федерации

Государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования
«Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна
Северо-Западный институт печати»

ПЕЧАТЬ И СЛОВО САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

Сборник научных трудов

Петербургские чтения – 2010

Часть 2. Литературоведение

2011 Санкт-Петербург
СПГУТД

директор СЗИП СПГУТД, *Н. Б. Лезунова*
зав. каф. КИиКТ;

доктор филологических наук, *Е. М. Таборисская*
профессор каф. КИиКТ
СЗИП СПГУТД;

кандидат педагогических наук, *О. Н. Федорова*
доцент, зав. каф. ТППК
СЗИП СПГУТД;

старший преподаватель *Н. В. Аверина*
каф. КИиКТ
СЗИП СПГУТД;

преподаватель каф. КИиКТ *Е. В. Наумова*
СЗИП СПГУТД

Составитель и научный редактор *Е. М. Таборисская*
Ответственный за выпуск *И. В. Фатеева*
Главный редактор *А. В. Никандрова*
Оформление *И. Е. Кучеров*
Верстка *Н. А. Пубанц*
Корректор *М. В. Попова*

ПЗ1 **Печать и слово Санкт-Петербурга (Петербургские чтения – 2010) : в 2 ч.**
 Ч. 2 : Литературоведение : сб. науч. тр. — СПб. : СПГУТД, 2011. — 260 с.
ISBN 978-5-7937-0534-9

В очередном выпуске сборника «Печать и слово Санкт-Петербурга: Литературоведение» вниманию читателей предлагаются статьи, посвященные различным аспектам изучения творчества прозаиков и поэтов, живших и писавших в Петербурге и о Петербурге. В поле зрения авторов входят различные явления, связанные с петербургским текстом: от парадной оды XVIII в. до отражения флоры и фауны Северной Пальмиры в лирике XIX–XX столетий, от классики до беллетристики, от обзорных статей, выявляющих динамику отражения константных объектов, до осмысления единичного образа в творчестве единичного автора.

Надеемся, что в этом выпуске наши читатели найдут интересные для себя темы и убедительные интерпретации. Сборник адресован и специалистам-литературоведам, и всем, кому интересен наш город и наша литература.

УДК 83.3
ББК 655

Статьи, отмеченные знаком "*" можно найти в печатной версии сборника "Печать и слово Санкт-Петербурга" за 2011 год.

Содержание

К читателю

9

Петербургский текст в русской литературе

О. В. АЛЕКСЕЕВА

Петербургская одопись XVIII в. *

13

М. Б. НИЗОВЦЕВА

Вещь (предмет) в художественном мире повести
А. С. Пушкина «Выстрел»
и поэмы Е. А. Боратынского «Бал» *

24

Е. М. ТАБОРИССКАЯ

«Евгений Онегин» как любовный роман.

Статья I. Татьяна и Онегин

32

М. И. МЕДОВОЙ

Сказка В. Ф. Одоевского «Жизнь и похождения одного
из здешних обитателей в стеклянной банке»
в литературном контексте *

54

Н. В. ЦВЕТКОВА

С. П. Шевырев и петербургская журналистика
(1840-е годы). Статья I

64

М. Ю. СТЕПИНА

О культурном символе петербургской актрисы
Статья I. Стихотворение «Памяти <Асенков>ой»
и образ актрисы в контексте «поминальной» лирики
Н. А. Некрасова

73

Статья II. Два поэтических поминовения петербургских
актрис

85

Е. В. ПОНОМАРЕВА

Книга в жизни Обломова (по одноименному роману
И. А. Гончарова) *

90

Н. Н. АКИМОВА	«Воспоминания» Ф. В. Булгарина и их рецепция в русской культуре *	97
Г. А. ШПИЛЕВАЯ	Петербургское издание М. Ф. Де-Пуле *	107
В. А. БОНДАРЕНКО	Литературный Петербург в повести П. Д. Боборыкина «Долго ли?» *	112
Н. Г. МИХНОВЕЦ	А. Н. Островский в Петербурге	120
И. Ю. МАТВЕЕВА	Драма Л. Н. Толстого «Живой труп» в зеркале русской критики начала XX в.	129
Е. М. ГУШАНСКАЯ	Воспоминания Александра Чехова (личность мемуариста и манера повествования) *	136
Т. В. ИГОШЕВА	Анна Николаевна Шмидт и русские символисты	148
А. В. ВОВНА	Антропоморфное пространство в петербургском мифе А. Белого (по роману «Петербург») *	155
О. Е. РУБИНЧИК	«Темные розы унес Дионис...». «Античные» розы И. Анненского	161
Л. Г. КИХНЕЙ	«Поэма без Героя» Анны Ахматовой как эпилог «петербургского мифа» (к семантической функции заголовочного комплекса) *	170
Ж. В. ГРАЧЕВА	Стихотворение «Лестница» В. Набокова: языковая репрезентация петербургских реалий *	175
О. А. ДМИТРИЕНКО	Псалмы и античные гимны как смысловые и структурные ориентиры образа отца в романе В. Набокова «Дар»	181
Е. А. ИВАНЬШИНА	Культурная память как механизм текstopорождения в произведениях М. А. Булгакова *	187

А. М. ГРАЧЕВА	Парижская космография петроградского литератора Алексея Ремизова (по материалам «Дневника мыслей») *	195
Е. РУМАНОВСКАЯ	«Московская телефонная книжка» Е. Л. Шварца *	200
К. Д. ГОРДОВИЧ	Ленинградские реалии в путевой прозе Виктора Конецкого	212
И. Н. САВЧУК	Ленинград В. Высоцкого: антимиф и миф *	216
М. В. МИХНОВЕЦ	Лирическое «я» в поэзии Е. Шварц и Д. Воденникова	223
Л. Е. ЛЯПИНА	Флора и фауна Петербурга в поэзии	231
Е. Б. КУЗНЕЦОВА	Образ города в «классической» и «сложной» поэзии: доминантный троп *	241
Н. А. ФЕДОРОВА	Смысловые ассоциации формы квадрата в визуальной поэзии *	248

К читателю

Уже в третий раз сборник «Печать и слово Санкт-Петербурга: Петербургские чтения» выходит в двух частях. Первая из них по традиции включает исследования, затрагивающие разные аспекты книгоиздания и книжной торговли, истории культуры и культурологии, вторая — посвящена литературоведению.

Петербургская тема по-прежнему занимает в нем ведущее положение и придает выпуску определенную общность, хотя хронологические границы и охват авторов и проблем достаточно широки, чтобы найти что-то полезное и тем, кто занимается классической литературой, и тем, кто тяготеет к сугубой современности. В сборнике отечественная поэзия представлена и парадными одами XVIII в., и творчеством наших современников — Елены Шварц и Дмитрия Воденникова, проза — и именами классиков: Пушкина, Гончарова, Л. Толстого, Булгакова, и авторами второго ряда: В. Одоевским, П. Боборыкиным, Ал. Чеховым. Едва ли не впервые на страницах нашего сборника появляется статья, посвященная А. Н. Островскому. Одни работы обращены к исследованию локальных тем в границах единичного произведения, как например, статьи молодой воронежской исследовательницы Е. В. Пономаревой — «Книга в жизни Обломова (по одноименному роману И. А. Гончарова)» или постоянной участницы нашей ежегодной конференции Ж. В. Грачевой «Стихотворение В. Набокова „Лестница“ (языковая репрезентация петербургских реалий)». Другие — выявляют синхронно-диахронные аспекты исследуемых явлений. К числу последних можно отнести исследование М. И. Медового «Сказка В. Ф. Одоевского „Жизнь и похождения одного из здешних обитателей в стеклянной банке“ в литературном контексте» или работу «Флора и фауна Петербурга в поэзии» Л. Е. Ляпиной.

Состав авторов, чьи работы публикуются в этом выпуске, с одной стороны, можно определить как устоявшийся: к числу «старожилов» нашей ежегодной конференции можно отнести уже названных выше Л. Е. Ляпину и М. И. Медового, регулярно публикуют свои исследования наши гости из Воронежа Г. А. Шпилевая, Ж. В. Грачева, Е. А. Иванышина; наш постоянный сотрудник из Иерусалима — Е. Румановская. Северо-Западный регион представлен статьями Т. В. Игошевой (Новгородский университет) и Н. В. Цветковой из Псковского педуниверситета, на протяжении многих лет участвующих в работе

конференции. И вместе с тем можно говорить о тенденции подключения к изучению произведений о Петербурге-Ленинграде нового поколения. В сборнике публикуются статьи молодых исследователей: В. А. Бондаренко, М. В. Михновец, И. Н. Савчука, М. Б. Низовцевой. Приток молодых авторов дает надежду на стабильность интереса к тематике и проблематике петербургского ареала в отечественной литературе и постоянного обновления литературных подходов к его изучению и в целом, и в частных проявлениях.

География сборника характеризуется теми же тенденциями. Большинство авторов — петербуржцы. Это преподаватели и выпускники, успевшие защитить кандидатские и магистерские диссертации Российского госпедуниверситета им. А. И. Герцена, сотрудники ИРЛИ РАН (Пушкинского Дома), работы которых публикуются и в этой части, и в части, посвященной книговедению и культурологии. Это преподаватели и аспиранты Воронежских госуниверситета и госпедуниверситета. С нами сотрудничают ученые Череповца, Архангельска, Новгорода и Пскова. Впервые в нашем ежегоднике публикуются статьи москвичей Н. Г. Кихней и А. В. Вовны. Хочется надеяться, что контакты со столицей будут расширяться и укрепляться. И, конечно, нельзя не сказать о вкладе в сборник сотрудников кафедры книговедения нашего института: это довольно представительный отряд в составе К. Д. Гордович, Е. М. Гушанской, О. Е. Дмитриенко, Е. Б. Кузнецовой, О. Е. Рубинчик и Е. М. Таборисской.

Мы надеемся, что статьи, опубликованные в этом выпуске, заинтересуют и профессиональных литературоведов, и всех, кто неравнодушен к творчеству авторов, писавших в нашем городе или о нем самом. Надеемся, что сборник станет подарком Северо-Западному институту печати в год его 65-летия так же, как и очередная конференция «Печать и слово Санкт-Петербурга», с результатами которой вы сможете ознакомиться через год.

**Петербургский
текст в русской
литературе**

Петербургская одопись XVIII в. ^{*}

«Петербургская одопись» (В. Н. Топоров) — высказывание, в котором, намеренно или нет, сталкиваются два смысла: с одной стороны, большая часть торжественных од была написана в Петербурге, отражала и обслуживала жизнь Петербурга (а точнее, события императорской фамилии). С другой стороны, Петербург — место пребывания и автора, и адресата оды — сам по себе как город оказывался в фокусе внимания поэта-одописца. Таким образом, петербургская одопись — это не только оды, написанные *в* Петербурге и *для* него, но и, в какой-то степени, оды *о* Петербурге.

Появившийся по замыслу Петра, а не возникший и развившийся естественным историческим путем, город затребовал массу физических и духовных сил страны в политически и экономически сложный для нее период. Основанный в нездоровом климате, переакцентировавший столичное пространство страны, Петербург с момента своего рождения оказался в центре пристрастного, подчас мифологизирующего внимания как свидетелей и участников его появления, так и всех последующих поколений. Эмоционально-ценностный диапазон Петербурга в сознании гостей и жителей города оказался максимально широким: у одного человека он мог вызывать как неприятие, страх, отторжение, так и влюбленность, привязанность, благодарность.

**Вещь (предмет)
в художественном мире
повести А. С. Пушкина
«Выстрел» и поэмы
Е. А. Боратынского «Бал» ***

В исследовательской литературе сложилась традиция изучения «Бала» в контексте жанра поэмы, поэтому естественно обращение к пушкинскому «Графу Нулину», вместе с которым впервые в полном объеме был напечатан текст поэмы Боратынского. Объединение произведений под одной обложкой с общим заглавием «Две повести в стихах» (1828) преследовало коммерческие цели ¹. Однако впоследствии ученые писали о близости эстетических установок авторов ², а некоторые даже — о «сознательном литературном выступлении друзей и соратников» ³.

В центре нашего внимания оказывается контекст, заданный эпиграфом: «Стрелялись мы (*Баратынский*)» ⁴. Выбрав первый эпиграф к повести из поэмы «Бал», Пушкин сам наметил контекст, в котором следует рассматривать «Выстрел». Первая из «Повестей Белкина» соотносится с последней — «Барышней-крестьянкой», которой предпослан эпиграф из поэмы И. Ф. Богдановича «Душенька». Так, начало и конец цикла ориентированы Пушкиным на контекст лиро-эпического характера. Оставив в стороне вопрос о сюжетных переключках ⁵, проследим соотношение романтической поэмы и реалистической повести в сфере предметной изобразительности.

«Евгений Онегин» как любовный роман. Статья I. Татьяна и Онегин

Роман в стихах А. С. Пушкина уже современниками воспринимался как произведение большой формы и новаторского содержания, отнюдь не сводящийся к событийной фабуле, откровенно размытой авторскими отступлениями. План автора-творца, открывающего и глубинное постижение человека в его изменчивости, развитии, объемности отношений с окружающей действительностью, и богатство и многообразие объективной действительности, в которую вписана фабула романа в стихах, заслоняли геройно-событийный пласт, а социально-нравственные трактовки пушкинского произведения долго главенствовали в отечественном литературоведении.

И все же для читателей «Евгений Онегин» оставался романом о любви, и прежде всего о любви Онегина и Татьяны. Такого рода восприятие позволило П. И. Чайковскому написать свои «Лирические сцены» — одну из самых знаменитых и любимых русских опер. Его «Евгений Онегин» давно стал достоянием мирового оперного репертуара, хотя ничего, помимо любовной фабулы и фрагментов пушкинского текста в обработке М. И. Чайковского, в музыкальный шедевр Петра Ильича не вошло. Характерно, что очень чуткая к пушкинскому духу и слову М. Цветаева в «Евгении Онегине» на первое место ставит Татьяну и Онегина. Правда, ее видение связано с детским впечатлением от сцены объяснения Онегина с Татьяной, его арии-отповеди, а смысловые акценты обусловлены апологией этической позицией Татьяны ¹.

Пришло время поговорить о «Евгении Онегине» как о любовном романе и проанализировать, какими же предстают центральные персонажи Пушкина в сфере чувств и диктуемых ими переживаний и поступков, но главная задача предлагаемой работы — уяснить позицию автора, создающего эту сферу в романе в стихах. Пока речь пойдет о Евгении Онегине и Татьяне Лариной.

Завязка любовного романа отнесена в третью главу, и в роли катализатора отношений Онегина и Татьяны на протяжении почти всего романа выступает Ленский. Его роль в отношениях главных героев исключительна. Третья глава открывается диалогом: Евгений хочет посмотреть на невесту друга:

«Ах, слушай, Ленский; да нельзя ль
Увидеть мне Филлиду эту,
Предмет и мыслей, и пера,

И слез, и рифм et cetera?..
Представь меня». — Ты шутишь. — «Нет».
— Я рад. — «Когда же?» — Хоть сейчас.
Они с охотой примут нас ².

Ленский же приглашает Онегина на именины Татьяны, там и происходит их ссора, приводящая к дуэли. Смерть юного поэта заставляет Онегина оставить деревню, где «Окровавленная тень / Ему являлась каждый день». Смерть Ленского изменяет жизнь Ольги Лариной: она выходит за улана и навсегда покидает родной дом. Мать уезжает в Москву, увозя старшую дочь «на ярманку невест»: Татьяна, оторванная от всего, что сердцу мило, соглашается выйти замуж за «толстого генерала», который окажется князем и «родней и другом» Онегина. По существу жизнь и смерть Ленского определяют внешнюю (событийную) линию отношений главных героев пушкинского произведения. Но в романе в стихах значительно важнее линия внутренняя, непосредственно связанная с человеческим содержанием, строем чувств, личностной позицией и жизненным опытом Онегина и Татьяны.

Две первые главы, предвещающие встречу Онегина и Татьяны, играют роль экспозиции. И это очень существенный фактор в построении «Евгения Онегина» как любовного романа. Развернутая характеристика Онегина в двух начальных главах и несравненно более сжатая Татьяна во второй — задают «разницу потенциалов», которая обуславливает дальнейшее движение романтических отношений главных персонажей. Онегин и Татьяна неизбежно притягиваются друг к другу, как полюса магнита, но их природа, их суть, как и внешние обстоятельства, не позволяют этой тяге реализоваться.

В «Герое нашего времени» М. Лермонтов приводит размышления Печорина: «... я никогда не делался рабом любимой женщины; напротив, я всегда приобретал над их волей и сердцем непобедимую власть, вовсе об этом не стараясь. Отчего это? — оттого ли, что я никогда ничем очень не дорожу и что они ежеминутно боялись выпустить меня из рук? или это магнетическое влияние сильного организма? или мне просто не удавалось встретить женщину с упорным характером? <...>

Правда, теперь вспомнил: один раз, один только раз я любил женщину с твердою волей, которую никогда не мог победить...» ³.

Только твердая воля той, которую он полюбил, могла удерживать его чувство бесконечно долго. Лермонтовский герой, на практике знающий закон жизни: «В наш век все чувства лишь на срок», — как истинный романтик не может расстаться с представлениями о всемогущей и вечной любви.

Иначе у Пушкина. В «Евгении Онегине» и герою, и героине дана единственная любовь. В рамках романа Татьяна любит только Онегина, а многоопытный Онегин пробужден и преображен чувством к Татьяне: его прежний опыт знатока «науки страсти нежной» остается в первой главе, но и он имперсонален. Однако любовь в «Евгении Онегине» несовместима со счастьем, а без нее счастья тоже нет. В романе в стихах ведущей оказывается коллизия вечного несовпадения, обеспечивающая динамику событий и глубинное раскрытие характеров в их изменениях. Отношения Татьяны и Онегина строятся под знаком

«А счастье было так возможно, так близко!..». Но близость счастья — мнимость (как не вспомнить поговорку: «Близок локоть, а не укусишь»). Счастью препятствуют не только внешние обстоятельства: смерть Ленского, замужество Татьяны, но — и прежде всего — сами натуры пушкинских персонажей. Автор последовательно убеждает читателя, что вплоть до завершения романа герой и героиня, любящие друг друга, до конца не постигают, как и чем живет другой. Между ними все время существует некий зазор неадекватных представлений, зазор «субъективного» заблуждения. Он служит импульсом не развития внешней (событийной) фабулы, а движения чувств Онегина и Татьяны. Динамика их переживаний убеждает, что в любовных отношениях властвует не иррациональная сила (рок), а они проистекают из вполне человеческих свойств натур Татьяны и Онегина, становятся закономерным следствием склада личности и жизненного опыта обоих.

Онегин впервые видит Татьяну — провинциальную барышню — уже сложившимся человеком. Если юность героя отдана «науке страсти женской», и автор признает, что в этой области Онегин «истинный был гений», то ко времени встречи с Татьяной женщины его не занимают. Охладев к свету, «В красавиц он уж не влюблялся, / А волочился как-нибудь». Ни ум, ни душа его не требуют любви. Отношения с женщинами не вовсе вымываются из жизни Онегина, но принимают внешний характер, оставляя героя по существу равнодушным:

Откажут — мигом утешался;
Изменят — рад был отдохнуть.
Он их искал без упоенья,
А оставлял без сожаленья,
Чуть помня их любовь и злость.
(79–80)

Но и эта стадия остается в прошлом: красавицы — часть петербургской жизни уже разочаровавшейся в свете героя. В деревне же «Порой белянки черноокой / Младой и свежий поцелуй» поставлен автором, живописующим «жизнь Онегина святую», в один ряд с конными и пешими прогулками, чтением, сном, обедом и «бутылкой светлого вина». Это не жизнь сердца, а быт, летний, бездумный, почти усыпляющий.

Встреча с Татьяной еще не осознается героем как нечто важное в его собственной жизни, но она маркируется автором в диалоге Онегина и Ленского, возвращающихся после визита к Лариным. Изъявив желание увидеть невесту друга, Онегин спрашивает не о ней, а о старшей сестре: «Скажи: которая Татьяна?» и, получив разъяснения, продолжает: «Неужто ты влюблен в меньшую?». В отличие от ослепленного собственной любовью «сердцем милого невежды» Ленского, многоопытный Онегин сразу видит, что «В чертах у Ольги жизни нет», а Татьяна поэтична и достойна любви поэта («Я выбрал бы другую, / Когда б я был, как ты, поэт»).

В деревенских главах Онегин постоянно примеривает в отношениях с Татьяной роли, не совпадающие с его собственным «я»: он выбрал бы Татьяну, когда бы был поэтом; он не искал бы другой невесты, когда бы захотел

ограничить жизнь семейным кругом. Татьяна замечена, отмечена, и в дружеской беседе с Ленским первый персональный вопрос Онегина о Татьяне, а о невесте друга уже второй:

«Ну что соседи? Что Татьяна?
Что Ольга резвая твоя?»

(96)

Сам Онегин любви к Татьяне еще не ощущает, хотя она ему глубоко симпатична и ее письмо пробуждает в нем рой дум:

И вспомнил он Татьяны милой
И бледный цвет и вид унылый;
И в сладостный, безгрешный сон
Душою погрузился он.

Пушкин продолжает:

Быть может, чувствий пыл старинный
Им на минуту овладел;
Но обмануть он не хотел
Доверчивость души невинной

(80)

Этот пассаж, с плавным поворотом от сладостного, *безгрешного сна* души к пробуждению *пыла чувствий*, возвращающих Онегина к молодым переживаниям, очень важен для пушкинского рисунка и отношений Онегина и Татьяны, и самой сущности любви. Здесь все подвижно и неоднозначно, а над сферой чувств «надстраивается» волевое, даже рациональное решение героя оберечь «доверчивость души невинной»: ответить на признание Татьяны не «да», а «нет».

Онегин оберегает тронувшую его искренностью и силой любви девушку, парадоксально выступая в роли ангела-хранителя от самого себя, смолodu игравшего роль коварного соблазнителя и преуспевшего в этой игре. Отношение Онегина к старшей из сестер Лариных в деревенской части произведения в чем-то сходно с его отношением к Ленскому:

Он слушал Ленского с улыбкой.

<...>

Он охладительное слово
В устах старался удержать
И думал: глупо мне мешать
Его минутному блаженству;
И без меня пора придет...

(42–43)

В Татьяне, как и в Ленском, Онегин видит неопытность, но если другу он склонен не мешать самому избавляться от заблуждений молодости и удерживает «охладительное слово», прощая «горячке юных лет / И юный жар, и юный

бред», то письмом Татьяна побуждает его к действиям значительно более активным. В объяснении-отповеди его «урок» обличен в форму не только заботливую, но и высоко уважительную к ее чувствам и к ее личности:

Я прочел
Души доверчивой признанья,
Любви невинной излиянья;
Мне ваша искренность мила.
(80)

Герой Пушкина золотит пилюлю, начиная исповедь с предполагаемой картины семейной жизни и заверяя Татьяну, что она ни более, ни менее, как его «прежний идеал» и другой невесты он не искал бы. Но в монологе, начатом с комплиментов Татьяне и приведенном к итогу братской любви, самое главное даже не отказ, а твердое представление, что Татьяне предстоит типовая жизнь сердца:

Сменит не раз младая дева
Мечтами легкие мечты;
<...>
Полюбите вы снова...
(82)

Жизненная многоопытность героя романа здесь дает сбой. Его ума, опыта, интуиции достаточно, чтобы выделить Татьяну, проникнуться к ней истинной симпатией, не воспользоваться ее доверчивостью и силой чувства, но понять, что Татьяна — «штучный товар», Онегин не смог. И в этом — залог дальнейшего движения любовной линии в романе в стихах.

Татьяна, в отличие от Онегина, искушенного в покорении женских сердец, о любви знает умозрительно. Источник ее представлений сугубо книжный, романский: «обманы и Ричардсона и Руссо» заменяют *«все»* в жизни семнадцатилетней деревенской барышни, которой пришла пора любить. Нельзя забывать, что к романам пушкинская Татьяна относится по-особому: она *влюбляется* в мир, созданный писателями-сентименталистами. «Виртуальная действительность» ее чтения замещает Татьяне реальность жизненную, где она оказывается на обочине.

Пушкин, характеризуя героиню, пишет: «Она в семье своей родной / Казалась девочкой чужой», — не была, а *казалась*. И это очень важный штрих. У Татьяны заботливая мать: принять массу гостей, приглашенных на именины старшей дочери, — серьезный расход для небогатой вдовы. Прасковья Ларина озабочена будущим дочери, которая отказывает всем уездным женихам, а к Татьяне за одно лето сватались гусар Пыхтин, Иван Петушков (в эпизоде именин он снабжен ярлыком уездного франтика) и даже Буянов («мой брат двоюродный», — персонаж, перенесенный Пушкиным из поэмы дядюшки Василия Львовича «Опасный сосед»). Мать, наконец, вывозит старшую дочь «В Москву, на ярманку невест». Слезы матери — существенный, даже решающий аргумент в замужестве Татьяны: «Меня с слезами заклиний / Молила мать».

И резвая Ольга небезразлична Татьяне: провожая молодых в полк, Татьяна

плакать не могла;
Лишь смертной бледностью покрылось
Ее печальное лицо.

Когда все вышли на крыльцо

<...>

Татьяна проводила их.

И долго, будто сквозь тумана,

Она глядела им вослед...

(144–145)

Одиночество Татьяны до отъезда замужней Ольги, скорее, знак ее особенности, единичности в плане авторском и самоощущение Татьяны, позволяющее ей в письме к Онегину сказать:

Вообрази: я здесь одна,
Никто меня не понимает...

и воззвать к его защите:

Судьбу мою
Отныне я тебе вручаю,
Перед тобою слезы лью,
Твоей защиты умоляю...

(71)

Подлинное одиночество Татьяны начинается после отъезда Ольги, завершающего череду потерь в жизни старшей сестры: Ленский, в котором Татьяна видела брата, убит, Онегин уехал, и встречи с ним героиня не ждет. Татьяна мучительно переживает разлуку с сестрой:

И вот одна, одна Татьяна!
Увы! подруга стольких лет,
<...>

Судьбою вдаль занесена,
С ней навсегда разлучена.
<...>

И сердце рвется пополам.

(145)

А окончательная, безнадежная отъединенность к пушкинской героини придет через год — после встречи с Онегиным.

«Катализатором» пробуждения любви Татьяны к нанесшему визит соседу становятся сельские слухи и сплетни:

Меж тем Онегина явление
У Лариных произвело
На всех большое впечатленье

И всех соседей развлекало.
Пошла догадка за догадкой.
Все стали толковать украдкой,
Шутить, судить не без греха,
Татьяне прочить жениха;
Иные даже утверждали,
Что свадьба слажена совсем,
Но остановлена затем,
Что модных колец не достали.

<...>

Татьяна слушала с досадой
Такие сплетни; но тайком
С неизъяснимою отрадой
Невольно думала о том;
И в сердце дума заронилась;
Пора пришла, она влюбилась.

(57—58)

Встреча с Онегиным завершает этап ожидания любви:

Давно сердечное томленье
Теснило ей младую грудь;
Душа ждала... кого-нибудь,
И дождалась... Открылись очи;
Она сказала: это он!

(58)

Третья глава открывает этапы кристаллизации любви Татьяны к Онегину. «Экспозиция» этого чувства — мечтательность юной Тани, ее погруженность в мир романов, рождающая «тоску и негу», предчувствия любви. Появление героя дает форму ее тоске, закрепляет объект приложения чувств, сплетни соседей утверждают девушку в предназначенности избранника. А затем проявляется новое восприятие книг: их содержание Татьяна проецирует на себя и Онегина:

Теперь с каким она вниманьем
Читает сладостный роман,

<...>

Счастливой силою мечтанья
Одушевленные создания,

<...>

Все для мечтательницы нежной
В единый образ облеклись,
В одном Онегине слились.

(59)

Если Онегин в воображении Татьяны вбирает черты и свойства самых разных мужских персонажей ⁴, к себе Татьяна относит восторг и грусть героинь книг «Своих возлюбленных творцов». В романах Ричардсона и Руссо она «ищет

и находит / Свой тайный жар, свои мечты, / Плоды сердечной полноты», и это слияние романских текстов и личностных переживаний ведет пушкинскую Татьяну к необходимости «письма для милого героя». Прежде чем появились перо и бумага в спальне Татьяны, она «в тишине лесов» не раз «В забвеньи шепчет наизусть» свои признания.

Письмо к Онегину анализировалось многократно и многосторонне, прежде всего в плане поиска литературных источников и в плане места этого «вставного текста» в романе в стихах ⁵. Не раз говорилось о том, что Татьяна представляет своего героя как проекцию двух основных типов мужских персонажей в романах XVIII в.: добродетельного ангела-хранителя (Грандисона) или коварного искушителя (Ловласа). Письмо раскрывает не только чувства влюбленной девушки, но и включает своеобразное этическое кредо Татьяны, во многом разъясняющее ее позицию в восьмой главе «Евгения Онегина»:

По сердцу я нашла бы друга,
Была бы верная супруга
И добродетельная мать.

(70)

Фраза может читаться как представление Татьяны о гармонии и даже семейном счастье, но не следует забывать, что появляется она в контексте, исключающем Онегина:

Я никогда не знала б вас,
Не знала б горького мученья.
Души неопытной волненья
Смирив со временем (как знать?),
По сердцу я нашла бы друга...

(70)

В письме Татьяна сразу и утверждает и отрицает себя в роли супруги и матери, так как для нее не может быть никого другого: «Другой!.. Нет, никому на свете / Не отдала бы сердца я». В ее реальной судьбе «другом по сердцу» для нее может быть только Евгений, но, став женою другого, пушкинская героиня остается верна своим понятиям о долге женщины: она верная супруга (о чем свидетельствует развязка) и, можно не сомневаться, — добродетельная мать, хотя об этом у Пушкина нет ни слова. Кредо Татьяны мотивирует фабульное движение «Евгения Онегина» и поражение героя в развязке.

Письмо Татьяны к Онегину важно и как иллюстрация, даже скорее как доказательство авторского утверждения, что любимая героиня

от небес одарена
Воображением мятежным,
Умом и волею живой,
И своенравной головой,
И сердцем пламенным и нежным...

(66)

Свойства натуры Татьяны заставляют вспомнить хрестоматийные строки из первой главы, где автор сопоставляет себя и Онегина:

Мне нравились его черты,
Мечтам невольная преданность,
Неподражательная странность
И резкий, охлажденный ум.

(28)

Центральных персонажей «Евгения Онегина» сближают странность, оригинальность, ум и мечтательность, будто не вяжущаяся с многоопытностью изверившегося в жизни Онегина. Но в восьмой главе именно это качество окажется главенствующим в его образе. Однако Татьяна любит, а в Онегине «сердца жар угас», и пробудить его к любви способна только Татьяна.

Фабульное развитие отношений героя и героини в летних деревенских главах «Евгения Онегина» завершается отповедью Онегина: его саморазоблачением и наставлением-предупреждением, обращенным к бедной Тане:

«Полюбите вы снова: но...
Учитесь властвовать собою;
Не всякий вас, как я, поймет;
К беде неопытность ведет»...

(82–83)

Онегин уверен, что Татьяна «полюбит снова», и совершает ошибку. Зимняя часть деревенских глав готовит неизбежность выхода героя из пространства романа и, в первую очередь, из зоны непосредственных контактов с Татьяной.

Я опускаю анализ «Сна Татьяны». О нем существуют прекрасные статьи В. М. Марковича и Ю. Н. Чумакова ⁶, в известной мере «Сон» и гадания Татьяны проанализированы в моих статьях, посвященных святкам в «Евгении Онегине» и «Войне и мире» и святочным гаданиям в русской поэзии XIX в. ⁷.

Гадания и «Сон» героини Пушкина прежде всего утверждают сосредоточенность Татьяны на мыслях об Онегине, ее поглощенность любовью к нему и подсознательную готовность, становящуюся сознательной уверенностью в том, что любимый человек — ее губитель. В третьей строфе шестой главы Пушкин передает состояние Татьяны после появления Онегина на ее именинах и его отъезда:

Его неожиданным появлением,
Мгновенной нежностью очей
И странным с Ольгой поведением
До глубины души своей
Она проникнута; не может
Никак понять его; тревожит
Ее ревнивая тоска,
Как будто холодная рука
Ей сердце жмет, как будто бездна

Под ней чернеет и шумит...
«Погибну, — Таня говорит, —
Но гибель от него любезна.
Я не ропщу: зачем роптать?
Не может он мне счастья дать».
(120)

В этой строфе явственно присутствует переключка с образным строем «Сна Татьяны»:

В сугробах снежных перед нею
Шумит, клубит волной своею
Кипучий, темный и седой
Поток...
<...>
И пред шумящею пучиной,
<...>
Остановилась она.
(104)

Девушка принимает гибель, которую ей несет Онегин, не только с покорностью, а почти с радостью. *Гибель любезна* по двум причинам: она исходит от *любимого* и она же избавляет от *невозможности счастья*. В ощущениях и слове Татьяны главенствует готовность идти до конца, диктуемая силой чувства, но в ее мыслях об Онегине присутствует и «ревнивая тоска»: старшая сестра не остается безразличной к уходу Онегина за Ольгой.

Онегина именины возвращают к стереотипам поведения ранней молодости. Он принимает приглашение Лариных, хотя не слишком охотно: «Но куча будет там народу И всякого такого сброду... — И никого, уверен я! — возражает Ленский: — Кто будет там? Своя семья». И оба появляются у соседок в разгар именинного обеда:

Вдруг двери настежь. Ленский входит,
И с ним Онегин. «Ах, творец! —
Кричит хозяйка: — наконец!»
Теснятся гости...
<...>
Сажает прямо против Тани.

Онегин оказывается среди «кучи народа» на почетном «жениховском» месте против именинницы, пораженной внезапным приездом своего героя. Онегин сердит, и видимое волнение Татьяны усугубляет его раздражение. Уже в первые минуты он «покаялся Ленского взбесить / И уж порядком отомстить».

Полуобморочное состояние Татьяны, заставившей себя «усидеть за столом», не ускользает от внимания Онегина, но сама по себе она его не занимает: во-первых, потому что «Траги-нервических явлений, / Девичьих обмороков, слез / Давно не мог терпеть Евгений», во-вторых, он, «попав на пир огромный», по-

глощен сочинением карикатур на всех гостей. До Татьяны дело дойдет только во время поздравлений:

Когда же дело до Евгенья
Дошло, то девы томный вид,
Ее смущение, усталость
В его душе родили жалость:
Он молча поклонился ей,
Но как-то взор его очей
Был чудно нежен. Оттого ли,
Что он и вправду тронут был,
Иль он, кокетствуя, шалил,
Невольно ль, иль из доброй воли,
Но взор сей нежность изъявил:
Он сердце Тани оживил.

(114–115)

Пушкин демонстрирует авторскую неосведомленность в истинных причинах появления нежного взора героя. Читатель, зная способность юного Онегина артистически владеть взором («Как взор его был быстр и нежен, / Стыдлив и дерзок, а порой / Блистал послушною слезой»), может сделать выбор в пользу онегинского кокетства, но о жалости к Татьяне тоже забывать нельзя. Поведение героя может быть следствием разных психологических мотиваций.

После именин, где поведение Онегина предстает для Татьяны загадкой, она надолго разлучена с ним. Их следующая встреча через два с лишним года в Петербурге на рауте (см. восьмую главу). В шестой и седьмой главах герой и героиня существуют порознь. В жизни Онегина, ставшего невольным убийцей друга, нет места Татьяне, тогда как он остается средоточием ее существования. Она со страстью предается своего рода психологической реконструкции личности Онегина, используя, как сейчас бы сказали, в качестве источника информации книги онегинской библиотеки. Это новая стадия и в ее чтении. После первой встречи с Евгением любимые романы стали для нее своеобразными ролевыми играми, и такое восприятие было мимовольным, спонтанным. Читая книги Онегина, Татьяна ведет целенаправленное следствие, особое внимание уделяя пометам владельца:

Хранили многие страницы
Отметку резкую ногтей;
Глаза внимательной девицы
Устремлены на них живей.
Татьяна видит с трепетаньем,
Какою мыслью, замечаньем
Бывал Онегин поражен,
В чем молча соглашался он.

(149–150)

Книги Евгения дают обильный материал для умозаключений «внимательной девицы». Маргиналии Онегина — своего рода ключ к шифру его души:

И начинает понемногу
Моя Татьяна понимать
Теперь яснее — слава богу —
Того, по ком она вздыхать
Осуждена судьбою властной...

(150)

Однако выводы Татьяны заведомо недостоверны. Она, привыкшая целиком доверяться книге, не учитывает, что Онегин не строит свою личность и поведение по литературным образцам, а выбирает среди книг те, что, на его взгляд, соответствуют истине о современном человеке (см. строфу XXII). Ее вывод о вторичности Онегина, в отличие от более ранней его идеализации, критичен: «Что ж он? Ужели подражанье, / Ничтожный призрак, иль еще / Москвич в Гарольдовом плаще ... Слов модных полный лексикон», но и он столь же неточен, как желание увидеть в нем Грандисона или Ловласа.

Важно и другое: разочарование в оригинальности и масштабности любимого может стать сокрушительным ударом по самой любви. Но чувство пушкинской Тани выдерживает и это испытание. Свидетельство тому — московская часть седьмой главы. Московские кухни, поверая «нараспев / Сердечны тайны, тайны дев, / Чужие и свои победы, / Надежды, шалости, мечты», требуют от Татьяны «Ее сердечного признанья», но провинциалка «Тайну сердца своего... Хранит безмолвно». Сила и верность чувства — отличительные свойства натуры пушкинской героини.

До восьмой главы любовная история в произведении Пушкина выстраивается как история девичьей, женской любви. Онегин — объект переживаний Татьяны, ее раздумий, стремлений, страданий, надежд, но его сердце свободно, чтобы не сказать, — пусто. В восьмой главе происходит фабульный поворот, герои меняются местами, и сольную партию вплоть до отповеди Татьяны ведет герой.

Любовь Онегина обусловлена переменой, произошедшей с его деревенской знакомой. Для семнадцатилетней Татьяны Онегин — меньше всего петербуржец, человек света: он в ее глазах — воплощение идеального, книжного героя. Татьяна-княгиня поражает душу Онегина безупречностью совпадения с ролью «законодательницы зал» и разительным несходством с собою до замужества, «смирненной Таней». Теперь Татьяна становится загадкой для героя, холодность и великолепное самообладание княгини, ее естественность и свобода действуют на Онегина неотразимо. И если первой деревенской встрече (завязка любовного романа Татьяны и Онегина) предшествовала развернутая объемная экспозиция, то экспозиция к завязке романа Евгения предельно лаконична. Но все же она есть. Это светский раут, на котором Онегин впервые видит Татьяну-княгиню.

Пушкин детально портретирует сначала героя романа, несколько позже — Татьяну. Имена названы не сразу. Читатель должен опознать персонажей, несущих печать перемен. Сначала речь идет об Онегине:

Но это кто в толпе избранной
Стоит безмолвный и туманный?
Для всех он кажется чужим.
<...>
Что, сплин иль страждущая спесь
В его лице? Зачем он здесь?
Кто он таков? Ужель Евгений?
Ужели он?.. Так, точно он.

(168)

Возвратившись в Петербург, Онегин окружен полосой отчуждения («Для всех он кажется чужим»). Свет, который во времена юности героя решил, «что он умен и очень мил», теперь отзывается о нем крайне неблагосклонно. Толки об Онегине представлены в XVIII строфе: за Евгением утвердилось слава человека, который «корчит чудака», в глазах света он позер, актер, меняющий маски:

Чем ныне явится? Мельмотом,
Космополитом, патриотом,
Гарольдом, квакером, ханжой,
Иль маской щегольнет иной...

(168)

Суждения светского Петербурга перекликаются с «открытием» Татьяны, подзревающей, что ее любимый — «чужих причуд истолкованье». Автор же берет Онегина под защиту, называя среди причин, раздражающих «самолубивую ничтожность», «пылких душ неосторожность», и ум, который теснит посредственность.

Если возвратившийся Онегин вызывает неприятие «избранной толпы», к которой продолжает принадлежать, то Татьяна в свете абсолютно своя:

Но вот толпа заколебалась,
По зале шепот пробежал...
К хозяйке дама приближалась,..
<...>

К ней дамы подвигались ближе;
Старушки улыбались ей;
Мужчины кланялись ниже,
Ловили взор ее очей;
Девушки проходили тише
Пред ней по зале, и всех выше
И нос и плечи подымал
Вошедший с нею генерал.

(171—172)

Онегин буквально не верит своим глазам:

«Ужели», думает Евгений:
«Ужель она? Но точно... Нет...
Как! из глуши лесных селений...»
И неотвязчивый лорнет
Он обращает поминутно
На ту, чей вид напомнил смутно
Ему знакомые черты.

(173)

Реакция Татьяны на появление Онегина дана сначала с нейтральной позиции автора:

Княгиня смотрит на него...
И что ей душу ни смутило,
 <...>
Но ей ничто не изменило:
В ней сохранился тот же тон,
Был так же тих ее поклон.

(173)

Далее в форме несобственно-прямой речи Пушкин воспроизводит точку зрения Онегина:

Ей-ей! не то, чтоб содрогнулась
Иль стала вдруг бледна, красна...
 <...>
Хоть он глядел нельзя прилежней,
Но и следов Татьяны прежней
Не мог Онегин обрести.
С ней речь хотел он завести
И — и не мог.

(173—174)

Речь заводит Татьяна. Она оказывается в позиции сильного, хотя ее вопросы просты и нейтральны, а Онегин потерян. Она безупречно владеет собой (в авторском тексте присутствуют определения ее внутреннего состояния — «удивлена, поражена», встреча с Онегиным смутила ее душу) и сохраняет благородную простоту истинно светской женщины.

Герой, сраженный переменой, происшедшей с барышней «из глуши лесных селений», возвращается к той Татьяне, которой «В благом пылу нравоученья / Читал когда-то наставленья», письмо которой он хранит. В его сознании не могут совместиться «Та девочка, которой он / Пренебрегал в смиренной доле», и Татьяна-княгиня: «Ужели с ним сейчас была / Так равнодушна, так смела?».

Теперь пора мечтаний приходит и к отнюдь не юному герою:

Домой задумчив едет он;
Мечтой то грустной, то прелестной
Его встревожен поздний сон.

<...>

Что с ним? в каком он странном сне!
Что шевельнулось в глубине
Души холодной и ленивой?
Досада? суетность? иль вновь
Забота юности — любовь?

(174—175)

Третье предположение наиболее точно. Многоопытный победитель женских сердец будто бы все начинает с нуля. Получив приглашение в дом князя, т. е. «к ней», он «вновь часы считает», «он с трепетом к княгине входит», несколько минут наедине для него мучительны:

Слова нейдут
Из уст Онегина. Угрюмый,
Неловкий, он едва-едва
Ей отвечает. Голова
Его полна упрямой думой.
Упрямо смотрит он: она
Сидит покойна и вольна.

(175)

Автор настойчиво подчеркивает, что в салоне Татьяны, с его умными и острыми завсегдатаями, со свободной живостью «разумного толка», «Без пошлых истин, без жеманства», Онегин занят только хозяйкой:

Не этой девочкой несмелой,
Влюбленной, бедной и простой,
Но равнодушною княгиней,
Но неприступною богиней
Роскошной, царственной Невы.

(177)

Строфа XXVIII построена как несобственно-прямая речь Онегина, снова и снова возвращающегося к мысли, что некогда «он сердце волновал» «сей величавой и небрежной законодательнице зал»:

Об нем она во мраке ночи,
Пока Морфей не прилетит,
Бывало, девственно грустит,
К луне подымлет томны очи,
Мечтая с ним когда-нибудь
Свершить смиренный жизни путь...

(178)

Подспудно в постоянные мысли влюбленного Онегина о Татьяне-княгине начинает просачиваться ее девичий образ, и это очень важный момент в обрисовке чувств героя.

«Евгений / В Татьяну как дитя влюблен», и его настойчивое, даже назойливое внимание наталкивается на равнодушие княгини и осуждение света:

Она его не замечает,
Как он ни бейся, хоть умри.
Свободно дома принимает,
В гостях с ним молвит слова три,
Порой одним поклоном встретит,
Порою вовсе не заметит...

(179)

Эта характеристика Татьяны тоже дана с позиции Онегина, удивленного, даже раздраженного свободой и безразличием Татьяны к его вниманию, к его страданиям. И Онегин начинает буквально чахнуть от любви:

Бледнеть Онегин начинает:
Ей иль не видно, иль не жаль;
Онегин сохнет — и едва ль
Уж не чахоткою страдает.

<...>

Писать ко прадедам готов
О скорой встрече; а Татьяна
И дела нет (их пол таков)...

(179—180)

От строфы к строфе во фрагменте, предшествующем «Письму Онегина к Татьяне», нагнетается тема ее равнодушия к Онегину. Сначала контраст: он напряжен до онемения — она «покойна и вольна». Далее следует замечание о том, что Татьяна не видит, как Онегин буквально заболевает от безответной любви. Это демонстративное безразличие («А Татьяне и дела нет») прокомментировано шпилькой в адрес женщин вообще: «их пол таков», в котором сливаются мнение персонажа и автора, но несобственно-прямая речь позволяет увидеть разницу между тем и другим. Пушкинская позиция подсвечена иронией в адрес Онегина.

Стоит обратить внимание на фон, который оттеняет любовные переживания героини и Онегина. Чувства Татьяны, представленные в динамике, раскрываются в тесной связи с природными реалиями, пространством и временем⁸. Летние вечера первого приезда Онегина и его вторичного появления в доме Лариных, тишина лесов, где Татьяна по-новому перечитывает любовные романы, объяснение с Онегиным в саду в пору сбора ягод, святки с их праздничной и таинственной атмосферой гаданий, особое пространство «Сна» Татьяны, посещение усадьбы Онегина, наконец, дорога в Москву и сама атмосфера этого города — вот основные координаты мира Татьяны, где стержнем оказывается ее любовь. В разных локусах любовь Татьяны проявляется по-разному: то в мечтах,

то в признаниях, вылившихся на бумагу, то в страхах и надеждах святочных предсказаний, то в усилиях постигнуть суть любимого, то в сопротивлении московским девицам, пытающимся проникнуть в сердечную тайну героини.

Фоном любви Онегина поначалу становится светский Петербург с его раутами и салонами, но если любовь Татьяны связана с расширением ее жизненного опыта и размыканием пространства, то чувство Онегина отъединяет его от остального мира и замыкает в стенах кабинета. После третьего письма, оставшегося без ответа, Онегин последний раз видится с Татьяной:

В одно собрание
Он едет; лишь вошел... ему
Она навстречу. Как сурова!
Его не видят, с ним ни слова;
У! как теперь окружена
Крещенским холодом она!
 <...>
Надежды нет!

(184–185)

Неразделенная любовь расценивается самим Онегиным как безумство, но избавиться от нее пушкинский герой не в силах. Евгений

Свое безумство проклиная —
И, в нем глубоко погружен,
От света вновь отрекся он.

(185)

Молчаливый кабинет, двойные окна, камелек — вот предельно суженное пространство, в котором Онегин предается целиком поглотившему его чувству. Он проводит зиму в сдвоенном виртуальном мире. Чтение «без разбору» — внешний пласт, а внутренний — полумечты-полувоспоминания, в которые герой «Был совершенно углублен». Они-то и сближают духовный мир зрелого Онегина с миром Татьяниного девчества:

То были тайные преданья
Сердечной, темной старины,
Ни с чем не связанные сны,
Угрозы, толки, предсказанья,
Иль длинной сказки вздор живой,
Иль письма девы молодой.

(184)

Процитированный фрагмент явно отсылает и к «Сну» Татьяны, и к ее суевериям, и к ее близости к миру народному.

Чтение «духовными глазами» обуславливает и появление XXXVIII строфы, где Онегин рисуется на грани безумия и непосредственного приобщения к поэтическому творчеству:

Он так привык теряться в этом,
Что чуть с ума не своротил
Или не сделался поэтом.

<...>

А точно: силой магнетизма
Стихов российских механизма
Едва в то время не постиг
Мой бестолковый ученик.

(184–185)

В первой главе есть два упоминания о литературных занятиях Онегина: в «цех задорный» литераторов пушкинский герой не попал, так как «труд упорный ему был тошен», а к постижению законов версификации у молодого Евгения не было ни способностей, ни интереса («Не мог он ямба от хорея, / Как мы ни бились, отличить»).

Сила магнетизма — ни больше, ни меньше как любовь. В воображении Онегина, возвращающем его к прошлому, главное место занимает Татьяна, но не «богиня царственной Невы», а сельская барышня, «смиренная девочка». Он видит «сельский лом — и у окна / Сидит *она*... и все она!» (курсив Пушкина. — *Е. Т.*). Такой встретил Татьяну в свой первый приезд Онегин, и этот образ закрепился в разговоре с Ленским на обратном пути.

Разрешением зимнего затворничества Онегина и всей любовной линии романа становится его приезд в дом Татьяны уже ранней весной. Весна в контексте любовной линии пушкинского романа в стихах — явление неоднозначное. Обновление природы («утро года»), она прямо названа порою любви, но у автора вызывает грусть:

С каким тяжелым умилением
Я наслаждаюсь дуновеньем
В лицо мне веющей весны...

(141)

И в третьей строфе седьмой главы, продолжающей приведенную цитату, и в хрестоматийно известном отступлении «Люби все возрасты покорны» (гл. 8, XXIX) проходит мысль о невозвратимости молодости:

Но в возраст поздний и бесплодный,
На повороте наших лет,
Печален страсти мертвой след:
Так бури осени холодной
В болото обращают луг
И обнажают лес вокруг.

(178–179)

Пришедшая «на повороте наших лет» страсть Онегина не мертва, но наступление весны не сулит пушкинскому герою ни счастья, ни обновления. В покои Татьяны входит человек, «на мертвеца похожий», и его встречает глубоко несчастная женщина:

О, кто б немых ее страданий
В сей быстрый миг не прочитал!
Кто прежней Тани, бедной Тани
Теперь в княгине б не узнал!

(186)

Долгое молчанье предваряет монолог Татьяны, и эта немая сцена глубоко психологична. Автор нагнетает эмоциональное напряжение, подчеркивая затянувшееся безмолвие: Татьяна «вздрогнула и *молчит*», «немой укор Онегина» ей внятен, как и перемена в его облике («больной, угасший взор, / Молящий вид»). «Проходит *долгое молчанье*». Короткое предложение вбирает в себя «тоску безумных сожалений» Онегина и воскрешение в Татьяне «простой девы, / С мечтами, сердцем прежних дней».

В стихотворении «Невыразимое» (1819) В. Жуковский связывал отказ от слова с особыми ощущениями, рожденными интуитивным постижением высшего начала, присутствующего в земной жизни:

Но то, что слито с сей блестящей красотою —
Сие столь смутное, волнуемое нас,
Сей внелемый одной душою
Обворожающего глас,
Сие к далекому стремление,
 <...>,
Сия сходящая святыня с вышины,
Сие присутствие создателя в созданье —
Какой для них язык?... Горé душа летит,
Все необъятное в единый вздох теснится,
И лишь молчанье понятно говорит⁹.

Для лирика Жуковского имперсональное молчание — прежде всего адекватный ответ невыразимому, т. е. сущностному, божественному началу жизни. У Пушкина молчанье Татьяны и Онегина драматически наполнено индивидуальными переживаниями. Онегин прочитывает в лице любимой *немые* (невысказанные, потаенные) страдания и проникается тоскою сожалений и о собственной слепоте, и об утраченном прошлом, и о горе Татьяны, виновником которого был он сам. И Татьяне внятно его состояние, она откликается на его «молящий вид, *немой укор*», кажущейся бесконечной паузой, то ли вознаграждая и себя и его за боль, пережитую и причиненную, то ли собираясь с силами для последней исповеди-отповеди.

Очень важно, что в концовке любовной линии романа Татьяна предстает перед Онегиным не в образе непреступной княгини, безусловно светской и столь же безусловно владеющей собой (урок Онегина усвоен раз и навсегда и усвоен с блеском), а прежней Таней, «бедной Таней», т. е. той, что занимала ум и сердце Онегина, постепенно приблизившегося к сущности пушкинской героини. Тем не менее принцип неадекватных представлений сохраняется и в последней сцене романа в стихах. Рисунок исповеди-отповеди Татьяны не менее сложен, чем в ее письме, хотя эмоциональная гамма в ней абсолютно

иная. Главное в монологе Татьяны то, что она не верит в искренность чувства Онегина, хотя продолжает его любить.

М. Цветаева утверждает: «... в отповеди Татьяны — ни тени мстительно-сти.

Все козыри были у нее в руках, чтобы отомстить и свести его с ума, все козыри, чтобы унижить, втоптать в землю той скамьи, сровнять с паркетом той залы, она все это уничтожила одной обмолвкой: „Я вас люблю, к чему лукавить?“»¹⁰. И все же в отповеди Онегину есть оттенок сведения счетов. Татьяна напоминает, что некогда смиренно выслушала его урок, а «Сегодня очередь моя». Защищая свое женское и человеческое достоинство, она обвиняет Онегина в том, что им движет самолюбие и тщеславие, что ценою ее позора он стремится обрести в свете «соблазнительную честь».

Татьяна говорит искренне и горячо, то обличая Онегина, то взывая к его лучшим чувствам. Она постоянно возвращается к самому горькому часу своего девичества и, как бы заклиная себя, настойчиво повторяет, что тогда Онегин был прав перед нею, что он поступил благородно и что она благодарна всей душой. Но эта высокая позиция корректируется субъективными и не всегда справедливыми оценками онегинского «урока»: княгиня помнит не только «холодный, строгий разговор», но и «колкость ... брани». Перечитав третью главу, легко убедиться, что в обращении с влюбленной девушкой Онегин очень деликатен, и ни о колкостях, ни о брани в ее адрес в его объяснении нет и речи.

Татьяна расценивает любовь, перевернувшую жизнь Онегина, как «обидную страсть», «мелкое чувство», глубоко оскорбительное для нее и недостойное его самого: «Как с вашим сердцем и умом / Быть чувства мелкого рабом?».

Интересно сопоставить «рефлексивные автопортреты» Онегина и Татьяны в их исповедях. В обобщенной картинке супружеской жизни герой разоблачает себя как эгоиста, неспособного к любви, как «сердечного инвалида»:

Я сколько ни любил бы вас,
Привыкнув, разлюблю тотчас;
Начнете плакать: ваши слезы
Не тронут сердца моего,
А будут лишь бесить его.

<...>

Что может быть на свете хуже
Семьи, где бедная жена
Грустит о недостойном муже,
И днем и вечером одна;
Где скучный муж, ей цену зная
(Судьбу, однако ж, проклиная),
Всегда нахмурен, молчалив,
Сердит и холодно-ревнив!
Таков я.

(82)

В исповеди Татьяны — на первом месте несовпадение того, чем она обладает, и того, к чему стремится ее душа. Видя в Онегине раба светских ценностей, она с пренебрежением говорит о своих «успехах в вихре света», модном доме и т. д. «Ветоши маскарада», «постылой мишуре» светской жизни, которая, по ее логике, должна быть дорога Онегину, она как высшую ценность противопоставляет свою прежнюю жизнь.

Центром онегинской отповеди было саморазоблачение, а фокусом обличительных признаний Татьяны — своеобразная самозащита — даже не от притязаний Евгения, а от силы собственного чувства. В конце реалистического романа пушкинская Татьяна поставлена в характернейшую ситуацию классицистской драмы: перед ней альтернатива — любовь или долг, как перед персонажами Корнеля и Расина, и, как они, она выбирает долг. Но мотивируется ее выбор не надличностными ценностями, как в классицизме, а ее собственными нравственными критериями.

Татьяна завершает свой монолог упреками самой себе («неосторожно, быть может, поступила я»), фаталистическим приятием судьбы и почти мольбой, обращенной к Евгению:

Вы должны,
Я вас прошу, меня оставить;
Я знаю: в вашем сердце есть
И гордость и прямая честь
(189), —

и, наконец, прямым признанием в любви. Это не обмолвка, как пишет М. Цветаева, а полновесная фраза, исключая всякое кокетство и всякую игру: письмо в руках княгини и ее слезы уже все сказали и герою, и читателям. Признание необходимо, чтобы оттенить бесповоротность выбора Татьяны: «Я вас люблю...»; «Я буду век ему верна».

В концовке XLVII строфы Пушкин дважды ставит местоимение «я» в сильную позицию: в начало стиха. В любовном признании звучит почти фаталистическая обреченность (вас и никого другого и никогда), а в последнем стихе та же позиция «я» подчеркивает сознательность и нерушимость выбора Татьяны, обусловленного нравственным кредо в девичьем письме к Онегину. Концовка исповеди обнажает неизбежность душевной трагедии Татьяны и ставит в безвыходное положение героя, обреченного на одиночество разделенной любви без надежды на обладание.

Буря ощущений в его сердце — своего рода открытый финал любовного пласта в «Евгении Онегине». Если Татьяна расставила все точки над *i*, то Евгений пребывает в душевном смятении, и авторское определение («минута злая для него») отражает безвыходность его объективного положения. Фабула такого определения не требует.

Развязка любовной линии романа демонстрирует еще одну особенность пушкинского видения отношений мужчины и женщины. Для героини все решено, ее выбор сделан раз навсегда и окончательно. Для нее это *status quo*. Для героя ничего не решено, его будущее полно неизвестности. Трудно

предположить, что разрыв с Татьяной будет пережит им, как были пережиты легковесные и, вероятно, многочисленные романы, о которых говорится в X строфе главы четвертой: «Откажут — мигом утешался». Достоверно известно, что даже любовь к Татьяне не привела Онегина к коренным изменениям жизни: «он не сделался поэтом, не умер, не сошел с ума». Физическая жизнь продолжается, смысловое наполнение романной линии Онегина отказом Татьяны исчерпано.

Напрашивается вывод, что и фабульно-событийная, и эмоционально-характеристическая сторона любовной линии главных героев в «Евгении Онегине», как и произведение в целом, отличается внешней простотой и артистической проработкой деталей. Пушкин выступает как знаток жизни сердца и художник, вмещающий в минимальный объем огромный массив разнородной информации. В пласт любовного романа вовлечен возраст, характеры и жизненный опыт персонажей, их этические предпочтения. Пушкин учитывает круг чтения, мужское и женское отношение к любви и мужское и женское поведение в различных любовных коллизиях. В отношениях Татьяны и Онегина даже пространство и время несут выраженную семантическую нагрузку. Все это позволяет сказать, что любовный пласт в «Евгении Онегине» предстает не как сюжетный каркас пушкинского гениально-новаторского создания и не как некая служебная подпорка, позволяющая автору нарисовать объемные и достоверные образы современников, а выступает важнейшей частью жизни человека, целой галактикой в макрокосмосе романа в стихах.

п р и м е ч а н и я

¹ Цветаева М. Собрание сочинений : в 7 т. Т. 5. — М., 1994. — С. 69–71.

² Пушкин А. С. Полное собр. соч. : в 10 т. Т. V. — М., 1964. — С. 50. Далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием номера страниц за текстом в круглых скобках.

³ Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений : в 4 т. Т. 1. — М. 1958. — С. 86–87.

⁴ См. об этом: Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин» : комментарий. — Л., 1983. — С. 211–212.

⁵ Там же. — С. 212.

⁶ Маркович В. М. Сон Татьяны в поэтической структуре «Евгения Онегина» // Болдинские чтения. — Горький, 1980. — С. 25–47; Чумаков Ю. Н. «Сон Татьяны» как стихотворная новелла // Ю. Чумаков. Стихотворная поэтика Пушкина. — СПб, 1999. — С. 195–217.

⁷ Таборисская Е. М. Святки в романном контексте «Евгения Онегина» и «Войны и мира» // Филологические записки : Вестн. литературоведения и языкознания. Вып. 15. — Воронеж. 2000. — С. 39–50; Она же. Святочные гадания в русской поэзии XIX века // Проблемы смыслопорождения и сюжетообразования : сб. науч. ст. — Стерлитамак, 2008.

⁸ В глубокой и обстоятельной статье Ю. Н. Чумакова «Пространство „Евгения Онегина“» (Чумаков Ю. Н. Указ. соч. — С. 176–192) этот аспект не рассматривается.

⁹ Жуковский В. А. Сочинения : в 3 т. Т. 1. — М., 1980. — С. 287–288.

¹⁰ Цветаева М. Указ. соч. — С. 72.

**Сказка В. Ф. Одоевского
«Жизнь и похождения одного
из здешних обитателей
в стеклянной банке»
в литературном контексте ***

В 1833 г. в Санкт-Петербурге вышли в свет «Пестрые сказки» В. Ф. Одоевского, а в Париже — «Шампавер. Безнравственные рассказы» П. Бореля, книга вскоре в России запрещенная. «Сверх неприличия содержания большей части оных и удивительного цинизма выражений, — объяснял причины принимаемого решения цензор В. Ф. Одоевский, — сочинитель имел странную мысль одну не из совсем благопристойных повестей *Дина* украсить бесчисленными эпиграфами из Библии»¹. Запрещенная книга была ярким воплощением романтического неистовства. Ее автор, Жозеф Пьер Борель д'Отрив, слыл во Франции бунтарем, республиканцем, человеком богемы, склонным к эпатажу. Одно время «он вел жизнь молодого спартанца и даже ходил, обернувшись в лисью шкуру», но «иногда одевался под Робеспьера» и носил перчатки «цвета королевской крови»². Борель искренне ненавидел социальную несправедливость, лицемерие нуворишей и демагогию клерикалов. Он был знаком с В. Гюго, выступал как его защитник на скандальной премьере «Эрнани» и считал искусство способом выражения протеста и негодования.

С. П. Шевырев и петербургская журналистика (1840-е годы).

Статья I

В предисловии ко второму изданию третьей части «Истории русской словесности» 18 октября 1858 г. в С. П. Шевырев писал: «Когда вышли мои две первые книги, пять журналов: Отечественные Записки, Библиотека для чтения, Современник, Сын Отечества и Финский Вестник, как вооруженная против меня пентархия, со всем ожесточением напала на труд мой. Виною этих нападений, впрочем, был я сам, поставив себя в Московском Наблюдателе и в Москвитянине в полемическое отношение тем журналам»¹.

Названные петербургские журналы по разным причинам выступили в 1846 г. против научного труда Шевырева. «Библиотека для чтения» О. Сенковского, «Сын Отечества» Ф. Булгарина и Н. Греча были его противниками еще с середины 1830-х годов (а Булгарин и Греч в «Северной пчеле» — с конца 1820-х). Против этих монополистов и промышленников от литературы Шевырев обнародовал свою непримиримую позицию в статье «Словесность и торговля», напечатанной в «Московском наблюдателе» еще в 1836 г.²

Враждебное отношение западнических «Отечественных записок» и «Финского вестника» к славянофильскому «Москвитянину» и соответственно к Шевыреву в 1840-е годы (к моменту выхода первых частей «Истории русской словесности») вполне объяснимо противоположностью их идеологических, общественных, философских позиций. Об этом писали их современники³ и исследователи XX–XXI вв.⁴ При осмыслении полемики западников и славянофилов в некоторых работах затрагивались вопросы их критических и эстетических оценок⁵.

Публичные лекции С. Т. Грановского в 1843 г. и ответные лекции С. П. Шевырева в 1844 г. выводили журнальную полемику Москвы и Петербурга, славянофилов и западников на новый уровень. С этого момента остро и открыто вставали проблемы не столько общественных приоритетов или отдельных критических оценок, сколько развития русской гуманитарной науки, ее методологии, равно как проблемы литературной критики и ее методологии. Вышедшая из печати в 1846 г. «История русской словесности преимущественно древней» (первые десять прочитанных Шевыревым лекций) снова констатировала на- сущность этих вопросов. Они и стали предметом исследования настоящих статей: в первой мы обращаемся в основном к анализу методологии русской

критики в статьях С. П. Шевырева и В. Г. Белинского, во второй — к методологии филологической науки в их трудах.

С самого начала общественного противостояния славянофилов и западников Шевырев, в отличие от своих единомышленников, оказывается основной мишенью петербургских «Отечественных записок»: в «Москвитянине» он главный идеолог, критик, историк и теоретик современной литературы. Он противостоит Белинскому, тоже выступающему в роли главного критика, идеолога и теоретика литературы. Исследователи, обращая внимание на общественную сторону их противостояния, опускают то, что, на наш взгляд, в наибольшей степени обусловило непримиримость их позиций — борьбу в области методологии формирующихся в этот период в России науки о литературе и литературной критики. Принципиальность этой борьбы усугубляется тем, что литература и особенно литературная критика XIX в. в России были гораздо больше, чем искусство: «русская литературная критика, развиваясь параллельно с литературой <...> синтетически включала в себя и политические, и социальные, и философские, и нравственные проблемы»⁶. В 1830—1840-е годы критика стала полем борьбы и в области методологии науки о литературе.

Вопросы методологии науки и критики встают перед Шевыревым уже в 1829—1832 гг., в период его первого пребывания за границей. В эти годы он принципиально уходит от традиций философской эстетики в гуманитарном знании, создает свою концепцию «эстетики для русских» «в порядке историческом», идеи которой воплотит в интереснейших интерпретациях текстов Гомера, Шекспира, Данте, в первых своих научных сочинениях: «Данте и его век» (1834), диологии «История поэзии» (1835), «Теория поэзии» (1836)⁷.

В 1834 г. во вступительном слове к курсу лекций по истории поэзии Шевырев говорит: «Целью моего преподавания было действовать на вкус юных слушателей, устремлять их к историческому и положительному изучению образцовых произведений словесности в них самих, не довольствуясь чужими суждениями и не доверяя умозрительным теориям...»⁸. Цель Шевырева с конца 1820 — начала 1830-х годов — борьба с философским систематизмом в науке о литературе и защита положительного знания, которая для ученого обусловлена пониманием самого предмета изучения.

Шевырев старается уяснить свою методологию и применить ее в области теории литературы. В «Теории поэзии», по замечанию В. М. Жирмунского, он под влиянием Шеллинга сохраняет «доктрину автономии и самоцельности искусства»⁹. Считая философское изучение поэзии и искусства в России поверхностным, в русской науке о литературе Шевырев настаивает на «примирении двух враждебных теорий (Платона и Аристотеля)»¹⁰, «Шеллинга и Лессинга»¹¹. З. А. Каменский справедливо считает, что в середине 1830-х годов Шевырев критиковал современную эстетику за «одностороннюю умозрительность, ... как бы подводил итог ее развитию и стремился перевести ее на новые пути, по которым она и будет интенсивно развиваться в 40-е годы»¹².

Практическое воплощение методология Шевырева найдет в критическом отделе журнала «Московский наблюдатель» (1835—1837). Ведущий критик журнала старается в своих статьях объединить эстетическое и историческое

начала в анализе произведений, рассматривая их и с точки зрения характера эпохи, и позиции эстетической теории, и тем самым делает современную литературу предметом серьезного систематического исследования. В результате не Белинскому, как ошибочно считает советский исследователь, а Шевыреву принадлежит приоритет в «вовлечении современной литературы в сферу научного познания»¹³. И новая методология критики Шевырева в «Московском наблюдателе», и развернувшаяся на его страницах и в «Телескопе» Надеждина и Белинского полемика вокруг его «Истории поэзии» уже к середине 1830-х годов подводят некоторый итог исканиям критика и ученого-филолога в области науки о литературе и свидетельствуют о его совершенно оригинальной позиции. Он формулирует ее достаточно категорично: «...эпоха синтетических умозрений и логических построений должна заменить место ясному и подробному анализу и историческому изучению предметов в них самих»¹⁴.

По словам В. М. Марковича, Шевыревым «брошен вызов целому направлению, утвердившемуся в русской критике и в мире эстетической мысли как раз в это время»¹⁵. И хотя среди его сторонников были А. С. Пушкин, П. А. Вяземский, И. В. Киреевский и др., противники Шевырева гораздо более деятельны и опытни в журнальной полемике: среди них Н. И. Надеждин, Н. В. Станкевич, В. Г. Белинский, М. Бакунин, А. И. Герцен. Их объединяет страстное увлечение немецкой идеалистической философией, и они защищают стремление Белинского утвердить в русской эстетике и критике традиции философской эстетики (в особенности эстетики Гегеля), в частности одно из основополагающих его понятий о современной форме поэзии. Для Белинского защита современной формы («поэзии действительности») выливается в борьбу за новое направление в литературе в противовес прежнему, романтическому, и в конечном итоге в дело создания натуральной школы.

В 1841 г., когда Шевырев станет главным критиком и идеологом славянофильского «Москвитянина», а Белинский к этому времени — ведущим критиком и идеологом западнических «Отечественных записок», их отношения в области теории литературы и критики уже predetermined. К этому времени Шевырев совершает вторую поездку за границу (1839—1840 гг.). Особую роль в его мировоззрении в этот период начинают играть Шеллинг и его философия откровения и теософ Ф. Баадер. Знакомство с ним и его трудами подтверждают окончательные выводы Шевырева об истинной философии, которая непременно связана с религией¹⁶. В противоположность Шевыреву и другим славянофилам Белинскому близко атеистическое мировосприятие. Для него и его друга Герцена принципиально важным было то, что их, западников, со славянофилами разделяла «церковная стена»¹⁷. Это обуславливало разницу восприятия этических ценностей литературы у тех и других.

В программной статье первого номера «Москвитянина» «Взгляд русского на образование Европы» Шевырев наряду с критическими высказываниями о западной цивилизации, что неоднократно отмечалось исследователями, излагает свою программу развития русской науки. Автор статьи обращается «к великим образцам его (Запада. — Н. Ц.) прошедшего, которые должны мы изучать: они, как собственность всего человечества, принадлежат и нам...»¹⁸.

Западное научное наследие отнюдь не отвергается, и все же в программе созидания новой науки и словесности для Шевырева в это время первостепенны «древнее чувство религиозное», «чувство ея (России. — *Н. Ц.*) государственного единства» и «сознание нашей народности» (1841. № 1. С. 292–294). Образование, по словам Шевырева, «тогда только пустит прочный корень, когда устроится нашим народным чувством и скажется народною мыслию и словом» (1841. № 1. С. 294). Самое плодотворное в современной науке России — «изучение нашей древней Руси, в которой хранится первоначальный чистый образ нашей народности» (1841. № 1. С. 294).

В «Москвитянине», как и «Московском наблюдателе» (1835–1837), он остается верен тому, что А. М. Песков назвал «русской идеей русской словесности С. П. Шевырева»¹⁹. Критик «Москвитянина» мечтает о таком уровне развития русской филологической науки, который сделал бы ее равновеликой европейской, позволил внести России свой вклад в «европейскую образованность» и выполнить свою миссию в истории. Для этого в современности главенствующим, по мнению Шевырева, должен стать исторический метод исследования, отвечающий последним достижениям европейской науки в области филологического знания. Главная научная задача, по Шевыреву, — «на основе интерпретации всего объема словесности выявить основные тенденции духовного бытия нации»²⁰, чтобы «видеть в слове русском русского человека».

В методологии журнальной критики Шевырев сохраняет верность историческому методу, плодотворно используемому им с начала 1830-х годов. В программной статье «Москвитянина» под названием «Критика. Вместо введения» он лишь повторяет свой «критический способ воззрения», который объединяет «критику историческую» и «критику эстетическую»: «Двояким образом можно рассматривать произведения изящной словесности по тем двум сторонам, которые каждое из них в себе заключает. Одною из этих сторон обращается оно к жизни современной, и служит ей отражением <...> Только одни бездушные, бесцветные создания словесности лишены этого внутреннего биения жизни, по которому иногда дальновидный критик может проникать в тайны общественного пульса <...> Но ... есть в ней (критике. — *Н. Ц.*) сторона другая ... Эту сторону называем мы эстетическою или художественною <...> ... вся эта сторона исключительно принадлежит Автору. В ней отражаются и творческий его талант, и душа его, и характер, и образование <...> в глубине этого произведения будет таиться поэтическая мысль, на которую, кроме творца ее, никто не имеет права. Ее тайна кроется в святилище души его» (1841. № 2. С. 508–510).

Свой «критический метод воззрения» Шевырев применяет как в «Истории русской словесности», так и в статьях «Москвитянина» о современной литературе: о Пушкине, Лермонтове, Гоголе и многих второстепенных авторах, делая их произведения предметом научного анализа, как и прежде в «Московском наблюдателе» (1835–1837).

В отличие от Шевырева, в самом начале 40-х годов Белинский переживает апогей увлечения философией и эстетикой Гегеля, что отразится в статьях

«Отечественных записок». В начале 1841 г. он пишет оставшуюся незавершенной статью. Н. Х. Кетчер даст ей заглавие «Идея искусства». Она «предназначалась для задуманного Белинским „Теоретического и критического курса русской литературы“, в котором вместе со статьей „Разделение поэзии на роды и виды“ должна была составить часть раздела „Эстетики“»²¹.

В «Отечественных записках» Белинский публикует начало своего труда — «Разделение поэзии на роды и виды». Общая концепция статьи основывается на эстетике Гегеля, как сообщал критик в письме В. Боткину от 1 марта 1841 г. В работе над ней он использовал «тетрадки» М. Н. Каткова с конспектами «Лекций по эстетике» («я из них целиком брал места и вставлял в свою статью») (III, 566). Уже в самом начале статьи появляется ссылка на книгу Шевырева «Теория поэзии», которая была изучена Белинским и, несомненно, оказала на него влияние. Ю. В. Манн заметил: «...как часто бывало с Белинским, фрагменты чужих теорий служили ему отправной точкой для собственного развития мысли»²².

В замысле статьи «Разделение поэзии на роды и виды» Белинский в общих чертах повторяет идеи и структуру «Теории поэзии» Шевырева (наличие теоретической, т. е. эстетической, и исторической частей). И хотя Белинский опирается на философские основы Гегеля, отвергаемые Шевыревым, он вслед за последним «в теории частных видов» допускает историческую методу, потому что «после общего введения о главных родах и их особенных свойствах» рассматривает «историю каждого рода...»²³. «Благодаря В. Г. Белинскому как автору статьи „Разделение поэзии на роды и виды“ (1841) гегелевская концепция укоренилась в отечественном литературоведении»²⁴.

В начале 1840-х годов Шевырев работает над созданием истории древней русской словесности, но не забывает исторически осмыслять современную литературу, воплощая свое видение в критических статьях «Москвитянина» и продолжая задуманную еще в начале 1830-х годов «Критическую историю русской литературы». Таким образом, оба критика (Шевырев раньше, Белинский позже) выступают создателями истории русской литературы, ее теории и шире — филологической науки в России. Если для Шевырева вопрос методологии решен в самом начале 1830-х годов, то Белинский мучительно пытается разрешить его в начале 1840-х. В его поисках явно присутствуют методологические начала, ранее разработанные Шевыревым. Так, М. С. Кургинян, говоря о замысле «Критического курса истории русской литературы» Белинского, замечает: «Труд должен был носить характер всеохватывающей системы, подчиненной единому принципу эстетического и исторического рассмотрения литературы»²⁵.

Белинский намеревался завершить этот труд к 1842 г., но так его и не осуществил. «Критический курс истории русской литературы» должен был включать, наряду с теоретическими частями (общее введение, эстетика, касающаяся «развития идеи искусства вообще и теории поэзии в частности», теория русского стихосложения, теория словесности вообще), историческую часть — историю русской поэзии как народной, так и книжной до 1841 г. Белинский избегает слов «история литературы», используя выражения «взгляд на

народную поэзию» или «критическое рассмотрение памятников русской народной поэзии», «историческое обозрение памятников русской письменности от ее начала до Петра Великого» и т. д. Так он называет отдельные части своего «Критического курса истории русской литературы». Этот замысел Белинского находится в рамках гегелевской системы, но в нем очевиден интерес и даже сознательный поворот к исторической стороне в изучении литературы — то, что обусловлено достижениями современной критике филологической науки, которую представляли труды Шевырева, оставившие свой след в методологии работ Белинского.

Доказательство тому — опубликованная в 1842 г. в «Отечественных записках» статья «Речь о критике ... А. В. Никитенко», в которой Белинский писал: «Критика историческая без эстетической, и наоборот, эстетическая без исторической, будет односторонняя, и следовательно, и ложна. Критика должна быть одна...» (V, 79). По сути, Белинский повторяет вывод об этом принципе критики Шевырева. Тот утверждал его в «Московском наблюдателе» с середины 1830-х годов и вновь декларировал в программной статье «Москвитянина» «Критика. Вместо введения».

Методология Шевырева-критика применена Белинским в самых значительных его работах 1840-х годов. Как отмечает комментатор сочинений Белинского советского времени, составляющими «Критический курс...» стали статьи «Сочинения Державина» и «Сочинения Александра Пушкина». В статьях державинского цикла комментатор выделяет «сначала эстетическое, а затем историческое рассмотрение поэзии Державина» (VI, 365), в статьях пушкинского — сначала осмысление «художественности как пафоса поэзии Пушкина», а затем осмысление Пушкина как «полного выразителя своей эпохи» (VI, 569).

Следование методологии, выработанной Шевыревым, приводит Белинского иногда к почти дословным повторениям и выводам, сделанным ранее его общественным противником. Приведем один пример. В 1836 г. в «Московском наблюдателе» Шевырев писал о сатирах Кантемира: «На что нападал Кантемир в своей первой сатире? На невежество, на борьбу его предрассудков с наукою и просвещением, потому что это была главная задача той эпохи... это было великое действие драмы, начатой Петром Великим» (1836. Ч. VI. С. 264). Актуальность жанра сатиры в петровскую эпоху Шевырев объяснял главными потребностями времени. Этот жанр соответствует понятию «век» и по содержанию, будучи «выражением общественной жизни» России, несмотря на влияние Горация в форме и выражении. Издание произведений Кантемира в 1836 г. — событие своевременное и значительное, и Шевырев видит в этих сатирах материал для «Критической истории русской литературы».

Разбор Шевырева будто намечает основные положения статьи Белинского 1845 г. «Портретная галерея русских писателей. Кантемир». Автор мыслил эту статью как часть «Теоретического и критического курса литературы».

И в восприятии, и в оценке Шевыревым и Белинским кантемировских сатир заметно почти дословное сходство. Белинский, как и Шевырев, говорит о «высшем значении» сатир Кантемира, появление которых было вызвано

главными потребностями эпохи: «Здесь Кантемир является первым писателем, вызванным реформой ... Петра Великого...» (VII, 298). Как и Шевырев, Белинский признает сатиры Кантемира оригинальными произведениями русского поэта: «Сатиры Кантемира ... в высшей степени оригинальные произведения: так умел Кантемир применить их к быту и потребностям русского общества!» (VII, 298). Совпадение приведенных оценок и выводов предопределено единством критической методологии, которую первым теоретически обосновал и применил в России на практике Шевырев.

Справедлив вывод историка литературы конца XIX — начала XX вв. И. Иванова, заметившего: «Защитой исторической эстетики Шевырев опередил Белинского первого периода его деятельности. Молодому критику предстояло еще долго и мучительно приносить самоотверженные жертвы „терминам“ и „определениям“»²⁶. Однако этот вывод справедливо отнести не только к первому периоду, но и ко всей критической деятельности Белинского.

В методологии критики Шевырева и Белинского историческая сторона обуславливается и корректируется мировоззрением. Если для Шевырева важно, что произведение литературы выражает бытийную сущность народа, «обращается ... к жизни современной и служит ей отражением», то для Белинского произведение «не только выход к действительности в общем философском смысле. Это преодоление отжившего в политике, в религии, в быту, общественной жизни, т. е. полное отторжение феодальных пут, деспотизма, религиозного диктата, гнета семейных и бытовых предрассудков»²⁷.

Так изначально одна и та же составляющая критического метода обуславливала диаметрально противоположные выводы: критика Шевырева в «Москвитянине» защищала русскую жизнь и видела в Печорине «призрак, отброшенный на нас Западом»²⁸, выражала надежды на изображение в последующих томах «Мертвых душ» положительных героев, не принимала социального пафоса и поэтики натуральной школы в произведениях «Петербургского сборника» Н. А. Некрасова и т. д. А критика Белинского в «Отечественных записках» горячо защищала Печорина как «героя нашего времени», утверждала, что в «Мертвых душах» русская жизнь «разлагается и отрицается» (VI, 58) и что «натуральная школа стоит теперь на первом плане русской литературы» (VIII, 345).

Шевырев понимает будущую русскую литературу как наследующую и развивающую традиции, идущие от древних ее корней, от его любимых авторов XVIII в. (Ломоносов, Державин, Фонвизин) и современников (Жуковский, Пушкин, Гоголь). Особую роль Пушкина в развитии отечественной словесности он понимает подобно тому, как ее впоследствии определяют А. Григорьев и Н. Н. Страхов. В статье о посмертном собрании сочинений Пушкина (1841) Шевырев говорит: «... Вся поэзия Пушкина, как современная ему Россия, представляет чудный, богатый эскиз недовершенного здания, которое народу русскому и многим векам его жизни предназначено долго, еще долго строить ...» (1841. Ч. V. С. 270).

В метафоре «поэзия Пушкина — Россия, эскиз недовершенного здания» Шевырев задает масштабы сравниваемых явлений: Пушкин и Россия мыслятся

равновеликими и открытыми в своем движении в будущее. А поэзия Пушкина, возросшая на гениальном усвоении разнообразных традиций отечественных и европейских предшественников, определена Шевыревым как основополагающее начало в развитии современной отечественной литературы. Пушкинское для Шевырева — это гармоничное сочетание формы и содержания поэзии, несущей примирение с жизнью, раскрывающей богатство народного духа и наполненной энергией созидания, потому что в личности поэта Шевырев прозревает «пророка и мыслителя, поэта и национального воспитателя»²⁹, как скажет русский философ более поздней эпохи.

Белинскому важнее не пушкинское, а гоголевское начало в развитии современной литературы, понимаемое им как социальное. Он теоретик абсолютно чуждой для Шевырева «литературы реального направления», защищающий метод социально-аналитического, критического, зачастую идеологически заостренного реализма³⁰. Белинский в своем социальном пафосе критикует и отрицает современную русскую жизнь. Таким образом, одна и та же методология критики приводит Белинского и Шевырева к совершенно разным выводам о характере современной литературы и ее предназначении в культурной и общественной жизни России.

п р и м е ч а н и я

¹ Шевырев С. История русской словесности. Ч. 3. — СПб., 1887. — С. IV.

² См.: Мордовченко Н. И. «Московский наблюдатель» (1835–1837) // Очерки по истории русской журналистики и критики. Т. 1. — Л., 1950; Альми И. Л. Стихотворение Е. А. Боратынского «Последний поэт» и общая проблема искусства в «меркантильный век» в русской литературе тридцатых годов XIX в. // Вопр. лит. — Владимир, 1972; Цветкова Н. В. С. П. Шевырев и петербургская журналистика (1830-е гг.) // Печать и слово Санкт-Петербурга (Петербургские чтения — 2007) : сб. науч. тр. — СПб., 2008.

³ См.: Буслаев Ф. И. Мои воспоминания. — М., 1897; Герцен А. И. Собрание соч. : в 30 т. Т. IX : Былое и думы. Гл. XXX. — М., 1956; Погодин М. П. К вопросу о славянофилах // Славянофильство : pro et contra. — СПб., 1994; Пыпин А. Н. Характеристики литературных мнений от двадцатых до пятидесятих годов. — СПб., 1873; Чернышевский Н. Г. Полное собр. соч. : в 15 т. Т. 3 : Очерки гоголевского периода русской литературы. Ст. 3. — М., 1947; и др.

⁴ См.: Дементьев А. Г. Борьба Шевырева с Белинским по вопросам истории литературы // Ученые записки ЛГУ. — № 47. — Л., 1939; Он же. «Москвитянин» // Очерки по истории русской журналистики и критики. Т. 1. — Л., 1950; Он же. «Отечественные записки» 1840-х годов // Очерки по истории русской журналистики и критики. Т. 1. — Л., 1950; Славянофильство и современность : сб. ст. — СПб., 1994; Тихонова Е. Ю. В. Г. Белинский в споре со славянофилами. — М., 1999; Ратников К. В. С. П. Шевырев и русская литература XIX века. — Челябинск, 2003; и др.

⁵ Дементьев А. Г. Борьба Шевырева с Белинским по вопросам истории литературы; Ратников К. В. Шевырев С. П. и русская литература XIX века; Тихонова Е. Ю. В. Г. Белинский в споре со славянофилами.

⁶ Егоров Б. Ф. О мастерстве литературной критики : жанры, композиция, стиль. — Л., 1980. — С. 5.

⁷ См. об этом: *Цветкова Н. В.* С. П. Шевырев — критик, историк и теоретик литературы (1830-е годы). — Псков, 2008.

⁸ *Шевырев С.* История поэзии. Т. 1. — М., 1835. — С. II.

⁹ *Жирмунский В. М.* Гете в русской литературе. — Л., 1982. — С. 144–145.

¹⁰ *Шевырев С.* Теория поэзии. — М., 1835. — С. 372.

¹¹ Там же. — С. 362.

¹² *Каменский З. А.* Русская эстетика первой трети XIX века : романтизм // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века : в 2 т. Т. II. — М., 1974. — С. 58.

¹³ *Кургинян М. С.* Синтез эстетического и исторического принципов изучения литературы. В. Г. Белинский // Возникновение русской науки о литературе. — М., 1975. — С. 420.

¹⁴ Московский наблюдатель. — 1836. — Ч. VII. — С. 284. Далее цитаты статей из журнала приводятся с указанием года, части и страниц за текстом в круглых скобках.

¹⁵ *Маркович В. М.* Уроки Шевырева // С. П. Шевырев. Об отечественной словесности. — М., 2004. — С. 21.

¹⁶ РО РНБ. — Ф. 850 : Шевырев С. П. — № 19 : Дневник 25 марта 1839–[1840]. — Л. 86 об.—109.

¹⁷ *Герцен А. И.* Собрание соч. Т. IX. — М., 1956. — С. 170.

¹⁸ Москвитянин. — 1841. — № 1. — С. 287. Далее все цитаты статей из журнала приводятся с указанием года, номера и страниц за текстом в круглых скобках.

¹⁹ *Песков А. М.* «Русская идея» и «русская душа» : Очерки русской историософии. — М., 2007.

²⁰ *Бознак О. А.* Литературная деятельность С. П. Шевырева 1840–1850-х годов : автореф. дис. ... канд. филол. наук. — СПб., 2004. — С. 16.

²¹ *Белинский В. Г.* Собрание соч.: в 9 т. Т. III / примеч. А. Л. Ошопата и Н. Ф. Филипповой. — М., 1978. — С. 563. Далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием номера тома римскими и страниц арабскими цифрами за текстом в круглых скобках.

²² *Манн Ю. В.* Об историко-литературной концепции Белинского // Ю. В. Манн. Тургенев и др. — М., 2008. — С. 250.

²³ Шевырев С. Теория поэзии... — С. 362.

²⁴ *Хализев В. Е.* Теория литературы. — М, 1999. — С. 295.

²⁵ *Кургинян М. С.* Указ. соч. — С. 415.

²⁶ *Иванов Ив.* История русской критики. — СПб., 1904. — Ч. III–IV. — С. 17.

²⁷ *Манн Ю. В.* Указ. соч. — С. 262–263.

²⁸ *Шевырев С.* Герой нашего времени : Сочинение Лермонтова // С. П. Шевырев. Об отечественной словесности / коммент. В. М. Маркович. — М., 2004. — С. 155.

²⁹ *Ильин И.* Пророческое призвание Пушкина // Пушкин в русской философской критике. — М., 1990. — С. 336.

³⁰ *Шевырев С. П.* Об отечественной словесности... — С. 288.

О культурном символе петербургской актрисы

Статья I. Стихотворение «Памяти <Асенков>ой» и образ актрисы в контексте «поминальной» лирики Н. А. Некрасова

Образ В. Н. Асенковой во многом вошел в культурную традицию через произведения Н. А. Некрасова. Внимательное прочтение корпуса его произведений позволяет найти уже неоднократно отмеченную исследователями заметную связь между сюжетом, мыслью, настроением его произведений и даже внешностью некоторых героинь: черные волосы, грациозная фигура (например, Полянка в романе «Три страны света» (1848–1849) или Саша в одноименной поэме (1864–1865)). В романе «Жизнь и похождения Тихона Тростникова» есть эпизод, связанный с травлей Асенковой на спектакле «Капризы влюбленных» 23 мая 1840 г. Образ актрисы просматривается в ряде произведений Некрасова, обращенных к теме театра: в песне Франчески (повесть «Певица» (1840))¹, в образе актрисы Дюмениль (водевиль «Вот что значит влюбиться в актрису!» (1841)) (VI, 694), возможно, в стихотворении «Так говорила актриса отставная...» (1855 или 1856) (II, 21, 340). Непосредственно Асенкова изображена в стихотворении «Офелия» (1840) (I, 280), написанном под впечатлением оригинального исполнения Асенковой классической роли, во фрагменте стихотворения «Прекрасная партия» (1852) (I, 109) и стихотворении «Памяти <Асенков>ой» (1855) (I, 146).

Черновые рукописи позволяют проследить историю создания стихотворения и формирование образа.

Первое поэтическое обращение к Асенковой появляется в тексте стихотворения «Прекрасная партия». Основные мотивы стихотворного повествования восходят к «Евгению Онегину»², хотя и в сниженном варианте: выросшая в патриархальной семье дочь-невеста с признаками незаурядности и герой, ее жених. Некрасов отмечает его поверхностное воспитание, преимущественно сводящееся к штампам светского поведения, пошлый круг чтения и несамостоятельность суждений о литературе, явно подражательные «усталость» и «разочарование» героя. Особое место в стихотворении и характеристике героя занимает описание театра — спектакля и театрального мира:

В молодые годы наш герой
К театру был прикован,
Но ныне он отцвел душой —
Устал, разочарован!

(I, 109)

Авторское «я» выражает неслиянность с героем, иронически-отстраненный взгляд на происходящие в нем перемены. Беглое, непринужденное описание характера и времяпрепровождения героя и развернутые отступления о том, что интересует «я» автора, отчетливо напоминают повествовательную манеру в первой главе «Евгения Онегина». Сходство указывает на сознательную культурную преемственность Некрасова: тематические мотивы (воспитание, чтение, театральные интересы, эстетические ориентиры, несамостоятельность мысли) получают наполнение, современное литературно-театральной эпохе 1840 — начала 1850-х годов. «Прекрасная партия» написана ямбом, но не четырехстопным с мужской и женской клаузулами, как в «Евгении Онегине», а чередующимся четырехстопным и трехстопным с женской клаузулой. Этот размер придает некрасовскому стиху более близкую к устной речи, нежели в «Евгении Онегине», динамично-разговорную интонацию.

Обратимся к фрагменту стихотворения, посвященному театру. В стихотворном повествовании две из семи страниц текста занимает описание Александринского театра, который посещает герой, и театрального мира. Некрасовский текст вызывает в памяти строфы XVIII—XXI из первой главы «Евгения Онегина»³. Значение этой реминисценции, думается, в указании на некие общие, типологические черты: важность роли театральных впечатлений в жизни современника автора и театральность повседневного поведения (*актриса* лицедействует на сцене и за кулисами, *зритель* изображает то восторг, то утомление и разочарование). После знакомства публики с «Евгением Онегиным» не только поэтическое изображение, но и восприятие определенных жизненных реалий и коллизий стало неотъемлемым от пушкинского текста и его образной системы, хотя бы в обыденном сознании эта система претерпела изменения.

В некрасовском описании театра весьма примечательно сближение: «О сцена, сцена! не *поэт*, / Кто не был *театралом*» (I, 108) (курсив мой. — М. С.).

Значим для понимания и ряд антитез. Одна из этих антитез — герой стихотворного повествования и «я» автора: герой «разочарован» в театре, «я» сохраняет в душе идеальный образ театра («Подруга идеалам, / О сцена, сцена!» (I, 108)) и столь же идеальный образ актрисы. Вторая антитеза — «грации кулис» на сцене и в повседневности:

Прелестны грации кулис —
Покуда на эстраде,

Там вся поэзия души,
Там места нет для прозы.
А дома сплетни, барыши,
Упреки, зависть, слезы...

(I, 109)

Третья антитеза — светлый образ, отличный от двойственного, с малопривлекательной оборотной стороной, театрального мира и от житейской пошлости, — Варвара Асенкова:

Но ты, к кому души моей
Летят воспоминанья, —
Я бескорыстней и светлей
Не видывал созданья!

Блестящ и краток был твой путь...
Но я на эту тему
Вам напишу когда-нибудь
Особую поэму...

(I, 109)

Этой «поэмой» стало стихотворение «Памяти <Асенков>ой» (1855), на полях которого в своем экземпляре «Стихотворений» 1873 г. Некрасов записал: «Актрисе Асенковой, блиставшей тогда. <...> Это собственно эпизод из пьесы „Прекрасная партия“, которую писал наскоро для Дружинина, не успел отделать, и она долго валялась» (I, 625).

Жанровое обозначение «поэма» в данном случае, думается, отражает не-строгое различие в жанровой системе середины XIX в. стихотворения и поэмы приблизительно одного объема. Замысел «поэмы» заявляет о масштабе образа Асенковой: в этом жанровом ряду для Некрасова героиня его «поэмы» оказывается сопоставима с Белинским («В. Г. Белинский», (1855)) и матерью («Из поэмы „Мать“, (1877)). Название стихотворения однотипно названиям некрасовских поэтических поминовений его литературных собратьев: «Памяти Белинского» (1853), «Памяти Добролюбова» (1864)⁴. Этот сопоставительный ряд также подтверждает большую значимость для Некрасова личности и образа актрисы.

Характерные некрасовские названия поэтических поминовений выявляют существенную подробность в формировании художественного образа Асенковой.

В начальной редакции стихотворение начиналось четверостишием:

Кумир моих счастливых дней,
Любимый и желанный,
Мне не забыть судьбы твоей
Таинственной и странной...

(I, 520)

Черновые редакции обнаруживают разработку фрагментов из «Прекрасной партии», которые не вошли в окончательный текст. Изменилось и начало. В известном нам варианте стихотворение начинается строками:

В тоске по юности моей
И в муках разрушенья
Прошедших невозвратных дней
Припомнив впечатленья,

Одно из них я полюбил
Будить в душе суровой,

Одну из множества могил
Оплакал скорбью новой...

Я помню: занавесь взвилась,
Толпа угомонила —
И ты на сцену в первый раз,
Как светлый день, явилась...

(I, 520)

Синонимами к слову «кумир» в первоначальном варианте выступают определения «любимый» и «желанный». Эти строки дают возможность прочтения стихотворения как признания интимно-личного характера. Такая интерпретация отразилась в Некрасоведческой литературе как свидетельство влюбленности поэта в актрису. В окончательной редакции слово «кумир» отсутствует, хотя оно точно соответствует характеру отношений между Асенковой и публикой. «Любовь» в окончательной редакции предстает как чувство иной природы: она чужда «желанию» в плотском понимании. Напротив, диктуемые этим «желанием» «исканья старых богачей и молодых нахалов» (I, 147) выступают как причина низменных действий: клеветы, мести, враждебности.

Стихотворение в окончательной редакции начинается с разработки мотива близости смерти: это «муки разрушенья» и «множество могил» (I, 146) ⁵. В 1855 г., в пору его создания, Некрасов страдал от изнурительной болезни. И сам поэт, и окружающие полагали, что его дни сочтены. Обращение к теме смерти, характерное для поэзии Некрасова, во многом объясняется биографически: приближение смерти рождает воспоминание, и поэтическое признание совершается перед ее лицом. Эстетически тема смерти оставалась для Некрасова значимой и в более благополучные периоды его жизни. Но в середине 1850-х, как и в 1876—1877 гг., осмысление жизни и смерти было синхронно переживанию их пограничности, хотя пребывание на их рубеже и в 50-е, и в 70-е годы у Некрасова было длительным.

Значимость бытия и поминовения человека выразилась в высказывании Некрасова о Т. Н. Грановском (см. письмо к В. П. Боткину от 8 октября 1855 г.): «О Грановском можно сказать, что он уже тем был полезен, что жил, и это не будет преувеличено, а как вдумаясь в эти слова, так ведь это величайшая похвала, какую можно сказать человеку!» (XIV₁, 231). Об этом же свидетельствует целый ряд лирических произведений Некрасова.

Стихотворения «Памяти Белинского» и «Памяти Добролюбова» содержат элементы панегирика; в стихотворении «Памяти <Асенков>ой» разворачивается признание ее человеческой чистоты, таланта и служения искусству. Мысль Некрасова о том, что человек «тем был полезен, что жил», сформулированная в октябре 1855 г., в чуть другой словесной форме проявила себя в стихах 1853—1864 гг., рисующих рано ушедшую, еще не понятую и не оцененную в полной мере личность человека, дорогого и поэту, и обществу («Твой труд живет и долго не умрет, / А ты погиб, несчастлив и незнаем!» — «Памяти Белинского» (1855) (I, 121)). В стихах заметно своеобразное преломление житийной традиции, хотя и отступающее от канонической ⁶. В художественных

образах подчеркиваются высота помыслов; подвижнический труд служения мысли, искусству; аскеза; прекрасная, полная смысла для современников смерть героя (героини); оплакивание. Ряд поэтических поминовений образует своеобразный «мартиролог».

Жанровая традиция обуславливает известную идеализацию образа. Эта идеализация устойчиво ощущается читателями учебных хрестоматий. Утверждение, понимаемое буквально, побуждает соотнести поэтическую формулу с фактом биографии и в случае их расхождения ассоциируется с житейски понимаемой «неправдой». Так, утверждение о Добролюбове:

Сознательно мирские наслажденья
Ты отвергал, ты чистоту хранил,
Ты жажде сердца не дал утоленья;
Как женщину, ты родину любил...

(II, 173) —

отвечает жанровому представлению о добровольной аскезе некрасовского героя, но не документально подтвержденным фактам биографии его прототипа. Однако суждение о мере «правдивости» поверхностно. Выбор жанровой традиции согласован для художника с его знанием о человеке и его приоритетах в сфере бытовой и духовной жизни. Добролюбов как прототип некрасовского героя не был аскетом в прямом смысле слова, но эта характеристика обозначила его самоотдачу в духовной сфере, намного превышающую потребность получить некие блага в сфере житейской.

В случае с Асенковой также следует провести грань между образом и прототипом. Акцентируемое Некрасовым утверждение о ее аскетическом целомудрии, думается, заслуживает доверия. Высокая занятость и низкая оплата труда Асенковой скорее заставляют поверить в справедливость некрасовских слов о сопровождавшей актрису клевете, чем в обоснованность «нелицеприятных» заявлений в ее адрес. В некрасовском тексте целомудрие актрисы, родственное целомудрию Добролюбова и Белинского, символично. Чистота души Асенковой выражается в ее непритворной сосредоточенности на главной ценности — сценическом искусстве, в максимально щедрой самоотдаче. И насколько ее целомудрие в стихотворении представлено аскетическим, настолько самоотдача актрисы связана с сознанием собственного дара:

В сознание светлой красоты
И творческого чувства
Восторг толпы любила ты,
Любила ты искусство,

Любила славу...

(I, 148)

Красота, восторг окружающих, слава и любовь к этому восторгу и славе выступают как составляющие *дара*, несомого личностью публике, а не *дани*, собираемой с нее личностью.

Продолжая сопоставительный анализ стихотворений, посвященных памяти современников, отметим, что и Белинский и Добролюбов выступают в роли учителя. Белинский назван «учителем» в другом произведении⁷; в стихотворении «Памяти Белинского» о нем сказано, что он оставил современникам «с дерева неведомого плод» (I, 121) — их духовную и умственную пищу. Об учительской роли Добролюбова говорится более прямо:

Учил ты жить для славы, для свободы,
Но более учил ты умирать...

(II, 173)

«Учительство» Асенковой словесно никак не обозначено. Но мысль, сформулированная применительно к жизни и личности Грановского («...он уже тем был полезен, что жил...») и приложимая к Белинскому и Добролюбову, в образе Асенковой получила наиболее концентрированное воплощение.

Рассмотрим сопряжения мотивов, которые, как представляется, обрели в культурной традиции особую смысловую нагрузку.

Эти сопряжения — слава, красота и чистота (отсутствие *тищеславия*), синонимичные дару, причем *дару* в двойном значении (тому, чем одарена артистка, и тому, чем она одаряет публику):

И точно, мало я видал
Красивее головок...

(I, 146)

Душа твоя была нежна,
Прекрасна, как и тело...

(I, 147)

Телесная и душевная красота Асенковой имеет в стихах тот же смысл отечественного достоинства, что и «прекрасные помыслы», «высокие цели», деятельность и жизнь Белинского (I, 121) и Добролюбова:

Плачь, русская земля! но и гордись —
С тех пор, как ты стоишь под небесами,

Такого сына не рождала ты
И в недра не брала свои обратно...

(II, 173)

Красота Асенковой для Некрасова сближена с ее талантом, она выступает и как составляющая таланта актрисы, и как самостоятельный дар. Черновые рукописи позволяют проследить устойчивость этого смыслового нюанса: «Так сильно восхитила ты / Любителей искусства / Слияньем *дивной красоты* / *И творческого чувства*» (I, 519); «[Не только] *чудо красоты* — / Любители искусства / [Нашли в ней *гения черты* / *И творческое чувство*]»; «Нашли в ней *чудо красоты* / *И творческое чувство* / *И гениальности черты* / Любители ис-

куства» (I, 520); «Ее красу, ее талант» (I, 521); «Печальным даром красоты / И творческого чувства / Спешила насладиться ты...» (I, 522).

Другое мотивное сопряжение — юность, весна и смерть. Оно задано началом стихотворения, где главенствует «я» автора:

В тоске по юности моей
И в муках разрушенья...

(I, 146)

В воспоминании и поэтическом переживании поэта объединяются его собственная минувшая юность и его грядущая смерть — и юность и смерть той, чью могилу он «оплакал скорбью новой». Облик Асенковой объединяет детство и женственность, невинность и страсть, и он же несет значимые для петербуржца признаки стремительного умирания от чахотки:

Дышали милые черты
Счастливым детским смехом...

(I, 146)

Их говор лишь тогда затих,
Как смерть тебя сразила...
Ты до последних дней своих
Со сцены не сходила.

В сознание светлой красоты
И творческого чувства
Восторг толпы любила ты,
Любила ты искусство,

Любила славу... Твой закат
Был странен и прекрасен:
Горел огнем глубокий взгляд,
Пронзителен и ясен;

Пылали щеки; голос стал
Богаче страстью нежной...
Увы! театр рукоплескал
С тоскою безнадежной!

(I, 147–148)

Весна — синоним юности, и она же выступает знаком смерти: Асенкова, как и многие чахоточные, скончалась весной. В этом контексте юность обретает символическое значение рано наступившей поры итогов — и угасания. Те же мотивы подчеркнуты в стихотворениях «Памяти Белинского» и «Памяти Добролюбова» (отметим рифму «угас»):

Кипел, горел — и быстро ты угас!»

(«Памяти Белинского» (I, 121))

«Но *слишком рано* твой ударил час

<...>

Какой *светильник* разума *угас!*

Какое сердце биться перестало!

(«Памяти Добролюбова» (II, 173))

Стремительное *угасание* настигает *разум, сердце*, деятельность, всю человеческую *жизнь* («...он уже тем был полезен, что *жил...*»). Упомянутая «*ге-ниальность*» контекстуально синонимична дару жизни, а обаяние личности привносит в повествование о жизни оттенок святости, в процессе поэтической работы акцентированный усилением мотива подвижничества (ср.: «*Кумир* моих счастливых дней»; «Ты до последних дней своих / Со сцены не сходила»).

В заключительных строках стихотворения «Памяти <Асенков>ой» мотив *угасания* получает богатое художественное развитие:

...Твой *закат*

Был странен и прекрасен:

Горел огнем глубокий взгляд

<...>

Пылали щеки <...>

Твой голос, *погасая*, пел

О счастье и надежде.

Не так ли *звездочка в ночи*,

Срываясь, *упадает*

И на лету свои лучи

Последние роняет?..

(I, 148)

Мотивы *света* и *угасания* разрабатывались в черновых редакциях. У Некрасова *свет* присущ не только тому, что доступно глазу, но и голосу, смеху, пению, чувству, жизни, т. е. всему существу героини: «А взор пленительных очей / *Светился* детским *смехом*» (I, 520); «...взор очей / *Светился* детским *смехом...*» (I, 521); «И голос твой звучал и пел / и *чувство пламенело...*» (I, 522); «Твой *закат*» (I, 522).

Образ *светлого явления* и *звезды, угасающей в ночи*, просматривается в строках из «Прекрасной партии»:

Но ты, к кому души моей

Летят воспоминанья, —

Я бескорыстней и *светлей*

Не видывал созданья!

Блестящ и краток был твой путь...

(I, 109)

Эпитет «светлый» — один из наиболее постоянных в черновых и беловых редакциях. Он повторяется и в окончательном варианте стихотворения «Памяти <Асенков>ой»: «И ты на сцену в первый раз, / Как *светлый день*, явилась» (I, 146); «В сознание *светлой красоты*» (I, 147).

Первоначально стихотворение открывалось обращением «кумир»: «Кумир моих счастливых дней» (I, 520). Семантика образа менялась в процессе создания: героиня предстала как «светлое», «как светлый день», «создание», наделенное детской и «светлой красотой», «душою неподкупной» и «нежной», поющее «о счастье и надежде» (I, 146–148).

Рукописи запечатлели тщательный поиск эпитетов, характеризующих красоту актрисы, ее голос и пение: «Слияньем *дивной красоты* / И творческого чувства» (I, 519); «Не только *чудо красоты*», «Нашли в ней *чудо красоты* / И творческое чувство» (I, 520); «Ее *красу*, ее талант» (I, 521); «[В сознание *чистой красоты*] / *Печальным даром красоты* / И творческого чувства» (I, 522); «Твой голос *весело* звучал / *Каким-то детским смехом*» (I, 519); «А голос [*чудно*] так звучал / А голос *нежно* так звучал» (I, 520); «А голос *сладко* так звучал» (I, 521); «Не раньше *воплъ* ее утих» (I, 522); «И *голос твой* звучал и пел / И *чувство* пламенело...» (I, 522); «Но [*звучно*] как и прежде / Твой *вдохновенный голос пел*» (I, 522); «Твой *голосок* звучал и пел» (I, 522). Для Некрасова была очень важна характеристика пения Асенковой. Слово «воплъ» как реакция актрисы на клевету появляется один раз и отвергается.

В облике и голосе героини отмечаются *чистота*, *детскость* (как синоним чистоты; синонимом детскости выступает и веселость), *чудо*, ее красота *дивная*, а голос *нежный*, *сладкий*. Детскость, чуждая плотским исканиям женственность (и запомнившийся облик стройного юноши), «дивная красота» (I, 519), строгое служение, свет облика и души, природа «чуда» сближают образ Асенковой с ангельским образом, ее пение — с ангельским.

Это сходство усиливают мотивы ее целомудренной «неприступности», кратковременности ее пребывания на земле, «прекрасной» смерти и ореол тайны, непонятности, неразгаданности, *странности*: «Твой закат / Был *странен и прекрасен*» (I, 148). В черновых редакциях: «Закат твоих *недолгих* [дней] / Был *странен и прекрасен*», «Мне не забыть судьбы твоей, / *Таинственной и странной*» (I, 520). Актриса умерла, но ее запечатленный в памяти образ продолжает жить: он порождает цепочку воспоминаний, выливается в посмертные легенды и метафорически сближается с мыслью о бессмертии.

Образ «ангела» и «дитяти» в стихотворении Некрасова воскрешает культурный контекст эпохи, в котором эти эпитеты часто сопровождали имя Асенковой в печати, что придает стихотворению острое чувство текущего дня, отличающее множество стихотворных, драматических и прозаических произведений Некрасова.

В русской литературной традиции сближение артиста (в широком понимании этого термина) с ангелоподобным существом, столкновение гения как божественного начала с человеческой завистью отзывается в рассуждении «завистника» о «гении»:

Что пользы в нем? Как некий *херувим*,
Он несколько занес нам *песен райских*,
Чтоб, возмутив *бескрылое* желанье

В нас, чадах праха, после улететь!
Так улетай же! чем скорей, тем лучше.
(Курсив мой. — М. С.)⁸

Работая над стихотворением, Некрасов использовал этот мотив: «И что ж? [озлоблены тобой] / И что ж? исполнены враждой», «Ей [мстили черной] клеветой / Ей мстить решились клеветой / [Все поднялись, восстали] вдруг...» (I, 521); «[И говорят, что делом их / Была твоя могила...]» (I, 522).

Движение семантики образа героини от «кумира» (создания, снискавшего преклонение окружающих) к ангельскому образу (созданию, напоминающему о божественном происхождении человека) воскрешает в памяти общее чувство, объединявшее благодарную часть публики. Оно же органично в свете той жанровой традиции жития, которая просматривается в стихотворениях «Памяти Белинского» и «Памяти Добролюбова»⁹. В стихотворении «Памяти Белинского» (1853) (I, 121) жанровые черты менее заметны, хотя можно выделить похвалу: «Наивная и страстная душа, / В ком помыслы прекрасные кипели»; «Ты честно шел к одной высокой цели»; «Ты нас любил, ты дружеству был верен»; «Твой труд живет и долго не умрет». Обязательный для жития плач о смерти (ср.: «Одну из множества могил / *Оплакал* скорбью новой») в этом стихотворении замещен размышлением и раскаянием в неблагодарности к подвижнически трудившемуся человеку:

Ты по судьбе печальной беспримерен:
Твой труд живет и долго не умрет,
А ты погиб, несчастлив и незнаем!
И с дерева неведомого плод,
Беспечные, беспечно мы вкушаем.
Нм дела нет, кто возрастил его,
Кто посвящал ему и труд и время
<...>
И, с каждым днем окружена тесней,
Затеряна давно твоя могила,
И память благодарная друзей
Дороги к ней не проторила...

В стихотворении «Памяти Добролюбова» (II, 173) жанровые черты жития более отчетливы¹⁰, а стиль более риторичен. В характере героя доминируют молодость, чистота, аскеза, служение, учительство:

Суров ты был¹¹, ты в молодые годы
Умел рассудку страсти подчинять.
Учил ты жить для славы, для свободы,
Но более учил ты умирать.

(Курсив мой. — М. С.)

Описание смерти героя носит торжественный и назидательный характер:

Но слишком рано твой ударил час
И вешнее перо из рук упало.
Какой светильник разума угас!
Какое сердце биться перестало!

В стихотворении есть плач о смерти и похвала:

И высоко вознесся ты над нами...
Плачь, русская земля! но и гордись —
С тех пор, как ты стоишь под небесами,

Такого сына не рождала ты
И в недра не брала свои обратно:
Сокровища душевной красоты
Совмещены в нем были благодатно...

Природа-мать! когда б таких людей
Ты иногда не посылала миру,
Заглохла б нива жизни...

«Мартиролог» Некрасова (понимая условность этого термина в контексте данной статьи, все же осторожно воспользуемся им) объединяет фигуры литераторов-«учителей» и артистки. Сближение их с типом праведников или святых потребовало бы серьезных оговорок: их отстояние от канонического образа очевидно. Столь же очевидно значение для поэта их деятельности, жизни и смерти, выразившееся у Некрасова в формуле «он уже тем был полезен, что жил». Мотивы краткости земного пути человека и богатства его внутреннего мира, восходящие к фактам биографии реальных прототипов, обретают в стихах Некрасова символическое значение. Мотивные сопряжения весны — юности — расцвета — смерти, ночи — рутины, поглотившей явление в жизнь божественной искры, тайны столь очевидного явления прослежены здесь в образах Белинского, Добролюбова и Асенковой, в описании расцвета и заката которой сопряжения символических мотивов наиболее наглядны.

Поэтическое воплощение Некрасовым образа Асенковой обозначило его стержневые составляющие, которые впоследствии окажутся востребованными в творчестве другого великого поэта, оплакавшего другую великую артистку.

п р и м е ч а н и я

¹ Некрасов Н. А. Полное собр. соч. и писем : в 15 т. Т. VII. — Л., 1981–2000. — С. 81. Далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием номера тома римскими и страниц арабскими цифрами за текстом в круглых скобках.

² Поэтическое освоение Некрасовым «Евгения Онегина», в том числе в «Прекрасной партии», отражено в статье Н. Л. Вершининой (*Вершинина Н. Л.* «Онегинские» мотивы в лирике Некрасова // Некрасовский сборник. — СПб., 2001. — Вып. XIII. — С. 10–16.

³ Пушкин А. С. Полное собр. соч. : в 16 т. Т. VI. — М. ; Л., 1937. — С. 11–14.

⁴ Близкое по тематике стихотворение «На смерть Шевченко» (1861).

⁵ Отметим мотив умножающегося числа могил в поэзии Некрасова середины 1850-х годов: «И, с каждым днем окружена тесней, // Затеряна давно твоя могила» («Памяти Белинского» (I, 121)).

⁶ Литературоведческая традиция XX в. интерпретировала поэзию Некрасова в духе атеизма. На рубеже XX и XXI вв. наметилась противоположная тенденция, в русле которой исследователи видят перспективу для раздумий и полемики (см.: Дунаев М. М. Православие и русская литература. Ч. III. — М., 1997; Мельник В. И. Поэзия Н. Некрасова в свете христианского идеала. — М., 2007; эту книгу предварил ряд статей, из которых наиболее близка к рассматриваемому материалу: Он же. Типология житийных сюжетов у Некрасова (К постановке вопроса) // Некрасовский сборник. — СПб., 2001. — Вып. XIII. — С. 59–65).

⁷ В четверостишии из «Сцен из лирической комедии „Медвежья охота“» (1867):

Белинский был особенно любим...
Молясь твоей многострадальной тени,
Учитель! перед именем твоим
Позволь смиренно преклонить колени! (III, 19)

⁸ Пушкин А. С. Указ. соч. Т. VII. — С. 128.

⁹ Не углубляясь в тему взаимодействия поэта Некрасова с христианской традицией поэтического и прозаического слова, ограничимся указанием на текст его стихотворения «Пророк», свидетельствующий об обращении к указанным нами в данной статье мотивам:

Его еще покамест не распяли,
Но час придет — он будет на кресте;
Его послал бог Гнева и Печали
Рабам земли напомнить о Христе... (III, 154)

В черновой редакции:

Но близок день — он будет на кресте,
Его послал бог гнева и печали
Царям земли напомнить о Христе... (III, 361).

Ср. также в «Сценах из лирической комедии „Медвежья охота“»:

Не предали они — они устали
Свой крест нести,
Покинул их дух Гнева и Печали
На полпути... (III, 18).

¹⁰ Стихотворение «Пророк» едва ли не более наглядно, чем стихотворение «Памяти Доблюбова», по сопряжению в характере героя мотивов жертвенного служения с мотивами его готовности принять неминуемую смерть за людей и идею добра.

¹¹ Ср.: «Одно из них я полюбил // Будить в душе суровой» (I, 146). Эпитет «суровый» указывает на определенный настрой поэта, на его мироощущение, и это духовно сближает «я» Некрасова и личность оплакиваемого им «учителя».

Статья II. Два поэтических поминаения петербургских актрис

Болезнь, ранняя смерть и искреннее всенародное прощание с Варварой Асенковой привнесли некое завершение в ее образ — сделали его легендарным. Подобный ореол легендарности обретали образы других любимых публикой артисток: Веры Комиссаржевской и Веры Холодной, также безвременно и скоропостижно умерших от тяжелой болезни в расцвете таланта и красоты. Жизнеспособность созданного Н. А. Некрасовым образа подтверждается сближением двух поэтических текстов: его «Памяти <Асенков>ой» и более позднего — стихотворения А. А. Блока «На смерть Комиссаржевской»¹.

Сближение этих двух стихотворений на первый взгляд может показаться мотивированным внешним совпадением фактов биографического характера: обе актрисы незаурядно талантливы, красивы, знамениты, любимы публикой, обе умирают весной от тяжелой болезни. Мы видим стечение обстоятельств: чахоточные часто умирают весной, а черная оспа, от которой умерла Комиссаржевская, не привязана к сезону. Чистым совпадением является деталь визуального характера — синий цвет глаз: у Блока она многократно акцентирована, у Некрасова цвет глаз Асенковой не назван, но портреты черноволосой и сине-голубоглазой Асенковой были популярны. Асенкова в известной мере олицетворяла определенную эпоху расцвета Александринского театра. Комиссаржевская, оставившая в 1902 г. Александринский театр, в 1904 г. основала театр собственный, во многом новаторский, ныне носящий ее имя. Мнимым, но напрашивающимся совпадением двух героинь поэтических текстов является цветущая молодость, даже юность женщины на сцене. Асенкова скончалась 24 лет от роду, Комиссаржевской было 43, но поэтический мотив юности в блоковском тексте о ней один из наиболее значимых. Эти совпадения, явные и мнимое, как кажется, претендуют на самостоятельную значимость. Но значимость обусловлена не ими, а разработкой образа, в котором — и в некрасовской и в блоковской версиях — подчеркнуты названные мотивные сопряжения, наделяющие образы героинь символическим смыслом.

Помимо стихотворения, к анализу привлекаются прозаические тексты Блока: «Вера Федоровна Комиссаржевская (11 февраля 1910)» и «Памяти В. Ф. Комиссаржевской» (5, 415–420). Статья «Памяти В. Ф. Комиссаржевской» завершается текстом стихотворения, в третьем томе Собрания сочинений озаглавленного «На смерть Комиссаржевской». Еще один пассаж был посвящен Комиссаржевской в Предисловии к третьей публикации поэмы «Возмездие».

Предисловию предпослан эпиграф: «Юность — это возмездие. Ибсен» (3, 295). В совокупности с пассажем о Комиссаржевской эпиграф акцентирует мотивные сопряжения юности, смерти и итогов.

Весна — время необратимого события и сущностное свойство актрисы — совмещает у Блока одновременно и жизнь, и смерть:

Не верили. Не ждали. Точно
Не таял снег, не веял май.

Не верили. А голос юный
Нам пел и плакал о весне,
Как будто ветер тронул струны
Там, в незнакомой вышине,
Как будто отступили зимы...

(3, 190)

Жизнь и весну воплощает «голос юный» Комиссаржевской («Умер вешний голос» (3, 190); «Она была моложе, о, насколько моложе многих из нас...» (5, 416)), в то время как оставленный Комиссаржевской мир предстает «порою полуночной», «мертвым краем», «склепом» (3, 191).

Сравнение актрисы со звездой в ночи настойчиво повторяется в стихах и в прозе: «Погасли звезды синих глаз» (3, 191) (ниже: «Хоть погребальный факел — в ночь», образ света, зажженного над «погасшими» глазами) (3, 191). Ср. у Некрасова: «Не так ли звездочка в ночи, // Срываясь, упадет...»².

Глаза, как и голос, в блоковском тексте — говорящая деталь облика героини. Их цвет метонимически обретает новые оттенки значений, углубляющих смысл фактической подробности: «...эта маленькая фигура со страстью ожидания и надежды в синих глазах, с весенней дрожью в голосе, вся изображающая один порыв, одно устремление куда-то, за какие-то синие, синие пределы человеческой здешней жизни» (5, 415); «...звали ее бессонные глаза и всегда волнующий голос»; «ее печальные и смеющиеся глаза, обведенные синим» (5, 416); «У Веры Федоровны Комиссаржевской³ были глаза и голос художницы. Художник — это тот, для кого мир прозрачен, кто обладает взглядом ребенка, но во взгляде этом светится сознание зрелого человека; тот, кто роковым образом, даже независимо от себя, по самой природе своей, видит не один только первый план мира, но и то, что скрыто за ним, ту неизвестную даль, которая для обыкновенного взора заслонена действительностью наивной; наконец, кто слушает мировой оркестр и вторит ему, не фальшивя <...> Оттого эти большие синие глаза, глядящие на нас со сцены, так удивляли и восхищали нас; говорили о чем-то безмерно большем, чем она сама» (5, 418); «новое напоминание, далекий голос синей Вечности» (5, 417); «Никогда не забуду того требовательного, капризного и повелительного голоса» (5, 416); «В. Ф. Комиссаржевская голосом своим вторила мировому оркестру. Оттого ее требовательный и нежный голос был подобен голосу весны, он звал нас безмерно дальше, чем содержание произносимых слов» (5, 418–419) (курсив автора; подчеркнуто мной. — М. С.).

Эти описания, много более развернутые, нежели у Некрасова, родственны им:

Горел огнем глубокий взгляд,
Пронзителен и ясен;

Пылали щеки; голос стал
Богаче страстью нежной...

(I, 148)

Своего рода иноприродность, близость к небесному миру присутствует и в образе Комиссаржевской. Сравнение с мальчиком («в ее глазах был кусочек волшебного зеркала, как у мальчика Кая в сказке Андерсена» (5, 418)) сближает хрупкий и миниатюрный женский облик с обликом бесполого ангела: «Ушла. От всех великолепий — / Вот только: крылья на заре»; «И струнно плачут серафимы, / Над миром расплескав крыла»; «Пускай хоть в небе — Вера с нами / Смотри сквозь тучи: там она...» (3, 190–191); «Ее могли хоронить не люди, не мы, а небесное воинство <...> Ее певучую душу могли нести блаженные и не знающие греха ангелы из этого „мира печали и слез“» (5, 419).

В стихотворении Блока повторяются мотивы человеческих страстей и клеветы, враждебных художнику: «Да, слепы люди, низки тучи...», «Так спи, измученная славой, / Любовью, жизнью, клеветой...» (3, 191). Ср. у Некрасова: «Ей [мстили черной] клеветой / Ей мстить решились клеветой / [Все поднялись, восстали] вдруг...» (I, 521).

Слава артистки у Блока являет ту же силу притяжения и резонанса с человеческой массой, что и у Некрасова. У Блока: «Вот почему она стала теперь *символом* для нас. Вот почему десятки тысяч людей, которые шли за ее погребальной колесницей, десятки тысяч людей, *почти равнодушных* ко всему, что было *вокруг* нее, — все-таки шли, влекомые тем незнакомым, что стояло за ней, тем тревожным и страшно интересным, что таит в себе имя *Слава*» (5, 419). Ср. у Некрасова:

Восторг толпы любила ты,
Любила ты искусство,

Любила славу...

(I, 147–148) (курсив мой. — М. С.)

Путь славы (любви — ненависти, успеха — клеветы) замечателен по своей краткости. У Блока: «Вдохновение тревожное, чье мрачное пламя сжигает художника наших дней, художника, который обречен чаще ненавидеть, чем любить, — оно позволяло ей быть только с юными; но нет ничего страшнее юности: певучая юность сожгла и ее; опрокинулся факел, а мы, не зная сомнений, идем по ее пути: и опрокинутый факел юности ярче старых оплывающих свеч» (5, 418). Это размышление созвучно некрасовскому стиху: «Блестящ и краток был твой путь...» (I, 109).

Размышления Блока о душе Комиссаржевской обозначают вехи театральных эпох: некрасовской («Дышали милые черты / Счастливым детским смехом» (I, 146), эпохи расцвета водевиля) и современной поэту: «Душа ее была как нежнейшая скрипка. Она не жаловалась и не умоляла, но плакала и требовала, потому что она жила в то время, когда нельзя не плакать и не требовать. Живи она среди иных людей, в иное время и не на мертвом полюсе, — она была бы,

может быть, вихрем веселья; она заразила бы нас торжественным смехом, как заразила теперь торжественным слезами» (5, 419).

И Блок и Некрасов отдают актрисе дань влюбленности. У Блока: «Конечно, все мы были влюблены в Веру Федоровну Коммиссаржевскую, сами о том не ведая, и были влюблены не только в нее, но в то, что светилося за ее беспокойными плечами, в то, к чему звали ее бессонные глаза и всегда волнующий голос»; «И я молю ее светлую тень — ее крылатую тень — позволить мне вплести в ее розы и лавры цветов моей траурной и почтительной влюбленности» (5, 416). Некрасовское развитие образа Асенковой от первоначального «Кумир моих счастливых дней, / Любимый и желанный» до отраженного через слова о воспоминаниях («Одно из них я полюбил / Будить в душе суровой...» (I, 146)) и аплодисментах («Увы! театр рукоплескал / С тоскою безнадежной!» (I, 148)) указывает и на глубокую эмоциональную вовлеченность в созерцание и сопереживание Асенковой, и на дистанцию, связанную с пониманием кратковременности явления ее жизни и славы.

«Ангельская» природа Асенковой и пробуждение живого воспоминания о ней косвенно указывают на мотив бессмертия. У Блока этот мотив развит более явственно: «Да, тысячу раз правда за этим мятежом исканий, за смертельной тревогой тех взлетов и падений, живым воплощением которых была Вера Федоровна Коммиссаржевская. Была, значит и есть. Она не умерла, она жива во всех нас» (5, 418).

Оба образа отмечены таинственностью, непонятостью. У Некрасова: «Мне не забыть судьбы твоей, / Таинственной и странной» (I, 520). У Блока: «Что в ней рыдало? Что боролось? / Чего она ждала от нас? / Не знаем» (3, 190); «О том, как мы не узнали ее при жизни и как можем запомнить после смерти, я хочу сказать в стихах» (5, 419); «...Вера с нами / Смотри сквозь тучи: там она — / Развернутое ветром знамя, / Обетованная весна» (3, 191). Поэтому у обоих авторов смерть актрисы вызывает целый спектр чувств: и потерю, и прозрение, и благоговейное приобщение к чему-то высшему.

Воспоминание Некрасова об «одной из множества могил» выливается в поэтическое проживание «блестящего и краткого» пути личности, воплотившей художественный и личностный дар. Сходным образом выстроено поэтическое переживание смерти Коммиссаржевской в текстах Блока: «Едва узнав из газет весть о кончине Веры Федоровны Коммиссаржевской, я понял, чем была она для всех нас, что мы теряем вместе с ней, какое таинственное и знаменательное событие для всех нас — ее мучительная, но молодая, но предвесенняя смерть» (5, 415); «Смерть Веры Федоровны волнует и тревожит; при всей своей чудовищной неожиданности и незаслуженной жестокости — это прекрасная смерть. Да это и не смерть, не обыкновенная смерть, конечно. Это еще новый завет для нас» (5, 416)⁴.

В Предисловии к поэме «Возмездие» Блок пишет о том, чем отмечен 1910 г.: «1910 год — Это смерть Коммиссаржевской, смерть Врубеля и смерть Толстого. С Коммиссаржевской умерла лирическая нота на сцене; с Врубелем — громадный личный мир художника, безумное упорство, ненасытность исканий — вплоть до помешательства. С Толстым умерла человеческая нежность — мудрая

человечность» (3, 295). Эпитет «лирическая нота» может быть осмыслен в соотнесенности с природой лирики как выражением личностного начала индивидуального человека. Лирика на небольшом текстовом пространстве способна выразить все богатство человеческой жизни и личности. Юность как пора человеческой жизни метафорически означает связь между потенциальным и реализованным, между Божественным замыслом и воплощением. Блоковская формулировка «Вера Федоровна была именно юностью этих последних — безумных, страшных, но прекрасных лет» (5, 415) близка некрасовскому воспоминанию об Асенковой, пробуждающемуся «в тоске по юности» «и в муках разрушения».

Выражая значение человеческой жизни и личности, Блок прибегает к метафоре: «Душа настоящего человека есть самый сложный и самый нежный и самый певучий музыкальный инструмент. Таких душ немного на свете. Одна из них — та, которую мы хоронили недавно» (5, 417); «Душа ее была как нежнейшая скрипка», «...скрипка такого голоса сливается с мировым оркестром; теперь, после смерти, она поет где-то в нем, за то, что при жизни не нарушала его стройности; она не лукавила, но была верна музыке среди всех визгливых нот современной действительности» (5, 419). Эта развернутая метафора представляется чрезвычайно близкой по смысловому наполнению некрасовским словам о человеке, чьим душевным строем и фактом существования поверяло себя поколение ⁵, и о той, чью могилу поэт «оплакал скорбью новой».

п р и м е ч а н и я

¹ Блок А. А. Собрание соч. : в 8 т. Т. 3. — М. ; Л., 1960. — С. 190—191. Далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием номера тома и страниц за текстом в круглых скобках.

² Некрасов Н. А. Полное собр. соч. и писем : в 15 т. Т. I. — Л., 1981—2000. — С. 148. Далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием номера тома римскими и страниц арабскими цифрами за текстом в круглых скобках.

³ Так у Блока.

⁴ Не вдаваясь здесь в подробный анализ широко известного стихотворения А. Вертинского «Ваши пальцы пахнут ладаном...» (1916), одного из популярнейших текстов, который, что называется, у всех на слуху, отметим несколько сближений. «Ладан», «Весенняя вестница», «синий край», «рай», в который «сам Господь по белой лестнице» проведет адресатку стихотворения, ближайшим образом побуждают вспомнить блоковские стихи. Стихотворение Вертинского адресовано Вере Холодной (1893—1919), а написано оно было за три года до внезапной смерти актрисы от не вполне установленной болезни (предположительно «испанка»). Сопряжение влюбленности, предвидения и предчувствия смерти молодой «звезды» наследуют основные черты символического образа артистки в произведениях Некрасова и Блока.

⁵ См. в «Сценах из лирической комедии „Медвежья охота“»:

...Когда и в наши дни выносят на плечах
Все поколенье два-три человека! (III, 21).

Книга в жизни Обломова (по одноименному роману И. А. Гончарова) *

На вопрос «Что читает Обломов?» многие отвечают: «А он разве читал? Да он же на диване все время лежал!». Обломова воспринимают как штамп (одну из форм «лингвистической» смерти): ленивый, неподвижный, неразвивающийся, примитивный... Декартово изречение «Мыслю, следовательно, существую» как нельзя лучше раскрывает истинное лицо гончаровского героя. Он постоянно ведет внутренний диалог с самим собой. И помогает ему в этом книга. Именно поэтому основным предметом исследования нашей работы стало функционирование концепта «книга» в романе И. А. Гончарова «Обломов».

Обратимся к общезыковой репрезентации концепта и выделим его ядерные когнитивные признаки. В современном русском языке слово «книга» обозначает конкретный артефакт и имеет как прямые денотативные значения, отраженные в словарях, так и коннотативные. Сравнивая и систематизируя определения из основных толковых словарей русского языка (под редакцией В. Даля, С. Ожегова, Д. Ушакова), выделяем следующие значения: 1. Сшитые в один переплет листы бумаги (конторская книга, жалобная книга) ¹. 2. Печатное произведение или рукопись с текстом (иногда с иллюстрациями) ². 3. Одно из нескольких подразделений литературного произведения ³. 4. Процесс чтения (засадить за книгу) ⁴. Обнаружено также устаревшее значение: 5. Книга — третий желудок жвачных животных ⁵. Словари, однако, не фиксируют коннотативные значения. Одно из них — «книга — человек, воспринимаемый как своего рода текст».

«Воспоминания» Ф. В. Булгарина и их рецепция в русской культуре *

В 1846 г. Ф. В. Булгарин, имевший к этому времени весьма одиозную репутацию, начал публикацию своих многотомных «Воспоминаний»¹, вызвав ожидаемую негативную реакцию литературного сообщества. В появлении «Воспоминаний» Булгарина видится совпадение как субъективных, так и объективных факторов. С одной стороны, мемуары стали закономерным итогом литературной деятельности Булгарина, адекватным воплощением авторских стратегий литератора, чья репутация радикально разошлась с прогнозируемым им самим биографическим итогом, оказавшись последней попыткой откорректировать этот итог. С другой, — Булгарин, как всегда, чутко угадал современные литературные тенденции и запросы публики.

К 1840-м годам широкий читатель теряет интерес к исторической беллетристике, однако растет его заинтересованность популярными историческими научными трудами и мемуарами². Русская мемуаристика попадает в преддверие нового этапа. Бурное развитие ее военного раздела, спровоцированное сначала событиями 1812 г., а затем победным завершением войн с Персией и Турцией, к концу 1830-х годов иссякло: этот раздел русской мемуаристики не имел эффекта новизны.

Петербургское издание М. Ф. Де-Пуле *

В 1878 г. в Санкт-Петербурге вышла книга воронежского критика М. Ф. Де-Пуле, которая называлась «Алексей Васильевич Кольцов в его житейских и литературных делах и в семейной обстановке».

Написать биографию своего знаменитого земляка — выдающегося поэта Кольцова — Де-Пуле, видимо, считал своим долгом. К работе критик подошел со свойственной ему научной и человеческой добросовестностью.

Как известно, существует множество жанров, в которых может реализоваться биография знаменитого человека: научная, в том числе литературоведческая (если речь идет о писателе — творце литературных произведений), популярно-беллетристическая и др. Крайними точками биографических интерпретаций могут считаться, с одной стороны, сугубо фактологическая летопись жизни и творчества, с другой — биографический роман. Тип личности героя биографии, безусловно, также определяет жанровую модификацию.

Ю. М. Лотман, автор книги «Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя», так приступал к жизнеописанию «поэта поэтов»: «В редкую эпоху личная судьба человека была так тесно связана с историческими событиями — судьбами государства и народа, — как в годы жизни Пушкина»¹.

О Кольцове — провинциале, купеческом сыне, принимающем непосредственное участие в делах (отнюдь не государственных) отца-прасола, так сказать нельзя.

Литературный Петербург в повести П. Д. Боборыкина «Долго ли?» *

П. Д. Боборыкин — известный писатель второй половины XIX в., имя которого сегодня очень многим ни о чем не говорит. По утверждению современников, именно он всегда первым освещал животрепещущие темы общественной жизни. Талантливый бытописатель быстро улавливал веяния эпохи и незамедлительно откликался на них новыми произведениями. По словам И. А. Бунина, «если <...> нужно ознакомиться с каким-нибудь модным течением в купечестве, в литературе, в буржуазной или рабочей среде, с ее тенденциями, увлечением, с дамскими нарядами или криками моды, вообще с любыми мелочами эпохи восьмидесятых-девяностых годов, непременно почитайте Боборыкина. Он все передавал очень старательно, и материал это вполне добротный»¹.

Безусловно, произведения беллетриста не отличались высокой художественностью, зато были полны фактографических деталей, позволяющих сложить представление об эпохе. В повести «Долго ли?» (1875) перед читателем предстает литературный Петербург во всей полноте своего «кастового устройства». В ней благодаря точному изображению судеб реальных художников слова, цитированию их произведений (иногда искаженному) нынешний читатель без труда угадывает тексты и имена классиков, а современники Боборыкина узнавали и популярных беллетристов.

А. Н. Островский в Петербурге

Традиционно А. Н. Островского связывают с Москвой и с именем Щелыково Костромской губернии. Вместе с тем столица России занимала немаловажное место в жизни и творчестве драматурга. Однако до сих пор нет ни одной работы, освещающей петербургские страницы в биографии художника. Настоящая статья пытается восполнить существующий пробел¹.

Островский многократно бывал в Петербурге: ежегодно и не по одному разу. Судя по его письмам, он приезжал в столицу в 1853–1854, 1858–1863, 1867–1868, 1871–1873, 1877–1886 гг., бывал в ней в 1856 и 1865 гг. Иногда его визиты в столицу затягивались. Работа над пьесой «Василиса Мелентьева» и подготовка ее к театральному представлению задержали Островского, прибывшего в Петербург в конце сентября 1867 г., до января следующего года. С конца октября 1881 г., ненадолго отлучаясь в Москву, драматург пробыл в Петербурге до марта 1882 г.: вдали от горячо любимой семьи его удерживали напряженная работа в Комиссии для пересмотра законоположений по всем частям театрального ведомства, хлопоты по театральным делам, работа над пьесой «Таланты и поклонники», вопросы издания пьес и др.

Островский был связан с Петербургом на протяжении всей своей творческой жизни. Именно здесь театральным начальством решались вопросы о допуске его пьес на сцену императорских театров. Отношения автора с чиновниками были сложными с самого начала его театральной деятельности, и это не могло не сказаться на его отношении к городу. В декабре 1852 г. директор императорских театров А. М. Геденов (прежде он уже дал как цензор отрицательный отзыв и на «Картины семейного счастья», и на комедию «Свои люди — сочтемся!») изъявил желание познакомиться с текстом новой пьесы молодого драматурга «Не в свои сани не садись». Островский, произведения которого еще ни разу не были представлены на театральной сцене, был не на шутку встревожен исходящей от петербургского театрального начальства угрозой запретить и эту пьесу к постановке. В конце 1852 г. он почти с укором написал М. П. Погодину: «И Вы мне, Михайло Петрович, советуете ехать в этот Петербург!»². Правда, опасения не оправдались, и после успешной московской премьеры комедии «Не в свои сани не садись» Островский приехал в Петер-

бург в начале февраля 1853 г. руководить ее постановкой в Александринском театре.

Пьесы Островского ставили в Александринском театре, они шли и в Мариинском, Михайловском, Каменноостровском театрах. Петербургский дебют Островского приходится на 12 февраля 1853 г.: в Театре-Цирке (напомним, что этот театр просуществовал с 1849 по 1859 гг., а после пожара на его месте был возведен Мариинский театр) в бенефис Ф. А. Бурдина, актера Александринки, состоялся премьерный спектакль «Утро молодого человека». В нем приняли участие такие известные актеры, как А. Е. Мартынов и Л. П. Фалеев. В Александринском же театре Островский первый раз предстал неделю спустя — 19 февраля 1853 г. В тот театральный вечер состоялась премьера комедии «Не в свои сани не садись», положившая начало нового этапа в театрально-драматической истории России ³.

На петербургских сценах драматурга ожидали и блестящие победы, и горестные поражения. Знаменательно, что уже на второй день после открытия Мариинского театра (2 октября 1860 г.) был дан спектакль по пьесе Островского «Гроза». В театральном Петербурге при жизни драматурга эта пьеса была самой популярной (в Москве же неизменно первенствовала комедия «Бедность не порок»). Любимые актеры Островского, блестящей игрой даруя театральную славу его драматургии, укрепляли связь драматурга с Петербургом. Переживая смерть А. Е. Мартынова, Островский писал И. И. Панаеву 28 августа 1860 г.: «С Мартыновым я потерял все на петербургской сцене. Теперь не знаю, когда буду в Петербурге, мне как-то не хочется туда ехать» (XI, 127). Творчество П. А. Стрепетовой делало автора счастливым, 17 декабря 1881 г. он писал своей жене М. В. Островской: «Вчера Стрепетова играла в „Грозе“ — это было торжество, которого Петербург давно не видывал, — фурор неописанный» (XII, 59).

Находясь в Петербурге, Островский принимал участие в подготовке спектаклей, с каждым артистом проходил роль, уделял большое внимание костюмам и декорациям. Пьеса «Грех да беда на кого не живет» ставилась в Москве и в Петербурге одновременно. 16 января 1863 г. Островский сообщил из Петербурга: «В Москву к представлению я не приеду, нельзя бросить здешних актеров без помощи» (XI, 167). Готовя к представлению пьесу «Василиса Мелентьева», он писал 7 января 1868 г. редактору «Вестника Европы» М. М. Стасюлевичу: «...мне некогда даже дома на одну минуту подумать о чем-нибудь другом, кроме постановки пьесы; на мне лежит все: репетиции, чтение с артистами на дому, костюмы, декорации. Поверите ли, я сплю не больше четырех часов в сутки» (XI, 273). Островский хорошо понимал, что его присутствие в Петербурге на репетициях имело решающее значение. В мае 1871 г. он уверял заведующего репертуаром петербургских театров П. С. Федорова, что непременно должен сам принять участие в подготовке спектакля «Лес», в противном же случае и эту пьесу постигнет неудача, как это уже произошло на петербургской сцене с его последними комедиями «Бешеные деньги» и «Горячее сердце». Две эти комедии, сетовал он, «упали в Петербурге» (XI, 357).

Островского не раз огорчали и раздражали решения Театрально-литературного комитета. Когда пьеса «За чем пойдешь, то и найдешь» не получила одобрения, он обозвал этот орган «комитетишском». Мнение этого же комитета о пьесе «Поздняя любовь» оскорбило драматурга: «...пять-шесть плоских бездарностей, с развязностью почти военного человека, судят произведения настоящих художников», — писал он (XI, 442). Позже его пьесы проходили через этот комитет вполне успешно. О впечатлении, произведенном мелодрамой «Без вины виноватые», Островский не без удовольствия сообщил 20 декабря 1883 г. из столицы: «При чтении в Комитете театральном она произвела огромное впечатление и так ошарашила, что у некоторых даже отшибло память. Григорович (бывший тогда председателем Театрально-литературного комитета. — *Н. М.*) прибежал в неистовом восторге, и теперь пьеса загремела по Петербургу» (XII, 207).

Творческая деятельность Островского в Петербурге была многосторонней, напряженной и самоотверженной. После предложения С. А. Геденова о сотрудничестве Островский начинает работать над пьесой «Василиса Мелентьевна». 7 октября 1867 г. он жаловался жене: «...работы по горло, сижу и день и ночь, даже и в театрах не бываю» (XI, 267). А в конце октября уже уговаривал ее примириться с вынужденной разлукой: «И я не ленюсь, я не сплю ночи, работаю для вас, кабы ты посмотрела, как я похудел. Я ложусь в 4 часа ночи и встаю в 8-м для того, чтоб поскорее кончить дело и уехать в Москву» (XI, 267–268). В Петербурге Островский завершал работу над некоторыми своими произведениями. В ноябре 1875 г. он отмечал: «Приехал в Петербург в пятницу 7-го числа и до 15-го сидел безвыходно и не разгибаясь дома, работая по 18-ти и более часов в сутки. 14-го числа утром я кончил переписку набело „Богатые невесты“» (XI, 501). В тот же день вечером он читал ее друзьям, а на следующий день — в Театрально-литературном комитете. Работая в ноябре 1881 г. над пьесой «Таланты и поклонники», он сообщал жене: «Я сижу над ней ежедневно с 8 часов утра до 2-х часов ночи» (XII, 49). С 1870-х годов Островский, приехав в Петербург, старался в максимально сжатые сроки завершить работу над пьесой, переписать текст, получить копии, чтобы представить их в цензуру и в Театральный комитет, устроить публичные чтения, распределить и раздать роли, начать чтение ролей с актерами и репетиции. Одновременно он решал вопрос о публикации пьесы. В последние два десятилетия жизни драматурга необходимость ехать в Петербург обычно выпадала на конец осени — начало зимы.

Островскому всегда было важно знать, какое впечатление производит его пьеса в чтении. В Петербурге в его исполнении прозвучали пьесы «Семейная картина», «Бедность не порок», «Не так живи, как хочется», «Воспитанница», «Гроза», «Воевода» («Сон на Волге»), «Василиса Мелентьева», «Лес», «Правда — хорошо, а счастье лучше», «Сердце не камень». Чтения этих произведений проходили у актера Ф. А. Бурдина, у литераторов Н. А. Некрасова, И. С. Тургенева, А. К. Толстого, у брата драматурга — М. Н. Островского. В пользу Литературного фонда драматург читал пьесы «Свои люди — сочтемся!» (23 и 27 февраля 1860 г. в Пассаже), «Козьма Захарыч Минин, Сухорук» (15 января 1862 г.

в зале Бенардаки, Невский пр., 86), сцены из хроники «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (25 марта 1867 г. в том же зале), «Лес» (25 января 1871 г. в зале Петербургского собрания художников, Троицкий пер., 13). У Е. М. Фектистова, видного чиновника цензурного ведомства, Островский выступал с чтением пьес «Не было ни гроша, да вдруг алтын» и «Бесприданница». Он неоднократно читал свои произведения и в Театрально-литературном комитете («Богатые невесты», «Женитьба Белугина», «Без вины виноватые»).

Островский каждый раз эмоционально переживал свой успех. 11 декабря 1871 г. после публичного чтения комедии «Не было ни гроша, да вдруг алтын» он отметил: «...меня чуть не носят на руках» (XI, 375). Порой публикация пьесы в петербургском журнале и ее чтение драматургом приносили ей славу задолго до театральной постановки: об успехе пьесы «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» Островский писал из Петербурга в сентябре 1867 г.: «Пизса (так! — *Н. М.*) моя загремела по Петербургу, — все считают ее лучшею пизсой из всех моих» (XI, 265). Правда, в Петербурге премьера спектакля «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» состоялась только в феврале 1872 г.

Островский посвятил свою жизнь служению драматическому искусству, перспективы развития которого во многом определялись решениями представителей высшей власти и дирекции императорских театров. Ведение дел то и дело требовало его присутствия в Петербурге. В середине марта 1865 г. он писал жене из столицы: «Я хлопочу с утра до ночи, бегаю по всем министерствам, и дело наше идет на лад» (XI, 201). В то время он добивался разрешения учредить московский Артистический кружок, а в марте 1867 г. — права для этого кружка давать платные спектакли. По делам того же кружка 22 ноября 1876 г. драматург был на приеме у министра внутренних дел А. Е. Тимашева. Тогда же он как председатель подал прошение от Общества русских драматических писателей министру Императорского двора об увеличении поспектакльной платы драматургам с пьес, поставленных императорскими театрами. Получив позднее отрицательный ответ (от 26 февраля 1877 г.), Островский продолжал заниматься решением этого вопроса: в октябре 1881 г. он был на приеме у недавно назначенного министра императорского Двора И. И. Воронцова-Дашкова, в ведении которого находились императорские театры. Островский не раз выступал в роли ходатая за актеров перед театральной дирекцией. В октябре—ноябре 1881 г. перед Комиссией для пересмотра законоположений по всем частям театрального ведомства драматург отстаивал необходимость открытия частных театров. Островский, надолго задержавшись в Петербурге, принял самое деятельное участие в работе этой Комиссии. Он стал посещать заседания Комиссии со 2 ноября и присутствовал на последующих. В целом по делам Комиссии провел в Петербурге пять месяцев (с ноября 1881 г. по март 1882 г.). Уже 5 ноября 1881 г. Островский прочел на заседании свою «Записку о положении драматического искусства в России в настоящее время» и произвел на слушателей большое впечатление. 18 марта 1884 г. он с удовлетворением писал жене, что министерство Императорского двора «...убедилось, что все мои слова, сказанные в Комиссии, подтвердились, и потому считает меня человеком нужным» (XII, 239).

Островский бывал на приемах у петербургских высокопоставленных чиновников, например у министра Императорского двора А. В. Адлерберга 22 ноября 1876 г., и встречался в неофициальной обстановке с министром внутренних дел в 1881–1882 гг. Н. П. Игнатьевым; камергером, членом Совета министров государственных имуществ И. П. Архиповым; чиновником министерства Императорского вора, главным контролером Н. С. Петровым. Драматург неоднократно представлял на рассмотрение петербургского начальства разработанные предложения, например «Записку об авторских правах» в ноябре 1869 г. Он возлагал большие надежды на сильных мира сего, чаще всего они не сбывались, однако Островский не терял веры в необходимость своих неустанных петербургских хлопот. 17 ноября 1881 г., узнав, по-видимому, о положительном решении вопроса об открытии частного театра в Москве, он написал жене: «Мы с тобой, сидя в Москве, и не мечтали о том, чего я удостоился в Петербурге» (XII, 51).

Материальное положение Островского и его семьи напрямую зависело от решений, принимаемых в Петербурге. В декабре 1869 г. он ходатайствовал перед С. А. Геденовым относительно своей пенсии, в начале 1870-х годов друзья драматурга и его брат М. Н. Островский стали принимать активное участие в решении этого вопроса. Дирекция императорских театров дала ход делу только в связи с предстоящим 25-летием литературно-театральной деятельности Островского: С. А. Геденов направил министру Императорского двора А. В. Адлербергу соответствующий документ, но 8 февраля 1872 г. получил отрицательный ответ. 18 января 1882 г. Островский писал жене: «...вот уж три месяца провожу в Петербурге в постоянных трудах и постоянной тоске. Я уж много выхлопотал для вас и утешаюсь надеждой, что еще выхлопочу» (XII, 67–68). Однако и в 1882 г. его очередная просьба о пенсии была отклонена. 17 декабря 1883 г. он познакомился с Н. С. Петровым, который имел большое влияние на дирекцию императорских театров. Знакомство с этим чиновником сыграло поворотную роль в судьбе Островского. Пожизненная пенсия при содействии Петрова была назначена ему в январе 1884 г. Уступив просьбе брата, Островский специально приехал в Петербург с тем, чтобы поблагодарить министра Императорского двора и самого императора Александра III. Аудиенция состоялась 5 марта 1884 г. в дворцовом пригороде Петербурга — Гатчине.

Пенсия была незначительной, и Островский был вынужден и в дальнейшем все свои силы отдавать упрочению материального положения семьи. Через несколько дней после императорского приема он, задерживаясь в Петербурге, настойчиво уверял жену: «...я делаю и сделаю все, что могу, я убиваю свою жизнь в хлопотах о семействе <...> Я готов умереть здесь в работе и хлопотах, только бы вас обеспечить» (XII, 231). Несмотря на неудачи, Островский каждый раз обращался к жене, вселяя в нее надежду, а при изменении ситуации с готовностью делился с ней радостью. 11 марта 1884 г. он писал ей, что предпринятая поездка в Петербург оказалась необыкновенно счастливой. Писатель тяжело переживал долгие разлуки с семьей. Весной 1884 г., добившись, как ему казалось, больших успехов в Петербурге, он писал жене о своей тоске по дому: «Так бы и полетел в Москву, да нельзя бросить работу; надо ковать железо, пока

горячо» (XII, 233). В октябре того же года, когда Островский снова приехал в столицу, начались переговоры о привлечении его к управлению московскими императорскими театрами. Однако в январе 1885 г. ожидания драматурга, специально прибывшего в Петербург, не оправдались. В ноябре—декабре 1885 г. Островский, вновь находясь в столице, терпеливо ожидал окончательного решения вопроса. 12 декабря 1885 г. Островский, наконец, был принят министром Императорского двора и за полгода до смерти назначен начальником репертуара московских императорских театров.

Официальный Петербург не мог не признавать заслуг драматурга. Николай I одобрительно отнесся к дебютному спектаклю Островского в Александринском театре «Не в свои сани не садись». 17 февраля 1862 г. Александр II пожаловал драматургу из фондов Кабинета бриллиантовый перстень за драматическую хронику «Козьма Захарьич Минин, Сухорук». Однако этот подарок произвел на автора неприятное впечатление. Александр II не раз посещал петербургские спектакли по пьесам Островского. 16 января 1868 г. драматург сожалел, что, побоявшись холода, не поехал накануне смотреть «Василису Мелентьеву»: на спектакле был государь и остался доволен и пьесой, и актерской игрой. 20 июля 1882 г. Островскому за участие в работе Комиссии была пожалована золотая табакерка с бриллиантами. Однако внимание к драматургу трех российских императоров мало что меняло в непростом материальном положении его разрастающейся с годами семьи.

В Петербурге Островскому была дважды присуждена Уваровская премия (в 1860 г. за пьесу «Гроза» и в 1863 г. за «Грех да беда на кого не живет»), позднее ему было отказано в присуждении этой премии за пьесу «Лес». 7 декабря 1863 г. Островский был избран членом-корреспондентом Академии наук.

Творческая интеллигенция Петербурга неоднократно чествовала драматурга. Актеры-любители поднесли ему серебряный венок 29 апреля 1863 г. в Пассаже, где в пользу Литературного фонда они сыграли в его пьесе «Свои люди — сочтемся!». Творческий коллектив Александринки готовился в 1872 г. к празднованию 25-летнего юбилея литературно-театральной деятельности Островского. Близкий друг драматурга Ф. А. Бурдин просил его прислать свой скульптурный портрет в исполнении Н. А. Рамазанова: «Мы хотим сделать наш праздник покартиннее»⁴. В Мариинском театре на премьере спектакля «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» артисты поднесли Островскому адрес и серебряный венок. Приветственное слово произнес режиссер А. А. Яблочкин, а драматург сказал ответное. Однако публика не приняла участие в торжествах: не было получено разрешение от театрального начальства, и поздравление прошло при опущенном занавесе. Основное чествование состоялось позднее, но на нем не было самого виновника торжества, из-за чего, по мнению Бурдина, «празднество прошло очень вяло»⁵.

Иначе Петербург отметил 35-летие литературной деятельности Островского как драматического писателя. В январе 1882 г. скульптор Л. А. Бернштам создал гипсовый бюст драматурга. Петербургская интеллигенция 2 марта 1882 г. устроила «приятельский» обед. Островский отметил, что он состоялся в «гостинице у Донона» (по-видимому, имелся в виду фешенебельный ресторан

«Донон», который был расположен во дворе дома 24 по наб. реки Мойки). На обеде присутствовали М. Е. Салтыков-Щедрин и М. М. Стасюлевич (они выступили в качестве организаторов), а также И. А. Гончаров, Д. В. Григорович, А. Н. Пыпин, И. Н. Крамской, К. Д. Кавелин, В. Ф. Корш, А. И. Урусов, В. П. Гаевский, Ф. А. Бурдин и др. В начале марта 1882 г. фабрикант А. К. Кузнецов дал, по оценке самого Островского, «великолепный ужин».

В столице Островский активно общался с русскими литераторами. 14 февраля 1856 г. по случаю приезда драматурга Н. А. Некрасов дал обед, а следующим утром по инициативе Л. Н. Толстого группа писателей отправилась фотографироваться у С. Л. Левицкого. В ее состав вошли А. В. Дружинин, И. А. Гончаров, Л. Н. Толстой, Д. В. Григорович, И. С. Тургенев и Островский, не было только Некрасова. Во второй половине февраля того же года Островский договорился с Некрасовым и Панаевым о постоянном и исключительном сотрудничестве в журнале «Современник». Островского связывали многолетние деловые и дружеские отношения с Некрасовым, Салтыковым-Щедриным, Гончаровым. Драматург был знаком с В. С. Курочкиным, А. А. Потехиным, М. М. и Ф. М. Достоевскими, Н. Г. Чернышевским, Н. А. Добролюбовым и др.

Островский принимал участие в общественной жизни Петербурга. По просьбе Тургенева он участвовал 16 марта 1860 г. в литературном вечере в пользу кассы взаимопомощи студентов Петербургского университета. 8 ноября 1859 г. присутствовал на учредительном собрании Литературного фонда в роли одного из организаторов. В последующие годы в пользу этого фонда он несколько раз публично читал свои произведения, а 29 апреля 1860 г. выступил в Пассаже в любительском спектакле. 14 декабря 1873 г. состоялось собрание петербургских литераторов у В. П. Гаевского, где было принято решение издать сборник «Складчина» в помощь пострадавшим от голода в Самарской губернии. Островский был на этом собрании, а позднее выслал в редакцию сборника отрывок из своей пьесы «Трудовой хлеб».

Со второй половины 1850-х годов пьесы Островского в большинстве случаев печатались в петербургских журналах. Автор вел переговоры о публикации своих пьес с Н. А. Некрасовым, М. М. Стасюлевым, М. Е. Салтыковым-Щедриным, А. С. Сувориным. Его пьесы увидели свет в таких повременных изданиях, как «Библиотека для чтения», «Современник», «Отечественные записки», «Вестник Европы», «Время», «Всемирный труд», «Санкт-Петербургские ведомости». Интермедии М. Сервантеса в переводе Островского опубликовал в журнале «Изящная литература» П. И. Вейнберг.

В Петербурге драматург вел и свои издательские дела, здесь четыре раза были изданы собрания его сочинений. Он приехал в столицу в октябре 1858 г. и продал Г. А. Кушелеву-Безбородко права на все свои написанные произведения. В 1859 г. Кушелев-Безбородко издал двухтомник «Сочинения А. Н. Островского». В 1865 г. было заключено соглашение на издание сочинений с петербургским издателем и книгопродавцем Д. Е. Кожанчиковым. Некрасов, по свидетельству Островского, полагал, что тот дешевле других литераторов продает свои сочинения: «Некрасов несколько раз мне в глаза смеялся и называл меня

бессребреником» (XI, 365). В декабре 1871 г. при поддержке Некрасова Островский вел переговоры с С. В. Звонаревым, позднее отказавшимся от договора. Затем, в декабре 1873 г., заключил договор с Некрасовым и А. А. Краевским на издание Собрания сочинений. Оно вышло в типографии Краевского в 1874 г. В ноябре 1884 г., выполнив прежние обязательства, Островский подписал контракт с Н. Г. Мартыновым, и в 1885 г. этот издатель выпустил 4-е издание его сочинений. Драматические переводы (в исполнении Островского) были тоже опубликованы в Петербурге — Звонаревым в 1872 г., а Мартыновым в 1886 г. (2-е изд.).

Находясь в столице, Островский старался не пропускать значительных театральных событий. 23 сентября 1867 г. он присутствовал на генеральной репетиции балета по сказке А. С. Пушкина «Золотая рыбка» (сценарий А. Сен-Леона, музыка Л. Минкуса). На следующий день слушал «нового баритона» И. В. Мельникова в опере В. Беллини «Пуритане». В 1871 г. был на выступлении итальянской певицы Аделины Патти, слушал оперу «Гугеноты» Дж. Мейербергера. 9 ноября 1875 г. в Александринском театре он посмотрел два акта комедии «В осадном положении» В. Александрова (В. А. Крылова) с М. Г. Савиной. 16 ноября 1875 г. слушал оперу «Демон» А. Рубинштейна, а 4 ноября 1881 г. — оперу «Аида» Дж. Верди. В 1882 г. посещал спектакли с участием итальянского трагического актера Т. Сальвини.

Островский ездил в Петербург на почтовых поездах. Иногда ему приходилось работать и в дороге, так, 10 ноября 1875 г. он заканчивал 3-й акт пьесы «Богатые невесты» в особом отделении поезда, куда его перевел артельщик, принесший затем стол и свечи. В своих письмах из Петербурга Островский не раз упоминал об особенностях климата и о состоянии своего здоровья. 16 января 1863 г. делился в письме своими петербургскими переживаниями: «Ездим мы не по земле и не по снегу, а по воде; второй день сильный ветер с моря, на Адмиралтействе фонари и поминутно выстрелы из пушек, вода в Неве и канавах почти сравнялась с берегами; вчера боялись, что будет наводнение» (XI, 167). 20 января 1865 г. жаловался: «У нас лютые морозы, я решительно нигде, кроме Бурдина, не бываю» (XI, 198). В январе 1868 г. оправдывался перед женой: «Милочка Маша, у нас шестой день стоят такие морозы, что <носа> показать нельзя. У меня шуба теплая, и я выезжаю закутавшись, но все-таки в субботу немного простудил глаза и теперь сижу дома. <...> Страшно ехать в такие морозы, — поезда (так! — *Н. М.*) опаздывают, лопаются колеса и рессоры, бывают и другие случаи: подожду, когда будет хоть немного потеплее» (XI, 274). 18 января 1871 г. сетовал: «...а сегодня думаю посидеть дома, — идет снег, болят руки, насморк и кашель» (XI, 339). В ноябре 1878 г. опасался: «Погода у нас сырая, тяжелая, того гляди захвораешь» (XI, 623). Однако иногда петербургская погода даже радовала его: «Здесь настоящая зима и погода прекрасная» (XI, 374). 11 декабря 1880 г. он сообщал жене: «...я здесь чувствую себя гораздо лучше, чем в Москве, и сплю лучше и кашля почти совсем нет» (XI, 738).

В круг близкого общения драматурга в Петербурге входили его родной брат М. Н. Островский, актеры И. Ф. Горбунов и Ф. А. Бурдин. В городе жил и его двоюродный брат — Ф. Г. Островский. Писатель останавливался, как правило,

у М. Н. Островского. В октябре 1881 г. он проживал в доме, принадлежавшем министерству государственных имуществ (Большая Морская, 44): «У меня особое помещение внизу, комнаты вдвое больше и выше наших, с коврами, с мраморными каминами, совершенно дворец» (XII, 43). В последние годы, приезжая в столицу, Островский продолжал активно заниматься театральными делами, много сил отдавал нуждам актеров, которые иногда злоупотребляли его сочувствием. В марте 1884 г. он жаловался жене, что каждое утро у него собираются люди и мешают ему работать.

Мысли о семье и домашнем хозяйстве не покидали Островского, иногда за помощью он обращался к Бурдину. 28 февраля 1872 г. он попросил друга: «В Петербурге в каком-то семянном магазине, кажется на Морской, продаются семена клюквы; сделай милость, поищи и купи мне на гривенник» (XI, 390). В феврале 1873 г. он, по всей вероятности ориентируясь на какой-то рекламный текст, вновь поручает Бурдину купить семена: «Сделай одолжение, утешь меня, поезжай в Малую Конюшенную (дом Томашевской № 8) в магазин *Петра Бука* и купи мне: семян — *клюквы* (15 к.), *брусники* (15 к.), *эндивий — эскароль желтый* (10 к.) (зеленый эскароль у меня есть), *ромен красный* (15 к.)» (XI, 418).

Практически до конца жизни Островский был тесно связан с Петербургом. За несколько месяцев до смерти, в марте 1886 г., он приезжал в министерство и был на приеме у Н. С. Петрова с докладом о положении дел в московских театрах, а 22 марта председательствовал на собрании членов Общества русских драматических писателей и композиторов. Петербургские страницы повествуют нам о жизни великого труженика, о жизни Островского — драматурга, режиссера-педагога, литератора, общественного деятеля, друга и семьянина.

п р и м е ч а н и я

¹ Статья написана на основе комментариев, опубликованных в полном собрании сочинений драматурга (*Островский А. Н.* Полное собр. соч. : в 12 т. — М., 1973–1980). Факты сверены с данными, изложенными в книге: *Коган Л. Р.* Летопись жизни и творчества А. Н. Островского. — М., 1953.

² *Островский А. Н.* Указ. соч. Т. XI. — М., 1979. — С. 53. Далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием номера тома римскими и страниц арабскими цифрами за текстом в круглых скобках.

³ См.: *Михновец Н. Г.* А. Н. Островский и Александринский театр // Печать и слово Санкт-Петербурга. Петербургские чтения — 2007 : сб. науч. тр. — СПб. : СПГУТД, 2010. — С. 154–163.

⁴ А. Н. Островский и Ф. А. Бурдин. Неизданные письма. — М. ; Пг., 1923. — С. 154.

⁵ Там же. — С. 156.

Драма Л. Н. Толстого «Живой труп» в зеркале русской критики начала XX в.

История публицистического освещения пьесы Л. Н. Толстого «Живой труп» началась задолго до появления ее в печати ¹ и на сцене. Внимание первых читателей и зрителей было хорошо подготовлено множеством статей ², в которых пересказывали содержание пьесы Толстого, обсуждали историю, положенную в основу драмы ³, называли прототипы главных действующих лиц. По словам театрального деятеля и критика князя С. М. Волконского, «Пьесу „Живой Труп“ знала вся Россия раньше, чем она появилась на сцене» ⁴.

В сентябре 1911 г. в постановках драмы «Живой труп» московским Художественным театром и петербургским Александринским театром зрители слышали посмертное слово Толстого. Этот факт активно обсуждался в публицистике. Ю. Айхенвальд писал: «Кроме смерти есть посмертное. Из-за могилы, как бы оттуда, приходят его новые сочинения...» ⁵. Слово Толстого осмыслялось как преодолевающее пределы жизни, Т. Ардов писал: «Толстой умер, но он жив... По-прежнему перед нами работа его ума, по-прежнему Ясная Поляна дарит нас *новыми произведениями Толстого*. Толстой печатается, Толстого дают на театре. Толстой умер, ушел в это таинственное „туда“, но его весь духовный образ еще с нами» ⁶. Россия слышала голос самого писателя, причем не моралиста и проповедника, а великого художника: «Году нет, как почил великий писатель..., — писал Волконский. — И вдруг, раздается голос его самого, давно — раньше смерти — умолкнувший голос художника, и раздается в самом живом из искусств: в театре» ⁷.

На восприятие драмы «Живой труп» влияла недавно разыгравшаяся трагедия в Ясной Поляне. Уход главного героя пьесы, Феди Протасова, из дома и его последующая смерть сопрягались в сознании публики с уходом и смертью самого автора — Л. Н. Толстого.

После первых спектаклей в театральных и литературных журналах появилась масса статей и заметок, посвященных пьесе Толстого и ее театральным воплощениям. Разнообразие мнений и интерпретаций очень велико. Как писал А. Ф. Кони, «новое посмертное произведение Л. Н. Толстого, получившее название „Живого трупа“, возбуждает самые оживленные толки и страстные споры» ⁸. Благоговейные отзывы соседствовали с пародиями, карикатура-

ми, каламбурами, в которых обыгрывалось название пьесы, ее содержание, отражалось отношение к постановщикам спектаклей.

Мы остановимся на одном из вопросов, который горячо обсуждался в печати, — это правомерность постановки незавершенного произведения, к которому «не приложена окончательно творческая рука автора»⁹. Мнения по этому вопросу резко разделились. Критики и деятели, близкие к Толстому, высказывались против постановок незавершенного «Живого трупа». Например, А. Ф. Кони¹⁰, вспоминая о встрече с Толстым весной 1904 г., приводил слова писателя о «Трупе» (как первоначально называл Толстой пьесу): «Нет, это читать не стоит: оно не кончено, да и вообще мне не нравится, и я его совсем бросил»¹¹. Кони добавляет: «Не думаю, чтобы в последующие затем годы Лев Николаевич мог изменить свое отношение к этому произведению и снова им заняться»¹². Отсюда убежденность автора статьи, «что нельзя особенно порадоваться оглашению и постановке „Живого трупа“, так как «глубокие мысли о ложных сторонах нашей общественной и личной жизни, спорадически мелькающие в этом произведении, известны из ряда предшествующих законченных произведений Толстого, и ими не искупаются различные промахи относительно действительного положения вещей, которые, конечно, были бы устранены при окончательной отделке вполне созревшей драмы...»¹³.

К этому мнению присоединялся сын Л. Н. Толстого, Л. Л. Толстой, который считал, что «пьеса ценна, как литературное наследие Льва Николаевича», но «постановка... ее излишня»¹⁴. Близкого мнения придерживался критик А. Кугель, сторонник реалистических традиций в театре: «Толстой, вообще, крайне тщательно отделял свои произведения... Достаточно сравнить „Воскресение“, написанное в ту же эпоху, что и „Живой труп“, чтобы убедиться, с полною очевидностью, насколько „Живой труп“ не только не мог почитаться, в глазах автора, „вполне законченным“, но едва ли и начатым»¹⁵.

Эти высказывания соотносятся с сомнениями самого Толстого, зафиксированными в его дневнике от 28 ноября 1900 г.: «...Вчера читал статью Новикова и получил сильное впечатление: вспомнил то, что забыл: жизнь народа: нужду, униже[ние] и наши вины. Ах, если бы Б[ог] велел мне высказать все то, что я чувствую об этом. Драму Труп надо бросить. А если писа[ть], то ту драму и продолжен[ие] Воск[ресенья]»¹⁶.

В дневнике Толстого есть и запись о встрече с В. И. Немировичем-Данченко, который просил пьесу для Художественного театра: «Немир[ович]-Данч[енко] был о драме. А у меня к ней охота прошла» (54, 48).

Важно отметить, однако, и другое: записи о пьесе появляются в поздних дневниках и, что еще важнее, в художественных планах Толстого. В настольном календаре (сентябрь 1900 г.): «перечитал Труп» (54, 318). В списке художественных сюжетов, над которыми Толстой думает продолжать работу (июль—август 1903 г.), появляется название — «Труп» (55, 300—303). На листах из записной книжки 1904 г. снова упомянут «Труп» (55, 302).

Тем не менее, пьеса Толстого действительно не была завершена. В доказательство критики «вылавливали» всевозможные погрешности в ее тексте. Как

писал один из рецензентов В. Г. Чертков, при публикации пьесы Толстого «свято сохранил... все ошибки и описки великого писателя», а «Художественный театр свято их воспроизвел»¹⁷. Отметим брошюру барона К. В. Каульбарса, который высказывал несогласие с первыми редакторами пьесы и предлагал «проект» уничтожения явных противоречий в «Живом труппе»¹⁸.

Однако видные мыслители-литераторы В. В. Розанов и Ю. И. Айхенвальд со всем вниманием отнеслись к пьесе Толстого, а В. И. Немирович-Данченко после постановки «Живого труппа» так оценивал значение Толстого для МХТ: «На этом спектакле обнаружилось то „толстовское“, что гнездились в организме Художественного театра»¹⁹. Режиссер говорил о «духовном реализме», до которого поднялся МХТ в этой постановке.

Рядом с упреками в отсутствии действия в «Живом труппе», фиксацией «разрозненности, случайности сцен, лишенных всякой объединяющей идеи»²⁰, появляется мысль о новаторстве Толстого. Там, где защитники традиции видели незавершенность (в публицистике в отношении «Живого труппа» утвердилось слово «набросок»), а значит, и несостоятельность произведения, критики, воспитанные на драматургии Г. Ибсена, М. Метерлинка, А. П. Чехова, напротив, усматривали приметы нового языка драматургии.

«Удивительной» для сценического воплощения считал драму Толстого театральный критик Т. Ардов, который писал: «Здесь ничего лишнего, здесь настоящая творческая скупость на слова... Тут веет непостижимой простой греческой трагедией; все просто, почти примитивно просто и все необыкновенно просто»²¹.

Форма драмы «Живой трупп» также вызывала разноречивые толкования и оценки. Пьеса состоит из 12 картин. К этому факту обращался А. Кугель, отстаивавший традиционное построение драматического произведения. Критик писал: «Уже самая внешняя форма „Живого труппа“ и деление его на 12 картин и 6 действий — крайне непохожи на Толстого»²². Кугель считал Толстого «старовером» в формально-литературных требованиях и поэтому отрицал возможность поиска писателем новых литературных форм. По его словам, «старая, рутинная форма, экономизирующая силы и доведенная до высшей, математической прозрачности», была крайне дорога Толстому²³. Но Л. Л. Толстой свидетельствовал, что его отец «всегда мечтал о новых формах драматического изложения, и не раз говорил, что хорошо бы написать пьесу в 15, 20 действий»²⁴.

При встрече с В. И. Немировичем-Данченко Толстой говорил, что он писал пьесу не актами, а картинками, и для ее постановки была бы необходима вертящаяся сцена²⁵.

Форма пьесы Толстого определила ее содержание, что и почувствовали критики, заговорившие о новом способе изображения действительности в «Живом труппе». Новые смыслы, обусловленные формой пьесы, обнаруживает театральный критик Е. Аничков: «Самое трудное для постановки и самое парадоксальное в „Живом труппе“ — частые перемены действия. Картины меняются еще как-то параллельно: мир Феди, потом мир Лизы и Каренина, опять Федя, опять Лиза и Каренин и т. д. ...Ясно, что подобный замысел был коренным

образом необходим. Через эту форму и видна сущность. Она в одинаковой моральной ценности обоих миров»²⁶.

В пьесе «Живой труп» современники увидели близость законам чеховской драматургии. Известно, что Толстой приступил к работе над «Живым трупом» под непосредственным впечатлением от спектакля Художественного театра «Дядя Ваня». Ряд критиков усматривал в такой связи лишь полемику с художественным миром Чехова. После «Дяди Вани», как писал В. Боцяновский, Толстой «взялся за пьесу с великим гневом, ему хотелось казнить всех этих нытиков, рефлектиков, всех этих лишних людей, тяготящих себя и других»²⁷. Но взаимодействие с драматургией Чехова было осмыслено и в другом плане: К. И. Арабажин, указывая на влияние Чехова, видел в «Живом труп» картину по-новому осмысленного мира человеческих отношений: «Масса лиц связана друг с другом, но эти связи не прочны, — сошлись и разошлись дороги; старых трагических коллизий нет; нет места и старым трагическим пьесам»²⁸.

Несколько раньше, в одной из статей, посвященных театральным постановкам, К. И. Арабажин говорил о новом типе трагического в драматургии Чехова: «В чеховских драмах... трагическим героем, являются не отдельные лица, а как-то все разом вместе: трагична Жизнь, лежащая на смертном одре»²⁹. Интересно, что в этой же статье, характеризуя возобновление «Венецианского купца» в Александринском театре, критик констатирует, что трагедия Шекспира «изжила свой век»³⁰.

Значение новой формы в пьесе Толстого отстаивал С. М. Волконский: «Нельзя к „Живому Труп“ приступать с мерилем пьесы. Вокруг меня в театре говорили, что, если бы Толстой успел, он, наверно, обработал бы ее, но мне думается, что он именно хотел то, что дал, что в его виды входило не то, чтобы дать драматическое произведение, а — запечатлеть куски жизни в драматической форме. И перед нами калейдоскоп выхваченных моментов; но моменты эти, в жизни связанные отношениями причинности и следствия, на сцене чередуются лишь в порядке временной последовательности...»³¹.

На общем фоне откликов на пьесу Толстого выделяется мнение театрального критика А. Ростиславова, который во внешней незавершенности, «кажущейся недоделанности» речей толстовских персонажей усматривает новый способ изображения внутреннего мира человека. По его словам, в «Живом труп» «дается богатейший материал для актеров, совсем новая возможность развить всю глубину психологических переживаний и их выразительности *не в словах, а за словами*. Тут совершенно особая и новая прелесть недосказанности, намеков, чуть уловимых интонаций, чуть уловимой мимики, маскируемых словами, а не согласующихся с ними, как это было при старых формах... Это тончайший реализм, исключительно свойственный Толстому, где каким-то чудом обыденностью и простотой слов передается внутреннее богатство жизни»³².

Общим местом в статьях, посвященных драме Толстого, становится решение вопроса о том, какое авторское начало победило в «Живом труп» — художественное или моралистическое. Как писал И. Бибииков, «ни в одном

из произведений Толстого эта борьба художника и мыслителя не была такой жаркой и беспощадной, как в... „Живом трупѣ“»³³.

Голос проповедника, знакомого читателю по поздним произведениям Толстого и его роману «Воскресение», услышал К. В. Каульбарс. Называя юриспруденцию «Наукой Корректной Лжи», а Толстого — «противником формы и Лжи», основное содержание драмы «Живой труп» критик увидел в ее обличительном пафосе: «Если бы мы, честные островитяне, а также супруги, были „обычными пошляками“, т. е. разрешили друг другу иметь любовников и продавали бы свою любовь — если бы соглашались стать „закономерниками“, т. е. проделать все пошлости, преступления и обманы разводного процесса — если бы „Протасов“ совершил преступление самоубийства, вызванное опять-таки требованиями этих деспотов, слепцов, т. е. преступными человеческими и научными законами — если бы мы согласились быть „удобными“ людьми, для себя и для других..., то „Научный Суд“ и человеческие законы нас и пальцем бы не тронули»³⁴.

В противовес такому подходу к драме Толстого Е. Аничков отмечал, что «Живой труп» «построен... катастрофически»³⁵. Критик писал: «Стоит только одну минутку немного внимательнее прислушаться к словам Феде..., чтобы увидеть в „Живом трупѣ“ совсем другое и гораздо более важное, более задушевное и священное, чем обычный размах на суд, государство, общество, церковь»³⁶. По мысли критика, «государство, церковь и суд вломились вовсе не в идиллию, а в трагедию»³⁷. В драме «Живой труп» проявились неразрешимые противоречия самой жизни, а не ее общественных форм. Е. Аничков поясняет, что гармония в жизни героев недостижима, сложный узел человеческих отношений в драме не может быть развязан.

А. Кугель, объясняя невозможность завершения пьесы противоречием в Толстом художника и моралиста, также приходит к мысли о неразрешимости психологической ситуации в драме: «Набросав конспект гениальной драмы, Толстой, быть может, к величайшему огорчению своему убедился, что сущность „Живого трупа“ правдою жизни разрушает умозрительное создание собственной его, Толстого, философии. Его философия проповедует жизнь, согласно закону любви, а не борение сил и страстей. Любовь разрешает все трагические сцепления, улаживает все бури, покрывает все бездны... Содержание „Живого трупа“ восстает против теории „воскресения“ через одну только любовь. Ибо, оказывается, и самая любовь не есть нечто неразложимое, всегда себе равное и одинаковое. Лиза любит и Федю, и Каренина; Федя любит и Лизу, и Машу; Каренин любит и Лизу, и Федю... В истории „Живого трупа“ мораль и философия Толстого дают трещину»³⁸.

Полярные оценки пьесы «Живой труп» отражают противоречия эпохи, в которой появилось «посмертное» произведение Толстого. А противоречия времени нашли отражение в самом содержании драмы. Она зафиксировала потребность нового осмысления внутреннего мира человека, вне социальных и общественных категорий, и отразила разрушение некогда незыблемых, фундаментальных основ жизни.

примечания

¹ Толстой работал над драмой в 1900 г. Впервые пьеса была опубликована в газете «Русское слово» (1911, 23 сентября), тогда же отдана в издательство В. Г. Черткова (типография Сытина).

² Статьи, пересказывающие содержание пьесы: «Живой труп» // Обозрение театров. СПб., 1911. 22 сент.; «Живой труп» // Московская газета. 1911. 20 сент.; «Живой труп» Л. Н. Толстого // Россия. СПб., 1911. 27 янв; «Живой труп»: пьесы Л. Н. Толстого // Русские ведомости. М., 1911. 23 янв.; «Живой труп»: содержание пьесы Л. Н. Толстого // Утро России. М., 1911. 20 сент.; «Интересны воспоминания К. Н. [Рыбакова] о Л. Н. Толстом, именно о его пьесе «Живой труп» // Утро России. 1911. 30 авг.; Памяти Л. Н. Толстого. Драма «Труп» // Астраханский листок. 1911. 16 янв.; Посмертная драма Толстого // Кавказское слово. Владикавказ. 1911. 19 февр.; Посмертная драма Л. Н. Толстого «Труп» // Крымский вестник. Севастополь. 1911. 9 янв.; *Шубина А.* Простые речи. Мода // Крымский вестник. Севастополь. 1911. 4 сент.; Живой труп // Газета-копейка. М., 1911. 3 авг.

Статьи, пересказывающие историю, положенную в основу пьесы: «Живой труп» // Газета-копейка. М., 1911. 31 авг.; Кто был «живой труп» // Петербургская газета. 1911. 1 сент.; Кто был «Живой труп»? // Петербургский листок. 1911. 30 авг.; Кто был «Живой труп» // Утро России. М., 1911. 28 авг.

Статьи, в которых обсуждалась проблема разных редакций пьесы: С оригиналом пьесы «Живой труп» // Санкт-Петербургские ведомости. 1911. 20 авг.; С оригиналом пьесы «Живой труп» произошло недоразумение // Обозрение театров. СПб., 1911. 21 авг.; Разные известия // Новое время. СПб., 1911. 20 авг.; Инцидент с рукописью «Живого трупа» // Новое время. СПб., 1911. 21 авг.; К спору из-за рукописи «Живого трупа» // Санкт-Петербургские ведомости. 1911. 21 авг.; Как выяснилось, существуют несколько вариантов «Живого трупа» // Речь. СПб., 1911. 21 сент.; О «Живом трупе» // Раннее утро. М., 1911. 23 сент.; О хранении рукописи «Живого трупа» // Газета для всех. СПб., 1911. 13 янв.; Фельетон: «Живой труп»: пьеса Л. Н. Толстого: к вопросу о монополии на пьесу // Петербургская газета. 1911. 24 янв.; *Яблоновский С.* Суетная муза // Русское слово. М., 1911. 21 авг.

³ Сюжет пьесы был сообщен Толстому Н. В. Давыдовым, близким знакомым Толстого, председателем Московского окружного суда (*Давыдов Н. В.* Из воспоминаний о Л. Н. Толстом // Сб. воспоминаний о Л. Н. Толстом. — М., 1911. — С. 25–29). Вскоре после публикации пьесы и премьеры в МХТ газеты сообщают еще один факт, знакомый Толстому и, возможно, также послуживший материалом для драмы: дело об известном в Москве присяжном поверенном А. А. Салтыкове, который симулировал самоубийство (*Б.* Два процесса о «Живых трупах» // Московская газета. — 1911. — 25 окт. — С. 2).

⁴ *Волконский С.* Живой труп // С. Волконский. Художественный отклики. — СПб., 1912. — С. 60.

⁵ *Айхенвальд Ю.* Идея «Живого трупа» // Студия. — 1911. — № 1. — С. 2.

⁶ *Тардов В.* [Ардов Т.] «Умерший, но живой» // Рампа и жизнь. — 1911. — № 40. — С. 4.

⁷ *Волконский С.* Указ. соч. — С. 59.

⁸ *Кони А. Ф.* «Живой труп» в действительности // Ежегодник императорских театров. — 1911. — Вып. 6. — С. 13.

⁹ Там же. — С. 23.

¹⁰ В 1898 г. А. Ф. Кони познакомил Толстого с обстоятельствами судебного дела супругов Гимер, давшего толчок к созданию драмы «Живой труп». Вмешательство Кони в трагедию спасло Николая и Екатерину Гимер от ссылки.

¹¹ Кони А. Ф. Указ. соч. — С. 23.

¹² Там же.

¹³ Там же.

¹⁴ Толстой Л. Л. Отзывы о «Живом трупе» // Биржевые ведомости. — 1911. — 29 сент. — С. 4.

¹⁵ Кугель А. Театральные заметки // Театр и искусство. — 1911. — № 40. — С. 743.

¹⁶ Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений : в 90 т. — М., 1928–1958. — Т. 54. — С. 65. Далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием номера тома и страниц за текстом в круглых скобках.

¹⁷ Сфинкс. Вскользь // Московская газета. — 1911. — 25 сент. — С. 5. Наиболее распространенные примеры погрешностей стиля, которые приводят в статьях и рецензиях — это реплики Саши («Я восхищаюсь перед тобой») и Анны Дмитриевны Карениной («та женщина, которая мать»).

¹⁸ Каульбарс К. В. Луч света!.. в «Животрупность», окружившую пьесу Л. Толстого! — СПб., 1912.

¹⁹ Немирович-Данченко Вл. И. Рождение театра. — М., 1989. — С. 269.

²⁰ Россов Н. «Рыбья кровь»... (Нечто о жизненной конкретизации) // Рампа и жизнь. — 1912. — № 10. — С. 5–6.

²¹ Тардов В. [Ардов Т.] Указ. соч. — С. 5.

²² Кугель А. Указ. соч. — С. 743.

²³ Там же.

²⁴ Толстой Л. Л. Указ. соч. — С. 4.

²⁵ Сцена с поворотным кругом была в Малом театре в Москве.

²⁶ Аничков Е. «Живой труп» // Ежегодник императорских театров. — 1911. — Вып. 6. — С. 34.

²⁷ Боцяновский В. О «лишнем человеке» в «Живом трупе» // Театр и искусство. — 1911. — № 43. — С. 810.

²⁸ Арабаджин К. И. «Живой труп» // Ежегодник императорских театров. — 1911. — Вып. 6. — С. 72.

²⁹ Арабаджин К. И. Впечатления сезона. С.-Петербург. Александринский театр // Ежегодник императорских театров. — 1910. — Вып. 1. — С. 107.

³⁰ Там же. — С. 106.

³¹ Волконский С. Указ. соч. — С. 60.

³² Ростиславов А. О жизни и художестве (по поводу «Живого трупа») // Театр и искусство. — 1911. — № 47. — С. 907.

³³ Бибииков И. Вскрытие «Живого трупа» Л. Н. Толстого. — М., 191(?)

³⁴ Каульбарс К. В. Указ. соч. — С. 14.

³⁵ Аничков Е. Указ. соч. — С. 28.

³⁶ Там же.

³⁷ Там же.

³⁸ Кугель А. Указ. соч. — С. 744.

Воспоминания Александра Чехова (личность мемуариста и манера повествования) *

Догмат мемуариста, его видение прошлого часто определяют отношение потомков к исторической личности. Житейская биография А. П. Чехова, как и многих других писателей рубежа XIX–XX вв., создавалась семей. Самые значительные «домашние» воспоминания о Чехове написаны братьями, старшим Ал. П. Чеховым (1855–1913) и младшим М. П. Чеховым (1865–1936). Как правило, мы не очень отдаем себе отчет «кто-есть-кто» в такой мемуаристике, полагая, что воспоминания членов одной семьи не должны быть слишком противоречивы. Однако в случае воспоминаний братьев Чеховых личность пишущего во многом определяет и содержание, и тональность прошлого.

Официальное главенство среди биографов-мемуаристов Чехова занимает младший брат Михаил. Его книга «Вокруг Чехова. Встречи и впечатления», написанная в 1929 г. и опубликованная в 1933 г. издательством «Academia», регулярно переиздавалась и неизменно входила в состав сборников «<Имя-рек> в воспоминаниях современников» («Серия литературных мемуаров») и им подобных изданий. Судьба воспоминаний Александра Чехова иная: они гораздо менее известны публике. В советское время они никогда не выходили отдельным томом, хотя их совокупный объем это позволяет, и лишь спорадически включались отдельными очерками в сборники воспоминаний.

Анна Николаевна Шмидт и русские символисты

А. Н. Шмидт (1851–1905) — нижегородская журналистка, которая оставила заметный след в богатой и разнообразной по духовным исканиям эпохе рубежа XIX–XX вв. Она самоучкой приобрела широкие знания, обладала незаурядным умом мужского склада и вместе с тем была явно склонна к мистицизму и даровита в этом плане. Современники зачастую воспринимали ее как юроривую: журналистка появлялась в залатанной одежде, с неопрятными волосами, — она мало обращала внимания на внешние приличия. Именно с такой, иронизирующей, точки зрения описал ее в своем известном очерке А. М. Горький ¹.

Сама А. Н. Шмидт, напротив, считала себя избранной личностью и писала о себе: «Меня избрал Бог орудием Своим, чтобы через меня в третий раз возвестить Свое откровение людям своим...» ². Она распространяла это «откровение» как устно, так и письменно. Свое мистическое учение она изложила в рукописи под названием «Третий Завет». В этом сочинении Шмидт писала о том, что два Завета уже было (Ветхий и Новый), а теперь грядет Третий, и она является его пророчицей. Она считала себя воплощением Софии, а Вл. Соловьева — новым воплощением Христа.

Свое учение она начала распространять еще в «досимволистский период», когда религиозно-мистические учения и откровения стали востребованы достаточно широкой аудиторией. Сохранилось ее очень длинное и содержательное письмо (1895 г.), обращенное к В. Г. Короленко. Короленко не относился к писателям, каким бы то ни было образом выражавшим религиозно-мистические идеи, он был в общем-то далек от этой сферы человеческого духа. Поэтому и письмо А. Н. Шмидт он воспринял, по-видимому, «позитивистски» и попытался из сферы мистических грез, прозрений и пророчеств перевести энергию автора в русло реальных добрых дел. Но не тут-то было! На этот призыв Шмидт отвечала следующим полупризнанием-полувозвзванием: «Мне надо, говорили вы, обратиться к деятельной любви. Моя любовь к людям состоит в том, что я хочу дать им не шаткий, не призрачный, не лживый, а глубоко-реальный, Христом открытый идеал — кончину мира и для этого идеала заставить работать сообща. В этой работе будет участвовать и самый неученый, самый простодушный человек; она всех просветит, возвысит и осчастливит, и притом немедленно, как это делала, бывало, проповедь людям о Христе. Еще

увеличится энтузиазм этих работников, когда мои толкования пророчеств и собственные пророчества — их будет много — начнут сбываться с точностью и невообразимой быстротой; когда дух у них захватит от близости прихода Сына Божия. Я вижу теперь везде столько духовной тьмы и скорби от неимения общего идеала, от равнодушия к Богу и Христу, я так сильно проклиная это равнодушие и так жажду конца разлуки человека с Богом через конец мира, что иначе, право, не могу свою любовь к людям и выразить! Пусть эта цель велика, да она моя. И она не болезненно-мистична, а неумолимо нужна и неизбежна. — Ну а вы — какую иную деятельную любовь предложили бы мне, взамен этой, томящей меня?»³.

В конце 1899 г. А. Н. Шмидт вступила в переписку с Вл. Соловьевым⁴. Этот шаг был предопределен, поскольку она самостоятельно, не зная работ Соловьева, пришла к похожим метафизическим и мистическим построениям. Состоялась встреча с философом. Соловьев, с одной стороны, приветствовал учение Шмидт, с другой — отнесся к нему настороженно. В 1900 г. Соловьев ушел из жизни, Анна Николаевна пережила эту смерть как огромную трагедию. После смерти учителя Шмидт неизбежно должна была выйти на духовный контакт с символистами-«соловьевцами». Как именно это произошло, говорят архивные документы.

До «соловьевцев» в свою очередь дошли слухи о странной журналистке из Нижнего Новгорода. Отношение к ней складывалось неоднозначное. Так, в письме к Э. К. Метнеру от 7 августа 1902 г. Андрей Белый сообщает: «Что касается исторического воплощения „Кого-то“, рождения его в Польше, то я почти год тому назад уже в достаточной степени оценил это явление. Лицо, сообщавшее в моем присутствии об этом, считает в Н. Новгороде, куда Вы поедете и где, по-видимому, существует нечто вроде очага „бесовщины“»⁵.

2 января 1903 г. А. Белый обращался к Э. К. Метнеру, который принял предложение занять место цензора в Нижнем Новгороде: «Вы вот боитесь вторжения Анны Николаевны Шмидт, а между тем эта самая Анна Николаевна гнездится и в недрах церкви. Я говорил Михаилу Сергеевичу о вас, а он говорил ей (она была в Москве) о *новом нижегородском цензоре*, причем она крайне заинтересовалась»⁶.

О своей первой встрече с А. Н. Шмидт Э. К. Метнер сообщает в письме к А. Белому от 4 ноября 1903 г. (место действия — Нижний Новгород, где Метнер приступил к службе в качестве цензора): «<...> вчера приковыляла *впервые* ко мне Шмидтиха. Признаюсь чуть-чуть испугался. Не помогли намеки Мельникова, делаемые ей по моему поручению о замкнутости моего характера и моей нелюдимости. Пришла-таки. Пришла и сказала, что еще придет. Пела о Соловьевых Владимире, Михаиле и Сергее. Обиделась на Андрея Белого за смешение им Софии и Марии (в статье о Теургии). Просила меня передать ему, что написала в *Новый Путь* заметку и что ей хотелось бы узнать судьбу этой заметки, что такое?! Я, кажется, заразился расстановкой слов «симфонии»! Сделайте милость, Борис Николаевич, узнайте в редакции Нового Пути, куда девалась эта заметка? А то мистическая поблекшая роза не даст мне покоя ни днем ни ночью. Она уже объявила мне, что ложится спать страшно поздно

и может говорить целую ночь! <...> *Непременно* узнайте о заметке А. Н. Шмидт из Н. Новгорода (Редакция Нижегородского Листка)» ⁷.

На это письмо Метнера Белый отвечал в письме, датированном ноябрем 1903 г.: «<...> Заметка Шмидт (я что-то слышал о ней) не пойдет в Н<овом> П<ути>, если не ошибаюсь. Но постараюсь узнать. Знал, что делал, когда путал Софию с Марией, но в той плоскости, на которой я стоял (символической, а не воплощ.) *можно и должно* смешивать Софию с Марией. Г-жа Шмидт не умеет соблюдать перспективы плоскостей» ⁸.

Первое сохранившееся письмо А. Н. Шмидт к А. Белому датировано 11 января 1904 г.: «Многоуважаемый Борис Николаевич! Сережа передал мне, что Вы будете так любезны провести мою заметку в „Весы“, хотя она и написана в опровержение кое-чего из Вашей статьи. Я посылала уже такую заметку в Нов<ый> Путь, но не получила ответа, а так как она была в одном экземпляре, то мне пришлось написать ее совершенно заново. Она вышла иная. В первой было много цитат из „Филос. начал цельного знания“, но не совсем общедоступные. Вторая кажется проще написана. Не откажитесь дать мне ответ — и о судьбе заметки, и о Вашем по поводу ее мнении. Мой адрес: Нижний, Анне Николаевне Шмидт, редакция „Нижегородского Листка“,

Искренне уважающая Вас А. Шмидт» ⁹.

Ответное письмо Белого неизвестно. Но мнение Белого по поводу полученного письма от Шмидт выражено (хотя и очень кратко) в письме к Метнеру, датированном январем 1904 г.: «Шмидт прислала мне возражение на „Теургию“. Верно и хорошо но — Бог мой — как длинно: почему они и не могут идти в „Весы“ (В. Я. /речь идет о В. Я. Брюсове. — Т. И./ забраковал)» ¹⁰.

Следующее письмо Шмидт Белому датировано 1 февраля 1904 г.: «Многоуважаемый Борис Николаевич! Очень благодарна Вам за любезное письмо. Но я не покорила еще возражениям против помещения моей заметки. Я ее несколько сократила (она и раньше-то вмещала всего 200 газетных строк) изменила многое сообразно вашему письму и послала в форме „письма в редакцию“ В. Я. Брюсову. Дело в том, что голубчик [?] Борис Николаевич, что для меня это не литературный вопрос, а гораздо более глубокий и важный. Ведь не Вы один оказываете, что Вы то именно без внутреннего согласия с допущенным Вами недоразумением — не Вы один даете повод к смешению двух лиц; многие дают этот повод, а многие другие прямо и смешивают их. Напр., мне рассказывал Сережа (Соловьев), что одна дама возмущалась стихами его дяди, где Божия Мать названа будто бы „небесной Афродитой“. Конечно, дама ошибается, названа так не Божия Мать, но это указывает на распространенность этой ошибки. Я крепко верю, что скоро учение о Софии получит силу религии, и вот тогда может сказаться, избави Бог, значение пагубного смешения, которое необходимо во что бы то ни стало с корнем вырвать, пока не поздно. Впоследствии оно может иметь и крайне вредное моральное действие. „Весы“ читает как раз тот сорт людей, который может или искоренить, стереть ошибку, или укрепить ее. Не говорю, что Вы, многоуважаемый Борис Николаевич, сами так ошиблись — но Вы способствовали, если Вас не поправить гласно, утверждению ошибки других. — Искренне уважающая Вас А. Шмидт» ¹¹.

По-видимому, в период не позже, чем до конца апреля 1904 г., состоялась встреча А. Н. Шмидт с А. Белым в Москве. Об этом Метнер спрашивает в своем письме к Белому от 26 апреля 1904 г.: «Как Вы справились с надоедливым нижегородским антихристом в юпке? Она спрашивала у меня адрес Хлудова. Сидела у меня до вторых петухов!»¹². На вопрос Метнера Белый отвечал в письме, датированном маем 1904 г.: «Была Шмидтиха, приставала, но я был с ней мундирно-вежлив и только»¹³.

А. Н. Шмидт, выйдя на Э. К. Метнера, А. Белого и еще ранее С. М. Соловьева, искала возможность духовного контакта и с А. Блоком. Сохранилось ее письмо к Блоку от 12 марта 1903 г.: «Пишу Вам, хотя не знаю полного Вашего имени. Но мы друг о друге слышали от Сережи Соловьева. Он мне даже читал отрывок Вашего письма к нему, который мне памятен. Читала я и некоторые Ваши стихотворения в „Нов<ом> Пути“. Вы один из немногих сотрудников этого журнала, которые не возбуждали во мне досады наряду с сочувствием. Давно собираюсь я Вам написать, но, помимо моего большого недосуга, все как-то не приходила настоящая для этого минута. Теперь, узнав от Сережи, что Вы „в своих стихах, обращенных к таинственному женскому лицу, глубоко проникли в таинство Премудрости“, я решила не откладывать далее своего намерения.

Два у меня вопроса к Вам. Не откажитесь ответить на них! Во-1х, о таинственном женском лице. По-видимому Вы приняли учение Вл. С. Соловьева о Софии (я называю ее предвечную единоличную Церковь). Вы поняли также, по-видимому, что София живет не только на небесах, но имеет и близкую связь с землей. Скажите же мне, как Вы себе представляете связь этого лица с землей, — определенно или нет? Не смешиваете ли Вы его с лицом Марии Богородицы, что в моих глазах не только ошибочно, но вредно и опасно? Надо Вам сказать, что целая религиозная система, совершенно совпадающая с соловьевской, была открыта мне в тяжкие минуты жизни, как бы внушена на расстоянии, в то время, как я ничего еще не читала из сочинений Вл. С. и даже ничего не знала о них. Это был чудесный факт, о котором когда-нибудь поговорим. Некоторые части своего учения (о Духе Святом) Вл. С., кроме меня, и без того узнавшей их, никому и не высказывал. И я верю, что это учение будет для новозаветного христианства таким же развитием изнутри, каким последнее само было для веры ветхозаветной. И верю, что всякий христианин, не принявший его, очутится в положении иудеев <...>. Главным образом новое выросшее христианство развило догматы о Духе Святом и о Церкви. Вы поймете отсюда, почему мне так хочется узнать Ваш взгляд на Софию.

Второй мой вопрос — о радостных чаяниях, которые мне припоминаются в Вашем житие. Вы знаете, что многие в последнее время стали верно понимать цель христианских усилий — как преображение наших тел по примеру Христа на Фаворе, сперва на мгновения, потом на века; как завоевание [?] новой нетленной земли, где мы должны [1 нрзб.] и тварь, „мучающуюся и стенающую донныне в свободу славы сынов Божиих“. Мне казалось иногда в написанном Вами, что Вы как будто видите берег. Так ли это? Напали ли Вы хотя на слабый луч будущего преображения? Знаете ли, куда направиться, чтобы найти его?

Но скажу Вам с своей стороны: кто бы ни доплыл первым до этого берега, — не двинется к нему история человечества, пока не достигнет его одна земная женская личность, составляющая крайнюю низшую степень Софии, связанная с нею таинственно, и конечная убыль развития которой есть образование с ней, с Софией, одного лица в двух „естествах“. Такая личность была, или лучше: эта личность была в каждом земном поколении, начиная от евангельской грешницы, которая воскресла в нетленном теле и стала Софиею. (На возможность перевоплощения ясно указывают слова Христа о Иоанне Крестителе = Илии). Несовершенный двойник Софии живет в каждом поколении лишь в одном экземпляре — эту истину я утверждаю непоколебимо.

Как помните из поэмы Вл. Соловьева „Три свидания“, он был любим Софиею и любил ее. Но высшая, предвечная София любит этим чувством Сына Божия (Влад. же Сергеевичу являлась в пустыне именно она, в высшем ее выражении, а не земное несовершенное существо.) Стало быть, должно было находиться и в нем самом нечто, позволившее ей, без нарушения истины любить его. Дополните мою мысль не [нрзб] — ли он к земному, несовершенному двойнику Софии? Я по крайней мере отвечаю на это утвердительно. Только одно мужское существо в каждом поколении рождено на то, чтобы достигнуть нематеринской любви к нему Церкви; и только одно женское — неотеческой любви Христа. Остальные человеческие существа, входящие в них, как их части, и не могущие уподобиться им, — только дети их. Чередуются низшие степени Божественных лиц на земле таким образом, что последующее воплощение зачинается в момент смерти предыдущего (родится через 9 мес.). Относительно нового рождения Вл. С. Соловьева (в другом народе) мне было сообщено обыкновенным моим интуитивным путем. Одному же из его знакомых, Гайдебурову, путем спиритического сеанса.

И это обстоятельство, рассказанное мне покойным Михаилом Сергеевичем, подтвердило мне реальность моего собственного открытия.

Остается, чтобы не было пробелов в Вашем представлении о моей вере прибавить, что в Духа Св. я верую (вместе с Вл. С.), как в Дочь Божию, в Марию со дня Благовещения воплощенную, или давшую Марии уподобиться Себе, так что стало одно лицо двух естеств. Вот что я ощутила потребность сообщить Вам. Снова прошу об ответе! Глубоко уважающая Вас

А. Шмидт.

[*На правом поле письма*]: Мое имя — Анна Николаевна¹⁴.

После получения этого письма от Блок делился с Белым: «Она просит определенно отвечать... сумею ли — не знаю. Но об этом (о Софии) я, пожалуй, все-таки всего определеннее могу сказать»¹⁵. Таким образом, письмо Шмидт подтолкнуло Блока более четко сформулировать свои взгляды на софиологиический круг вопросов.

В Записной книжке за 1903 г. Блок сделал следующую запись: «А. Н. Шмидт приехала 12-го днем уехала 13-го утром»¹⁶ — запись сделана Блоком <после 13 мая>, т. е. Шмидт была у Блоков с 12 на 13 мая. Содержание разговора неизвестно. Но, можно предположить, что это был тот круг религиозно-

мистических, софиологических вопросов, который интересовал и Блока, и Шмидт.

В марте 1905 г. А. Н. Шмидт умерла. Метнер об этом сообщает из Нижнего Новгорода в письме Белому от 10 марта 1905 г.: «<...> Шмидт переехала на зимнюю квартиру... Был сегодня на похоронах рабы божией девицы Анны. Все комизмы, нескладности и подозрительности сметены дыханием смерти. Потемневшее слегка лицо покойницы полно было не только спокойствия, но даже радости, полного довольства достигнутым. Черты стали красивее и мудрее. Ей можно было дать и 100 и 10 лет. Я потому так остановился на ее внешности, что помню как нехорош был в гробу ее возлюбленный Владимир Соловьев. — Дорогой на кладбище разговаривал с редактором НижЛистка; он изумился, как могут умные люди, как Шмидт, быть мистиками <...>»¹⁷.

В марте 1905 г. в «Нижегородском Листке» к кончине А. Н. Шмидт вышел большой некролог, подписанный: А. Уманьский. В частности в нем говорится: «<...> А. Н. не выражалась вся в своей газетной работе. Даже больше: газетная работа для нее была нечто постороннее, только работа. Мысль ее была занята широкими религиозно-философскими вопросами, о которых она, впрочем, не говорила со всяким, потому что ее мало понимали. Она была большой поклонницей идей покойного Владимира Соловьева, с которым была знакома лично, с которым переписывалась и который, по-видимому, очень ценил ее. Из всех направлений в литературе она больше всего подходила к направлению *Нового Пути* и теперь *Вопросов Жизни*.

Покойная несомненно обладала умом философского склада, совершенно мужским умом, способным к самым отвлеченным отвлеченностям, который соединялся у нее с добрым и мягким, чисто женским сердцем <...> ее блестящая способность к философским обобщениям осталась без всякого видимого выражения. Быть может, это потому, что собственно научная подготовка ее была сначала невелика, и лишь впоследствии она многим овладела, благодаря усилиям своего большого ума. <...> В ее лице, по моему глубокому убеждению, скончалась одна из оригинальнейших и умнейших женщин в России»¹⁸.

Корректурные гранки этого некролога Э. К. Метнер выслал А. Белому.

п р и м е ч а н и я

¹ Горький А. М. А. Н. Шмит // А. М. Горький. Полное собр. соч. Т. 17. — М., 1973.

² Из рукописей А. Н. Шмидт. С письмами к ней Вл. Соловьева. — М., 1916. — С. 280.

³ ОР РГБ. — Ф. 135. — Разд. II. — П. 36. — Ед. хр. 41. — Л. 7–7 об.

⁴ Письма А. Н. Шмидт хранятся в фонде М. К. Морозовой (Ф. 171. — К. 2. — Ед. хр. 48). Письма Вл. Соловьева к А. Н. Шмидт опубликованы в издании: Из рукописей А. Н. Шмидт. С письмами к ней Вл. Соловьева. — М., 1916.

⁵ ОР РГБ. — Ф. 167. — К. 1. — Ед. хр. 1. — Л. 1.

⁶ Там же. — Ед. хр. 6. — Л. 1 об.

⁷ Там же. — К. 4. — Ед. хр. 25. — Л. 1 об.

⁸ Там же. — К. 1. — Ед. хр. 27. — Л. 4 об.

⁹ ОР РГБ. — Ф. 25. — П. 25. — Ед. хр. 37. — Л. 3—4.

¹⁰ ОР РГБ. — Ф. 167. — К. 1. — Ед. хр. 32. — Л. 3 об.

¹¹ ОР РГБ. — Ф. 25. — П. 25. — Ед. хр. 37. — Л. 1—2 об. Статья А. Н. Шмидт под заглавием «О будущем», за подписью «А. Тимшевский», была напечатана в «Новом Пути» (июнь 1904 г.).

¹² ОР РГБ. — Ф. 167. — К. 4. — Ед. хр. 38. — Л. 1 об.

¹³ Там же. — К. 1. — Ед. хр. 35. — Л. 2 об.

¹⁴ РГАЛИ. — Ф. 55. — Оп. 1. — Ед. хр. 466. Отдельные фрагменты данного письма были опубликованы А. В. Лавровым и Н. В. Котрелевым в комментариях к переписке Блока с С. М. Соловьевым (Переписка Блока с С. М. Соловьевым (1896—1915) // Лит. наследство. — Т 92. — Кн. 1. — С. 375).

¹⁵ Блок А. А. Собрание соч. : в 8 т. Т. 8. — М. ; Л., 1963. — С. 100.

¹⁶ Блок А. А. Записные книжки. — М., 1965. — С. 64.

¹⁷ РО РГБ. — Ф. 167. — К. 4. — Ед. хр. 50. — Л. 1 об.

¹⁸ Там же. — К. 9. — Ед. хр. 16. — Л. 3—4.

Антропоморфное пространство в петербургском мифе А. Белого (по роману «Петербург») *

Роман «Петербург» Андрея Белого, как уже неоднократно указывалось, — текст мифологического типа. Отсюда следует, что описываемое пространство теснейшим образом связано с уровнем персонажного воплощения. Человек становится функцией пространства, он неотделим от него, он принимает на себя его черты. Здесь, по-видимому, должна идти речь о древнейшем принципе антропоморфизации пространства, который всегда был характерен для мифологического мышления. В. Н. Топоров утверждает, что «существуют разные точки зрения по вопросу о том, что в соотношении мира (пространства) и Первочеловека (тела) является моделирующим, а что моделируемым (Первочеловек — модель Вселенной или последняя — модель человека), первичен ли антропоморфичный код, с помощью которого описывается Вселенная, или космологический код, которым можно описать тело человека, — в настоящее время, кажется, можно с достаточной уверенностью говорить о том, что роль источника должна быть отдана человеку и его телу. Именно по этой модели мифопоэтическое сознание первоначально строило описание Вселенной»¹.

Устойчивый для мифологии мотив антропоморфизации мира становится смысловой универсалией петербургского мифа А. Белого, которая в свою очередь оказывается текстопорождающей основой романа. Раздвоенность петербургского пространства обуславливает двойственность и героев произведения. Говоря иначе, петербургское пространство как бы «генерирует» героев, которые выступают не реалистическими типами, а всего лишь «функциональными знаками» города.

«Темные розы унес Дионис...». «Античные» розы И. Анненского

В лирике И. Анненского роза упоминается довольно часто (13 раз), но уступает по количеству упоминаний сирени (18) и лилии (17) ¹. Однако берусь утверждать, что значимость образа розы в творчестве Анненского в целом (включая трагедии, статьи и пр.) превосходит значимость всех иных цветов.

Больше всего роз в «античном» слое творчества поэта: они есть в некоторых переведенных Анненским трагедиях Еврипида, но особенно много их в трагедиях самого Анненского на еврипидовские сюжеты. Причина понятна: античность, унаследовавшая этот цветок от стран Востока, сделала его частью своей мифологии и культуры. «Греки считали розу даром богов, — писал Н. Ф. Золотницкий, — и знаменитая поэтесса Сафо дала ей название царицы цветов. <...> По словам Анакреона, она родилась из белоснежной пены, покрывавшей тело Афродиты (Венеры), когда эта богиня любви во всей своей дивной красоте вышла после купанья из моря» ². У Анакреона: «Роза — радость Афродиты, / Роза — муз цветок любимый...».

С розой связан ряд мифов, она воспета многими античными авторами. Розы — участницы радостных и печальных событий жизни греков. Золотницкий: «Венками из роз, перевитых миртами, украшалась у них невеста. Розами убиралась дверь, ведущая в ее дом, и лепестками же розы усыпалось брачное ее ложе. <...> Розами и венками из роз греки усыпали путь возвращавшегося с войны победителя и убирали его колесницу. <...> Розы греки носили на голове и на груди также в знак траура, как символ кратковременности нашей жизни, которая так же быстро увядает, как и душистая роза <...> у них возникла даже пословица: „Если ты прошел мимо розы, то не ищи ее более“.

С другой стороны, они убирали ею памятники и урны с прахом покойников, так как приписывали ей чудесное свойство сохранять смертные останки от разрушения и думали, что запах ее приятен душам умерших. Кроме того, в бутоне розы они видели символ бесконечности, выражавшийся в ее круглой, не имеющей ни начала, ни конца форме, и на этом основании на греческих надгробных памятниках можно было то и дело встретить изваяние плотно сомкнутого бутона розы.

Не менее выдающуюся роль играла роза и в религиозных обрядах греков. Венками из роз они украшали чело богов и венки же из роз клали у ног их. <...>

Самые знаменитые в Греции храмы Венеры, находившиеся на островах Кирене и Родосе, были окружены роскошнейшими и обширнейшими садами роз»³.

Вот некоторые розы Еврипида (пер. Анненского)⁴:

Дивной Киприды прикосновение
Струи Кефиса златит,
Ласково следом по нивам летит
Роз дуновение,
Благоухая в волосах,
Цветы не вянут там свитые...
(«Медея»)

И невеста ожидает
Там тебя — и розы кущей
Оттенят там лик цветущий...
(«Киклоп»)

О Киприда, о царица
И обманов и убийства!
Это ты хотела смерти
Для данайцев и троян —
Вот судьбы моей начало!
<...>
И от луга, где, срывая
Со стеблей живые розы,
Наполняла я беспечно
Ими пеплос, чтоб богине
Посвятить их Меднозданной,
Неповинную Елену
По стезе Гермес эфирной
В этот грустный край уносит
Для раздора, для раздора
Меж Элладой и Приамом...
(«Елена»)

Розы в метафорическом значении

Нет, не помог твой молящий взор:
Розы стыда нежную предали.
(«Ифигения в Авлиде»)

На то ли в чертоге своем
Весеннюю розу —
Меж эллинских дев
Когда-то сиявшая Леды
Злосчастная дочь
Носила меня и растила?
(«Ифигения в Тавриде»)

...Муж, конечно,
Отравленной украсив розой сад,
Ей восхищен бывает. Точно куклу
Иль алмаз фальшивый, он жену
Старается оправить подороже.
(«Ипполит»)

Как мы видим, роза у Еврипида (и все, что исходит от Киприды) может быть и с положительным, и с отрицательным знаком. Так, пропитаны ядом розы золотого венца, подаренного Медеей новой невесте ее мужа.

Розы есть в каждой из четырех трагедий Анненского. Особенно много их в трагедии «Фамира-кифарэд»: там они упомянуты около десяти раз. Анненский создал модернизированный, эстетизированный, интеллектуализированный и, если так можно выразиться, «ароматизированный» образ античности, насколько это было возможно в античных сюжетах: меньше запаха крови, больше запаха роз, и это уже несколько другие розы. Как ясно сформулировал сам поэт в предисловии к трагедии «Меланиппа-философ»: «Автор томится среди образчиков современных понятий о прекрасном, но он первый бы бежал не только от общества персонажей еврипидовской трагедии, но и от гостеприимного стола Архелая и его увенчанных розами собеседников с самим Еврипидом во главе» ⁵.

Хотя в трагедиях Анненского, как у Шекспира, «роза пахнет розой», смысловой ореол этого образа, по сравнению с розами Еврипида, усложняется ⁶. Неслучайно часто подчеркивается темная окраска розы:

...Ее фату, что обвивал венец
Из темных роз, повязку, что драконом
Эмалевым украшена, и пояс...
Послушай, он еще благоухает...
(«Меланиппа-философ»)

Фа м и р а

Темные розы осыпали куст,
Осыпали куст...
О, бред!
Появись, кифарэд!
Улыбнись, златоуст!
О, бред!
И в сердце желанье вложи ей,
Твоей беловойей...
<...>
Темные розы унес Дионис,
Унес Дионис...
О, бред!
(«Фамира-кифарэд»)

Думается, что темный цвет роз символизирует опасность, которую несет человеку любовь — страсть, внушенная богами (Афродитой, Эротом), и даже страсть самого бога к человеку (страсть Посейдона к Меланиппе, Нимфы к Фамире), и уж тем более страсть человека к богу, попытка в любви сравняться с богами (любовь Иксиона к Гере; желание безлюбого Фамиры внушить страсть Евтерпе, музе лирической поэзии, чтобы узнать тайну божественной музыки и победить Евтерпу в состязании). Иногда темный цвет роз дается в контрасте с белым: страсть оттеняется бесстрастьем или чистотой. Таков контраст «беловойей» музы и желания Фамиры:

Н и м ф а

Душа его смутилась. И трепещут
От непривычной бури струны.

Роз

Мечта его полна, он кличет, ищет...
Горячими губами белый стебель
Тех музыку таящих роз — двух роз...
Зачем ему Евтерпа? Я ошиблась.
Сирены он соперник этой. Он
Унизить бы хотел ее...

Унизить?

Но как, но как?

Целуя, может быть,

Ей белый стебель шеи?

Неоднократно подчеркнут контраст божественного белого и страстного темного (тоже не чуждого богам) в трагедии «Иксион»:

И цветы перед тобою
Мы гирляндами разложим,
Чтоб темней казались розы
От лилеи белоснежной...

<...>

И к с и о н (*Вынимает из венка розу и подносит
ее к лицу.*)

<...> И грезятся мне черные, как ночь,
Две душные волны, как будто запах
Божественных волос и силуэт
Прически вы запечатлели, розы.
На белое чело они упали
Так тяжело, те волны, но чела
Над синими и влажными глазами
Коснуться не посмели... и легли
На две других прозрачно-нежных розы...

(имеются в виду щеки богини. — О. Р.).

<...>

Не надо... Нет... не надо. Я цепей
Носил уже довольно... Этой страсти
Я не хочу, Эрот. <...>

На сцену выезжает блестящий кортеж Геры.
Сама богиня на белых лошадях, колесница ее
украшена серебряными лилиями и золотыми
гранатами (ее эмблемы). <...>

Гера вся в белом.

На голове у нее стефана (венок — *O. P.*) из лилий
и роз.

Здесь пурпур роз из сада Геры усилен сочетанием с черными волосами богини, а контраст с этим мотивом страсти составляют беломраморное чело, прозрачно-нежные розы, белое одеяние, белые лошади, лилии.

Контраст красного и белого — красных и белых роз — не чужд самой античности. В мифах есть различные объяснения того, как белые розы превратились в красные (например: розы покраснели, когда их шипы изранили ноги Афродиты, бегущей в рощу Пифона, где лежал ее погибший возлюбленный Адонис) ⁷. Но такое сложное и напряженное противопоставление, как в трагедиях Анненского, думается, для произведений эпохи античности нехарактерно.

Розы в трагедиях Анненского имеют и более высокое, более абстрактное значение. Оно очевиднее всего в «Меланиппе», где отчасти отражена философская система Анаксагора, но, как писал Анненский в предисловии к трагедии, «автор отнюдь не хотел делать центром своей трагедии младенческих попыток рационализма. Жизнь своей красотой, силой и умственной энергией безмерно превосходит всякую систему...» ⁸.

М е л а н и п п а

Весь этот мир, и все, что в нем горит,
И гаснет, и растет, благоухает
И движется, и умирает, царь...
Все это вечно... Только вещи были
Вначале странно смешаны. И Хаос,
Наш первый мир, исполнен был семян,
Мироначал неразвитых... А семя
Там каждое начатки всех вещей
Незримые таило: и железа
В нем был закал, и розы аромат,
И радуги цвета. Из этих зерен
Составились и небо, и земля.

Здесь роза (или даже нечто еще более тонкое — ее аромат) — один из первоэлементов мира, один из первоэлементов той красоты, которая была для Анненского подобием витавшей надо всем платоновской идеи.

О чем-то сходном идет речь в «Фамире», когда Нимфа (мать кифареда) говорит о розах, таящих музыку. И в диалоге Нимфы с сыном, когда Фамира отказался от состязания с Евтерпой и счастлив, звучит близкая мысль:

Н и м ф а

О кифарэд! Скажи мне, в чем же это
Особенное счастье? И меня
Красивее ли муза?

Ф а м и р а

Не заметил.
Я на закат смотрел, как розы там
Небесный путь засыпали, а ноты
Со струн ее кифары на стезю
Вздыхались и дымились...
<...> Иль это души были,
Не жившие еще? Иль формы их,
Слепив, разбил ваятель, чтоб потом
В отчаяньи резаться? Они,
Там розовый заняв и горний путь,
Созвездия сперва образовали,
Потом Змеей и Рыбой хоры их,
И Обручем, и Лирой тихо-тихо
Задвигались, и нежная звезда
За нежною звездой загоралась
Над каждым из мечтаний — и кружилась,
И таяла в эфире вместе с ним,
Не изменяя ритму.

Слушая игру Евтерпы, Фамира как бы присутствовал при создании мира, он познал музыку сфер. И розы заката были частью этой музыки:

...а закат
Был только нежной гаммой?..

Здесь розы, сохраняя память о своем античном материально-растительном происхождении, становятся лишь цветом заката, означающим горний путь, гаммой божественной небесной музыки.

Хотелось бы обратить внимание на только что упомянутую особенность образности поэта: качественное прилагательное «розовый», часто встречающееся в его трагедиях и стихах и обозначающее цвет, порой сохраняет свою связь с существительным, от которого оно произошло: розовое (не из роз состоящее, а розовое по цвету) сохраняет связь с розой⁹. Ср. в том же «Фамире»:

Пусть иссушило нам пламя розы,
Синие выпило солнце грозды —

Розовы будут с зарей стрекозы,
Синие в небе зажгутся звезды...

В «Царе Иксионе»:

И розовым стал мрамор, розы ж губ
И нежных щек у Геры побледнели.

Ср. в стихах Анненского ¹⁰:

По бледно-розовым овалам,
Туманом утра облиты,
Свились букетом небывалым
Стального колера цветы.

(«Тоска»; здесь цветы — центифолии, дикие
кустарниковые розы)

Я — слабый сын больного поколения
И не пойду искать альпийских роз,

<...>

Но милы мне на розовом стекле
Алмазные и плачущие горы,
Букеты роз увядших на столе...

(«Ego»)

Связь розового с розой есть, полагаю, и в ряде стихов, где открытое соположение этих слов отсутствует. Например:

Заглох и замер сад. На сердце все мутней
От живости обид и горечи ошибок...
А ты что сберегла от голубых огней,
И золотистых кос, и розовых улыбок?..

(«Последние сирени»)

Здесь розовые улыбки — это те же розы губ (неслучайно в строфе сравнивается жизнь сердца и жизнь сада). Казалось бы, простейшая метафора, идущая от античности. Но розовый цвет у Анненского почти всегда в какой-то степени отсылка к небесному, горнему началу жизни. И не только богини, но и смертные девы, у которых розовые ланиты и улыбки, розовые локти и розовые пальцы, напоминающие о гомеровской «розовоперстой Эос», не совсем принадлежат земле. У Меланиппы, рассуждавшей о «мироначалах», среди которых был и «розы аромат», даже карие глаза — «с розоватым отблеском»; жизнь, идущая по земным законам, — не для нее, в этой жизни ее лишают глаз и связывают: «Эола розе тесно... Тесно розе».

Розовый цвет (свет, иногда в соседстве с золотым) у Анненского часто связан с вечерней или утренней зарей. Например: «розовы будут с зарей стрекозы», «розовые пальцы зари»; «...показываются ореады. Они в золотистых и белых туниках и розовых или оранжевых напусках, напоминая горы на восходе и на закате»; «Сцена двадцатая, заревая. В глубине, на фоне розового сияния,

показывается Гермес в ореоле божественной славы» («Фамира-кифарэд»). В стихах это постоянный мотив. Ср. «бледно-розовые овалы» в «тумане утра»; «За розовой раной тумана...» («Который?»).

...И там за розовой чертою
Томим несбывшейся мечтою,
Все медлит день пережитой.

(Вариант стихотворения «Тоска возврата»)

Можно продолжить приводить примеры, связывающие розовый цвет у Анненского с зарей. Но в данном случае важнее напомнить, что сквозь заревую розовый цвет (свет) брезжит образ небесных роз:

Золотя заката розы,
Клонит солнце лик усталый,
И глядятся туберозы
В позлащенные кристаллы.

Но не надо сердцу алых, —
Сердце просит роз поблеклых,
Гиацинтов небывалых,
Лилий, плачущих на стеклах.

Розы небесного пути, розовый горний путь — вот предел мысли Анненского о розе. Эта мысль, оттолкнувшаяся от античного образа царицы цветов, прошла сквозь средневековый мистический образ розы и вышла к ее декадентскому пониманию. Ср. строки другого поэта и филолога-классика начала XX в. — Вячеслава Иванова:

О, розы пены в пляске нежных Ор!
За пиром Муз в пустынной нашей келье —
Близ волн морских вечернее похмелье!
Далеких волн опаловый простор!..

И горних роз воскресшая победа!..
(«Носталгия»)

«Розы пены» здесь — отсылка к греческому мифу, а «горние розы» — к средневековой мистике. Иванов использует метафоры для зари, отражающейся в море ¹¹.

Решусь предположить, однако, что за образом розы у Анненского скрывается большее, чем в обычной декадентской практике, «обеспечение»: кроме скрещения названных литературных традиций, здесь есть еще одна — царско-сельская: розы Анненского тесно связаны с розами царско-сельских поэтов-предшественников, так же, как его античность — с царско-сельской стилизованной античностью (скульптурой, архитектурой) ¹². Кроме того, Анненский постоянно и напряженно следил за переменами, происходящими в жизни неба и в жизни сада, что видно по стихам и письмам поэта.

примечания

¹ Новикова У. В. Частотный словарь лексики лирики И. Ф. Анненского. — Краснодар, 2006. Подчеркнем, что приведенные цифры касаются только лирики.

² Золотницкий Н. Ф. Цветы в легендах и преданиях. Ч. 1 : Царица из цариц — роза. — <СПб., 1913>. — С. 5.

³ Там же. — С. 6—8.

⁴ Далее все цитаты из трагедий Еврипида приводятся по изд.: *Еврипид*. Трагедии : в 2 т. / пер. И. Анненского; изд. подгот. М. Л. Гаспаров, В. Н. Ярхо. — М., 2007. — (Литературные памятники).

⁵ Анненский И. Ф. Драматические произведения. — М., 2000. — С. 48. Далее все цитаты из прозаических и стихотворных трагедий Анненского приводятся по этому изданию.

⁶ Ср. высказывание А. Н. Веселовского: «Роза и лилия как-то затерялись среди экзотической флоры современной поэзии, но еще не увяли и по-прежнему служат тем же целям символизма, выразителями которого были в течение веков. Средство осталось, содержание символа стало другое, более отвлеченное, расчлняющее <...> Роза цветет для нас полнее, чем для грека, она не только цветок любви и смерти, но и страдания и мистических откровений; обогатилась не только содержанием вековой мысли, но и всем тем, что про нее пели на ее дальнем пути с иранского востока» (статья «Из поэтики розы», 1898. Цит. по: *Веселовский А. Н. Избранные статьи*. — Л., 1939. — С. 132—133). Анненский наверняка знал статью Веселовского, которого глубоко почитал. «...Не только читаю, но и штудирую все, что выходит из-под Вашего пера...», — писал он Веселовскому в письме от 22/III 1905 г. (письмо опубликовано в изд.: *Анненский И. Ф. Письма* : в 2 т. Т. 1 / сост. и коммент. А. И. Червякова. — СПб., 2007. — С. 391—392. Фрагмент в публ.: *Лавров А. В. И. Ф. Анненский в переписке с Александром Веселовским* // *Русская литература*. — 1978. — № 1).

⁷ Эта и другие версии в изд.: *Золотницкий Н. Ф.* Указ. соч. — С. 5—6. См. также: *Боткин В. П.* Об употреблении розы у древних // *Сочинения Василия Петровича Боткина* : в 3 т. Т. II. — СПб., 1891—1893.

⁸ *Анненский И. Ф.* Драматические произведения... — С. 48.

⁹ Согласно словарю У. В. Новиковой, в лирике Анненского прилагательное «розовый» встречается очень часто — 25 раз. Не беремся сказать, в каком количестве случаев оно сохраняет свою связь с розой, а в каком является просто обозначением цвета.

¹⁰ Далее все цитаты из стихов Анненского приводятся по изд.: *Анненский И. Ф.* Стихотворения и трагедии / вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. А. В. Федорова. — 3-е изд. — Л., 1990. — (Библиотека поэта, Большая серия).

¹¹ См.: *Обатнин Г.* Еще раз о первом сонете из триптиха Вяч. Иванова «Розы» // *Шиповник* : ист.-филол. сб. к 60-летию Романа Давидовича Тименчика. — М., 2005. — С. 313.

¹² Связи роз Анненского с царскосельской «розовой» традицией был посвящен другой наш доклад, сделанный в Новгороде на конференции в сентябре 2009 г.

**«Поэма без Героя» Анны
Ахматовой как эпилог
«петербургского мифа»
(к семантической функции
заголовочного комплекса) ***

В «Поэме без героя» Анны Ахматовой — самом значительном произведении поздней Ахматовой — петербургский миф играет поистине ключевую роль. Лев Лосев с полным основанием утверждал, что Петербург — главный герой ахматовской поэмы, закодированный в ее названии, первые буквы которого (ПБГ) совпадают с аббревиатурным начертанием имени города ¹.

Несомненно, сама Ахматова придавала «Триптиху» (таков подзаголовок «Поэмы без героя», чрезвычайно значимый для автора) статус именно «петербургского текста». Об этом свидетельствуют посвящение *«Моему городу»* к «Эпилогу» поэмы и подзаголовок к Части первой — «Петербургская повесть». Если в заглавии первой части «Триптиха» обозначается время действия — «Девятьсот тринадцатый год», то в подзаголовке уточняется место действия — Петербург. Почему Ахматова прибегает в подзаголовке к старому, дореволюционному имени города? Очевидно, потому что ей важно реанимировать «петербургский миф». Вся поэма по сути была замыслена как его последний, завершающий виток.

Подзаголовок «Петербургская повесть» не только обозначает жанровые и хронологические особенности первой части поэмы, озаглавленной «Девятьсот тринадцатый год», но и вызывает у читателя ассоциации с пушкинским «Медным всадником», положившим начало литературному мифу о Петербурге и имеющим тот же подзаголовок.

Стихотворение «Лестница» В. Набокова: языковая репрезентация петербургских реалий *

Дом В. Набокова, в котором он родился («в трехэтажном отцовском особняке из розового гранита» с «цветистой полоской мозаики над верхними окнами на Большой Морской улице») и который покинул в восемнадцать лет, в сознании писателя безусловный *центр* Петербурга (не Зимний дворец, не Медный всадник и не какой-либо иной топографический объект). Здесь точка его спокойствия, защищенности, *свой* мир, не открываемый для чужих, часть детского «рая»: отсюда разбегаются линии улиц и сюда возвращаются.

Это живой дом, в котором любим (и порой одухотворен) каждый предмет. Лестница — главный объект нашего внимания в этой статье — не исключение. Она представлена как предмет вполне вещественно-реальный, чувственно воспринимаемый. И все же определенную метафизическую составляющую номинации «лестница» имплицитно представляют фоновые общекультурные коннотации. Для выявления архитепических ассоциатов этого слова обратимся к словарю «Символы и аллегории» Матильды Баттистини, которая указывает, что слово происходит от латинского «*scala*», отсылающего к акту восхождения ¹, и кодирует представление о воображаемой опоре для духовного, нравственного или познавательного преображения ².

Псалмы и античные гимны как смысловые и структурные ориентиры образа отца в романе В. Набокова «Дар»

Герой набоковского «Дара» Федор Годунов-Чердынцев создает книгу об отце — ученом-энтомологе, путешественнике и первооткрывателе. Это один из «внутренних» текстов романа. Рассмотрим поэтические приемы воплощения образа одного из самых автобиографических героев Набокова, не в смысле «я» автора, а в плане роли отца в биографии сына.

Жизнь, посвященная энтомологии, «набожное» отношение к предмету и тот непрерываемый диалог, который старший Годунов-Чердынцев ведет с Природой, — все это позволяет сыну уподобить образ отца средневековому ученому монаху, занимающемуся экзегезой. Только «священным текстом», интерпретацию которого как энтомолог осуществляет Константин Кириллович Годунов-Чердынцев, оказывается Природа.

Естественно-научные методы исследования не противостоят той поэтизации объекта, которая, по Хайдеггеру, неизменно сопутствует нахождению истины¹, не противостоят и тому отношению к природе, которое так свойственно христианскому созерцанию. Об этом размышлял А. Н. Веселовский: «В древнем мире человек стоял в природе, вместе с нею, не отделяясь от нее, и она отвечала на его запросы <...> Христианство изменило эти отношения, лишив природу ее богатой индивидуальной жизни, поставив человека вне окружающего его мира. Он стал выше его, потому что выше в ряду существующего, но с другой стороны, на нем одном лежала печать первого греха, он вышел из общего единства жизни и перестал понимать тайны творения. Природа сделалась для него загадкой, <...> то знание, которое он в ней так жадно искал, навеки скрылось от него <...> И он начинает бежать от самого себя в природу, к зеленой „матери пустыне“, чистая <...> она продолжает славить Бога в пении птиц, в шуме вековой чаши»², можно продолжить цитату — в полете бабочек.

Отлучение и утрата «общего единства жизни» рождает болезненно страстное отношение к природе, жажду постичь тайны творения, дабы воссоединиться, слиться с Творцом.

Умозаключения и выводы А. Н. Веселовского о сущности христианского созерцания приближают к тому, что Федор выделяет как самое главное в отце: «В моем отце и вокруг него, вокруг этой ясной и прямой силы было что-то трудно передаваемое словами: дымка, тайна, загадочная недоговоренность,

которая чувствовалась мной то больше, то меньше. Это было так, словно этот настоящий, очень настоящий человек был овеян чем-то, еще неизвестным, но что, может быть, было в нем самым-самым настоящим. Оно не имело прямого отношения ни к нам, ни к моей матери, ни к внешности жизни, ни даже к бабочкам (ближе всего к ним, пожалуй); это была и не задумчивость, и не печаль, — и нет у меня способа объяснить то впечатление, которое производило на меня его лицо, когда я извне подсматривал, сквозь окно кабинета, как, забыв вдруг работу, <...> слегка отвернув большую, умную голову от письменного стола и подперев ее кулаком, так, что от щеки к виску поднималась широкая складка, он сидел с минуту неподвижно. Мне иногда кажется теперь, что, <...> может быть, удаляясь в свои путешествия, он не столько чего-то искал, сколько бежал от чего-то, а затем, возвратившись, понимал, что оно еще с ним, в нем, неизбывное, неисчерпаемое. Тайне его я не могу подыскать имени, но только знаю, что от того-то и получалось то особое — и не радостное, и не угрюмое, вообще никак не относящееся к видимости жизненных чувств — одиночество, в которое ни моя мать, ни все энтомологи мира не были вхожи»³.

Интересно, что состояние одиночества играет ритуально-подготовительную роль в жизни паломника, приобщающегося к сакральному пути. «Отстраняясь от окружающих его людей, паломник- неофит становится особой, сакрально выделенной фигурой, находящейся вне каких-либо сообществ и групп»⁴.

Паломничество как трудный и долгий путь к священной цели, когда герой, приобщаясь к святыням, наделяется провиденциальным сверхзанием, предполагает определенную структуру, имеющую ритуальную природу. Паломнический сюжет актуализирует идею «перехода», разрыва со старой жизнью, приобщения к новому духовному миру и непосредственно связан с «переходными обрядами». Структура «перехода» в обрядовом контексте выглядит следующим образом: прелиминарный период (отделение и подготовка к «переходу»), лиминарный (промежуточный, связанный с обрядовым испытанием), постлиминарный (включение посвящаемого в новую жизненную систему).

Если рассматривать путешествия Константина Кирилловича Годунова-Чердынцева, учитывая «самое главное» в нем, — «тайну его», то его одиночество можно соотнести с обязательным ритуальным элементом в сюжетной структуре паломничества, характеризующим прелиминарный период.

С одиночеством связан мотив избранности. Федор вспоминает: «И странно: может быть, наш усадебный сторож, корявый старик, дважды опаленный ночной молнией, <...> искренне и без всякого страха и удивления считавший, что мой отец знает кое-что такое, чего не знает никто, был по-своему прав» (299). Мотив избранности, обусловленной феноменом святости, характерен и для другого жанра средневековой религиозной литературы — жития. Воспоминания Федора об отце содержат активное житийное начало, в них происходит бессознательная родовая сакрализация: и для Федора и для его матери отец свят.

Святость Константина Кирилловича особого рода, она восходит к первоначальному понятию святости и значению сопутствующего слова. В книге В. Н. Топорова «Святость и святые в русской духовной культуре» подробно

представлена этимология: «В основе слова „святой“ лежит праславянский элемент *svet — (*sventas), <...> этот элемент образует звено, которое соединяет и теперешнее русское слово „святой“ с индоевропейской основой *K'uep-to-, обозначающей „возрастание, набухание, вспухание“, то есть увеличение объема или иных физических характеристик <...> В языческую эпоху это „увеличение“ чаще всего трактовалось как результат действия особой жизненной плодоносящей силы или — позже, как ее образ, символ»⁵.

С введением христианства сложилось представление об ином типе святости — духовной, понимаемой как «некое „сверхчеловеческое“ благодатное состояние, когда происходит возрастание в духе, творчество в духе»⁶.

Понятие святости противостоит понятию мирского, профанического. Постепенно складывается и становится традиционной для жанра жития основная функция святого — посредничество между миром профанным и миром сакральным. Эта функция реализуется в стремлении поделиться опытом Богопознания, духовного строительства своей личности.

Подобного рода опыт Константина Кирилловича Годунова-Чердынцева связан с энтомологией, которая для него — путь постижения тайн творения: «Ибо невидимое Его, вечная сила Его и Божество, от создания мира через рассматривание творений видимы» (Рим. 1, 20).

В синтаксическом и семантическом рисунке воспоминаний Федора об отце Набоков применяет принцип ветхозаветной поэтики *parallelismus membrorum*, особенно характерный для псалмов. Это фразовый параллелизм и синонимия, например: «*Как описать блаженство наших прогулок с отцом по лесам, полям, торфяным болотам, или постоянную летнюю мысль о нем, если он был в отъезде, вечное желание сделать какое-нибудь открытие, встретить его этим открытием, — как описать чувство, испытываемое мною, когда он мне показывал все те места, где сам в детстве ловил то-то и то-то <...> А что за прелесть была в его речи, в какой-то особой плавности и стройности слога, когда он говорил о своем предмете, какая ласковая точность в движении пальцев, вертящих винт расправилки или микроскопа, какой поистине волшебный мир открывался в его уроках!*» (292).

Сын вспоминает сладость уроков отца: «В теплый вечер *он водил меня на прудок, наблюдать*, как осиноый бражник маячит над самой водой, окунает в нее кончик тела. *Он показывал мне* препарирование генитальной арматуры для определения видов, по внешности неразличимых. *Он с особенной улыбкой обращал мое внимание* на черных бабочек в нашем парке, с таинственной и грациозной неожиданностью появляющихся только в четные года. *Он мешал для меня* патоку с пивом, чтобы в страшно холодную, страшно дождливую осеннюю ночь ловить у смазанных стволов, блесевших при свете керосиновой лампы, множество больших, нырявших, безмолвно спешивших на приманку ночниц. *Он то согревал, то охлаждал золотые куколки моих крапивниц, чтобы я мог получать* из них корсиканских, полярных и вовсе необыкновенных, точно испачканных в смоле, с приставшим шелковым пушком. *Он учил меня*, как разобрать муравейник, чтобы найти гусеницу голубянки <...> Какой поистине волшебный мир открывался в его уроках!» (292—293).

«Мой отец, — писал Федор Константинович, вспоминая то время, — не только многому меня научил, но еще поставил самую мою мысль по правилам своей школы, как ставится голос или рука» (311).

Набоков опирается не на догматическую, а энциклопедическую (хвалебную) традицию псалмопения, которая находится у истоков русских акафистов, посвященных святым и особо чтимым русским подвижникам.

Жития святых до подробностей следуют установившимся первообразам христианской жизни. Однако Набоков отказывается от житийного канона, который предполагает расположение событий в последовательности, соответствующей евангельскому рассказу о земной жизни Иисуса Христа: благочестивые родители, ранняя избранность, выражающаяся в отчужденности от детских игр и забав, явление помощи Божьей в уразумении премудрости, чудеса и исцеления, проповеди, появление учеников, испытания и страсти Христовы.

Он вводит в повествование Федора об отце только эпизод, связанный со случаями «чудесного исцеления», где предстает образ Константина Кирилловича, рожденный народной молвой: «К нему вечно водили раненых, покалеченных, даже немощных, даже беременных баб, воспринимая, должно быть, его таинственное занятие как знахарство» (296). На Константина Кирилловича надеялись как на Бога, только он может даровать «слепымъ прозрение, хромымъ хождение, глухимъ слышание, немымъ проглаголение»⁷. В пределах романного повествования «чудо исцеления» все же свершается, хотя и с помощью современной медицины: он спас своего смертельно раненого брата Олега — «поехал за ним в Галицию, необыкновенно скоро и удобно привез, добыл лучших из лучших врачей, Гершензона, Ежова, Миллер-Мельницкого, сам присутствовал на двух длительных операциях... К Рождеству брат был здоров» (313).

В создаваемой книге Федора об отце проявляется «амфиладный» (Д. С. Лихачев) характер построения. Разнородные в жанровом и стилистическом отношении фрагменты: выписанная из энциклопедии «схема жизни», отзывы коллег, сведения о путешествиях с точным указанием мест и описанием энтомологических открытий, устные предания, в которых рисуется его рожденный народным сознанием образ, — все это объединено глубоко личными воспоминаниями сына. В них живет пафос молитвенных песнопений, восходящих к традиции древнееврейской и античной гимнографии.

Представляется, что античные, а точнее, гомеровские гимны оказываются для Набокова смысловыми и структурными ориентирами в создании образа отца. Гомеровские гимны, посвященные богам, имеют определенную композицию: центральная часть гимна — нарративная. Это эпическое повествование, отличающееся «биографизмом», включающее некоторые важные эпизоды из жизни героя, связанные с его рождением, подвигами, эпизодами интимно-любовного, семейно-драматического или авантюрного характера.

А. А. Тахо-Годи замечает, что рассказ, посвященный герою гимна, имеет черты ярко выраженного аретологического сюжета (*arête* — «доблесть»), включающего в себя «деяния» божественного жития: «Характерно, что гимн связан

с воспоминанием, памятью о божественных деяниях: помню (*mnēsomai*) говорит певец божеству, памятую о тебе в песне (*aíodes*). И песня эта есть отзвук древнего молитвенного обращения»⁸.

В ряде случаев гимны начинаются с традиционного обращения к Музе, некоторые гимны, например два знаменитых гимна к Аполлону, открываются словом «Вспомню!» и сразу вводят слушателя и читателя в ход самого повествования, *in medias res*: «Вспомню, — забыть не смогу, — о метателе стрел Аполлоне (I, 1)»⁹.

В романе «Дар» подобным образом начинаются воспоминания Федора Годунова-Чердынцева об отце: «Милая моя! Образчик элизейских красок! Отец однажды, в Ордосе, поднимаясь после грозы на холм, ненароком вошел в основу радуги, — редчайший случай! — и очутился в цветном воздухе, в играющем огне, будто в раю» (261).

Хвалебная часть гимна (энкалий) должна предваряться обращением, вызыванием молящегося (инвокацией) к своему покровителю и скромно заканчиваться просьбой.

Гимн — это непосредственное вступление в неравный диалог с высоким собеседником, цель которого заключается в ожидании появления знака божественного присутствия — эпифании. С эпифанией связана заключительная часть гимна — хайретизмы, т. е. призывы радоваться (от *chairō* — «радуюсь»), а также прощание с божеством, обрамленное вызываниями к его имени.

В тексте Набокова присутствуют основные композиционные элементы гомеровских гимнов, но не как структурные единицы. Нарратологически-аретологическую часть воспоминания-гимна, обращенного к отцу, пронизывают хвалебные, хайретические мотивы и интонации инвокации. И герой Набокова достигает цели — ожидаемой и желанной эпифании: «От бесед с отцом, от мечтаний в его отсутствие, от соседства тысячи книг, полных рисунков животных, от драгоценных отливов коллекций, от карт, от всей этой геральдики природы и каббалистики латинских имен, жизнь приобрела такую колдовскую легкость, что казалось — вот сейчас тронусь в путь. Оттуда я и теперь занимаю крылья» (299).

примечания

¹ Хайдеггер М. Возвращение на родину // Разъяснения к поэзии Гельдерлина. — СПб., 2003. — С. 29.

² Веселовский А. Н. Данте и символическая поэзия католичества // Вестник Европы. — 1866. — XII. — С. 175–176.

³ Набоков В. В. Собрание сочинений русского периода : в 5 т. Т. 4. — СПб., 2002. — С. 298. Далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием номера страниц за текстом в круглых скобках.

⁴ Афанасьева Э. М., Нефедова Е. Ю. «Путешествие ко святым местам в 1830 году» А. Н. Муравьева : особенности жанровой поэтики // Русская литература и внелитературная реальность : ист.-лит. сб. : материалы «Герценовских чтений — 2003». — СПб., 2004. — С. 46.

⁵ Топоров В. Н. Святость и святые в русской духовной культуре : в 2 т. Т. 1. — М., 1995. — С. 5.

⁶ Там же. — С. 7.

⁷ Житие Сергия Радонежского // Памятники литературы Древней Руси : XIV—XV вв. — М., 1981. — С. 126.

⁸ Тахо-Годи А. А. Античная гимнография: жанр и стиль // Античные гимны. — М., 1988. — С. 15.

⁹ Там же. — С. 14.

Культурная память как механизм текстопорождения в произведениях М. А. Булгакова *

Память культуры и связанный с ней тематический комплекс смерти/возрождения — внутренняя, опорная, инвариантная тема всего булгаковского творчества, разыгранная в разных вариантах. Память в булгаковском творчестве — объект изображения. Она представляет собой, во-первых, один из компонентов художественного мира, актуализируясь как память персонажей (Юный Врач, Персиков, Преображенский, Обольянинов, Херувим, Сундучков, Мольер, Дон-Кихот, Воланд, Пилат, мастер и т. д.) или память места (бывшее поместье Шереметевых в «Роковых яйцах», театр Геннадия Панфиловича в «Багровом острове», дом на Пречистенке в «Собачьем сердце», дом Грибоедова в «Мастере и Маргарите» и т. д.). Во-вторых, память в булгаковском творчестве важна как механизм текстопорождения: сам текст стремится стать своеобразной моделью памяти. Каждый отдельно взятый оригинальный булгаковский текст рассказывает о своем происхождении и представляет культурную традицию, замещая ее различными эквивалентами.

В «Роковых яйцах» (далее — РЯ) в режиме «замещения» разыгран процесс текстопорождения, осмысленный как возобновление жизни из яйца. Яйцо выполняет функцию генетического кода — наследственной информации, которая соотносима с культурной памятью. Принимая это во внимание наряду с иностранным происхождением яиц¹, историю с яйцами можно прочесть как сюжет, в котором на экспериментальном материале проявляется креативная функция памяти в процессе перехода от старых текстов к новым.

**Парижская космография
петроградского
литератора Алексея
Ремизова (по материалам
«Дневника мыслей»)** *

Основа настоящей статьи ¹ — архивные материалы: тексты парижских дневников А. М. Ремизова 1943–1957 гг., которые ныне готовятся к печати. Это произведения документально-художественной прозы особого рода. Ученица Ремизова Н. Кодрянская записала свидетельство авторского определения их жанрового подвида: «С октября 1943 года Алексей Михайлович снова записывает свои сны: „Дневник мыслей“ (тридцать тетрадей). В двух первых тетрадях не только его сны, но и другие записи, главным образом о Серафиме Павловне» ². Термин «дневник мыслей», обозначающий особый вид дневникового жанра, восходит к названию небольшого одноименного текста Льва Шестова, содержащего частично датированные записи рубежа 1919–1920 гг. — времени его отъезда из России в Швейцарию. Шестовский «Дневник мыслей» был впервые опубликован только в 1976 г. ³, однако текст, как очевидно, был известен его близкому другу — А. Ремизову.

«Дневник мыслей» представляет собой комплекс тетрадей, содержащих ежедневные записи. Первоначально это — тексты, расположенные на левой и правой сторонах разворота тетради. Слева — краткая фиксация событий дня, большей частью состоящих из перечисления посетителей квартиры Ремизова, краткий перечень дневных дел, а также размышления автора по волнующим его темам.

«Московская телефонная книжка» Е. Л. Шварца *

Мне приходилось писать о своеобразной мемуарной форме, придуманной Шварцем, — «Телефонной книжке»¹, но речь шла только о ленинградской ее части и уже — о портретах ленинградских литераторов. «Московская телефонная книжка» меньше по объему (47 страниц из 551, записи делались с 26 августа по 11 октября 1956 г.), и можно попытаться охватить все ее основные темы.

Еще на последней странице ленинградской части 25 августа Шварц делает «переходную» запись о Москве: «Этот город с первой встречи в 13 году принял меня сурово <...> огромное, неестественное количество людей, которым нет до меня дела. Полное неумение жить в одиночестве. Вообще — жить <...> И уехал, полный ужаса перед Москвой»².

Впрочем, Шварц ошибается — первая встреча с городом произошла в 1903 г., а говорили об обеих столицах, «причем о Москве ласковее», в его семье и семьях знакомых часто. В результате совсем ребенком — «не помню, с каких лет» — Женя «проникся уважением к славе, к Москве, к Художественному театру»³. Находящаяся в оппозиции к правительственному Петербургу Москва в конце XIX — начале XX вв. была ближе русской, особенно провинциальной, интеллигенции, к которой принадлежала семья писателя. Ближе Москва была и территориально, и национально, так как в детстве Шварц ощущал себя больше частью русской, рязанской, семьи матери, чем южной, екатеринодарской, еврейской, семьи отца.

Ленинградские реалии в путевой прозе Виктора Коньковского

В издании под общим названием «Соленый лед»¹ живут разные произведения Виктора Коньковского, составившие часть его путевой прозы. Отсюда и жанровый подзаголовок «роман-странствие». Писатель открыто предупреждает читателя, чтобы тот не ждал сюжетного повествования. С другой стороны, микросюжетов, включенных в этот сложный текст, очень много. Цель данной работы — выявить ленинградские реалии и принципы их включения в рассказы о встречах, служебных поездках автора-повествователя, о его друзьях, сослуживцах, родственниках.

С нашей точки зрения, к ленинградским реалиям относятся адреса, памятники, эпизоды, происходившие в родном городе, пейзажи. Хотя в повествовании речь идет о разных городах, различных морских путях, точкой отсчета, собственным «якорем» является Ленинград. Вместе с автором мы чаще всего оказываемся там, где находится «малая родина», — вблизи набережной Лейтенанта Шмидта, площади Труда. Однако он приводит нас и на Невский, и на улицу Декабристов, и на Садовую. Мы вместе с автором и одной из героинь штурмуем трамвай на углу Маклина, на лодке проплываем под Кировским мостом и с воды смотрим на Петропавловскую крепость.

Глазами писателя видим всем знакомые памятники. В них подчеркнуто не величие, а приближенность к окружающим людям, своего рода осуществлено «заземление»: «Петр Великий скакал, вдев босые ноги в стремя и простерев мощную длань к Неве. Царский конь хвостом держался за змею — ему не хватало для опоры третьей точки, он не мог скакать без змеи. Венок Петра густо позеленел» (1); «Шлейф Екатерины Великой свисал к ярким газонам, к цветам, обрызганным недавним дождем» (323); «А вот стоит памятник первому русскому плователю вокруг света Ивану Крузенштерну <...> Адмирал стоял высоко надо мной, обхватив себя за локти. Снег украшал его эполеты. Он добро глядел на окна Высшего военно-морского училища им. М. В. Фрунзе» (373).

Нового человека повествователь проверяет восприятием непарадных мест Ленинграда — без соборов, мраморных дворцов и чугунных решеток. Такие места, а он их знает много, могут нравиться «людям с душой настроенческой, способным к тихой, но истинной радости». Потому-то и ведет он Тамару на «задворки»: «Он показал ей Пряжку с облупленным мрачным зданием больницы Николы Чудотворца, где за решетками окон виднелись серые халаты больных <...> Заборы, стены домов были пропитаны сыростью и неприглядны,

и красоту их под этой неприглядностью могли почувствовать не все люди» (189). Стоит отметить важное для повествователя умение видеть. «Что и как вижу я?» — задает себе вопрос автор, и все повествование становится ответом на этот вопрос.

Один из главных принципов организации текста — принцип связи времен. Из сегодняшнего Ленинграда (1960-е годов) мы переносимся ко времени начала службы автора на флоте (первая половина 1950-х годов), попадаем то в блокадный город его детства, а то и вообще в далекое прошлое. Приведем несколько характерных примеров. Довольно подробно рассказано о январском дне 1944 года (эпизод в булочной, потом в квартирах умирающих от голода людей). Рассказ о Басаргине (психологическом двойнике автора) и Игоре Собакине, когда они проходят мимо Медного Всадника к собору, прерывается отсылкой к прошлому: «Когда предок Басаргина выводил против молодого царя озьявших, робеющих солдат, Исаакий строился. Грязный работный люд глазел на бунт, и только у самых отчаянных рука поднималась швырнуть камень под копыта генеральской лошади» (353). Проплывая в начале очередного рейса под мостами через Неву, автор вспоминает, что «именно здесь была шведская крепость Ниеншанц... А справа, где виден на набережной зеленый огонек такси, был шведский порт Сабина. Петр его разрушил и на его месте построил смоляной двор. Теперь здесь Смольный, а раньше хранилась смола для всего Балтийского флота» (386).

Уже говорилось, что географический центр повествования — набережная Лейтенанта Шмидта («набережная — моя родина» (371)); как главная артерия и главный нерв текста, конечно, воспринимается Нева. «Нева текла императорски-величественно. Сквозь широкое окно — устье Невы — виднелась Европа. В Неве отражалась Эйфелева башня, собор Нотр-Дам и парижские мосты...» (366).

Вместе с автором в разные периоды его жизни мы видим Ленинград и зимой, и летом, и ранним утром, и в сумерках, и глубокой ночью: «Мягкий ленинградский июнь и белые ночи» (356); «Была тьма и осенняя слякоть в Ленинграде» (462); «Морозный туман смешивался с поземкой» (475); «Нева уже вскрылась, туман, дымная мгла, пакгаузы, баржи, ранний рассвет» (563).

В рассказ о дне сегодняшнем органически включаются воспоминания. Память соединяет прошлое с настоящим, не позволяет забыть близких людей, напоминает об ответственности за них: «...вспомнил про свою мать, про то, как она ждет его из рейсов, как думает по ночам о смерти...» (32); у памятника Крузенштерну вспомнил уже ушедшего друга Славку: «Я остановился возле Горного института и в память Славки снял шапку» (378).

В ряду этих воспоминаний оказываются значимы, на первый взгляд, мелочи. К примеру, две штучных папиросы, купленные в 1944 г. у безногого инвалида; связанные с блокадой детали: сбереженные матерью для сына папиросы от астмы (видимо, других не было); кусок обоев, на котором очевидно обгорелой спичкой написано: «Когда умру, зажгите эту мою свадебную свечу» (131).

Есть среди врезавшихся в память «примет» города те, что создают неповторимый образ пространства Ленинграда. Одним из них для блокадного города

является булочная. Очевидно, не случайно в рассказе о булочной используется сравнение с храмом: «...пар от дыхания витал над огоньками коптилок <...> А вокруг было, как в храме, приглушенно. И все смотрели на хлеб, на нож, на весы, на руки продавщиц, на крошки, на кусочки карточных талонов и на ножицы, которые быстрым зигзагом выхватывали из карточек талоны» (117).

Обращаем внимание на повторы в авторском повествовании. Они позволяют не просто увидеть набережную, улицу, а вместе с повествователем пройти по ним, еще и еще раз вернуться на знакомое место: юная Тамара проходит «...мимо разбитой витрины аптеки, мимо вывески „Сберегательная касса“, мимо старинной чугунной тумбы на углу» (118); а потом она «...вышла на канал, потом на площадь, мимо старинной чугунной тумбы на углу, мимо вывески „Сберегательная касса“ и оказалась на бульваре Профсоюзов» (118).

В повествовании выделены не только впечатления от внешнего мира, но и ощущения, подсознание, состояние сна. Прочитав воспоминания Чуковского о Блоке, автор думал и мечтал, как сам признается, «книжно»: «Приснишь мне та, которую я любил, приснишь веселая березовая роща...». Вместо этого «приснились плечи обпиленных перед весной молодых лип в глубоком колодце двора. И броуново движение снежинок, завихренных сквозняком среди доходных домов Петроградской стороны в Ленинграде» (531). Так образ города создается не только в мыслях наяву, но и в сновидениях.

Конечский пытается найти словесное выражение мечты о жизни в родном городе: «У меня давно есть мечта — завести себе настоящую сибирскую лайку. Чтобы она жила со мной в Ленинграде, чтобы ей было жарко летом, чтобы она любила меня...» (441). Нельзя сказать, что собака как-то снижает, упрощает мечту. Скорее наоборот: этот несуществующий пес, как и реальный Анчар, пропавший с зимующего судна в новогоднюю ночь, вызывает мысль о беспредельной верности, преданности.

В цепочке разнообразных воспоминаний, эпизодов, диалогов подспудно решается задача снять все наносное, попытаться стать «самим собой». «Материализуя» эту задачу, повествователь подчеркивает ее невероятную трудность и вновь связывает стремление найти себя с образом родного города: «Я смутно понял, что стать самим собой так же трудно, как поехать на Невский проспект, вылезти у Казанского собора, раздеться в скверике донага и — мало того — в голом виде забраться на постамент к Барклаю де Толли» (380).

Ленинград не отпускает даже в Париже, и там при взгляде на мосты через Сену вспоминаются невские. И в Монако возникает не очень серьезная мысль, но тоже ассоциирующаяся с родиной (о собаках, которым здесь живется лучше, чем в Ленинграде).

Подведем некоторые итоги наблюдений. В самых разных вариантах ленинградские реалии присутствуют во всех частях повествования — и как пространство, в котором разворачивается действие, и как самые дорогие воспоминания, и как место встречи с друзьями и близкими, и как образы-символы. В определенном смысле можно утверждать, что эти вкрапления организуют повествование, определяют мироощущение повествователя, составляют канву текста.

п р и м е ч а н и я

¹ *Конецкий В.* За доброй надеждой. Роман-странствие. Солёный лёд. — Л., 1989. — С. 193.
Далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием номера страниц за текстом в круглых скобках.

Ленинград В. Высоцкого: антимиф и миф *

О влиянии Санкт-Петербурга (Петрограда, Ленинграда) как культурного центра на творческое сознание художников написано достаточно. В большинстве случаев писатели (а также живописцы, архитекторы, скульпторы) позиционируют город на Неве в искусстве как явление положительное.

Однако в произведениях Высоцкого преклонение перед культурным оплотом России будто отсутствует, скорее выявляется сниженное, демократическое восприятие этого топоса. Все исследователи, которые изучали тему «Ленинград Высоцкого» (А. В. Кулагин, И. Н. Савчук, М. И. Цыбульский, Г. А. Шпилевая и др.), сошлись во мнении, что Высоцкий «принципиально» не хотел видеть в Ленинграде культурных ценностей. Для поэта это демократическая, «блатная» Северная столица, чужой город по отношению к коренному москвичу (например, ролевому герою поэзии Высоцкого), взгляды и вкусы которого формировала «улица». Поэтому для ленинградских стихотворений поэта органичнее (ближе) Пять углов, нежели знаковые топосы парадного (официального) города: Невский проспект, Зимний дворец, Русский музей, Дворцовая набережная и т. п.

Тем не менее, в статьях и монографиях названных исследователей справедливо отмечалось, что с этим городом у Высоцкого («автора биографического») связаны в большинстве случаев положительные воспоминания: многочисленные работы в кино, первый публичный концерт, первое интервью.

Лирическое «я» в поэзии Е. Шварц и Д. Воденникова

Расцвет лирики нового времени приходится на эпоху романтизма, во время которой погружение лирического субъекта в самого себя, так называемый процесс «интериоризации» лирики достигает своей наивысшей точки. В это время складывается традиционная структура лирического высказывания и начинает разрабатываться методологический аппарат, релевантный этой структуре. На современном этапе лирика, сформировавшаяся в эпоху индивидуального творчества, находится на новом витке своего развития, который характеризуется изменением субъектно-образной структуры и требует иного исследовательского подхода. Происходящие в лирике изменения главным образом связаны с кризисом индивидуального сознания, с попыткой индивида найти свое место в мире, восстановить утраченные с ним связи. В современной лирике наблюдается общая тенденция: поэты стремятся уйти от ограниченности видения мира, «раскрыть» лирического субъекта для внешнего мира, тем самым «раскрывая» мир для него самого, наконец, дать в поэтическом тексте несколько точек зрения.

В статье рассматривается творчество двух современных авторов, принадлежащих к разным поэтическим поколениям. Творчество Елены Шварц началось в 1970 г. и завершилось в первом десятилетии XXI в. Поэзия Дмитрия Воденникова создавалась в 1990–2000-х годах. Произведения обоих помогают выявить специфику современного состояния лирики, поскольку представляют собой, с одной стороны, связанные и похожие по своей структуре поэтические миры, подчиненные единой логике, с другой — индивидуальные решения рассматриваемой проблемы.

Общая для лирики конца XX — начала XXI вв. проблема присутствия лирического «я» в стихотворении на материале рассматриваемого нами корпуса текстов раскрывается неожиданным образом: Шварц и Воденников осмысляют ее не в русле представлений, свойственных постмодернистской литературе, которая сосредоточивается на «смерти автора» в тексте, а воспринимают скорее как проблему философскую. С одной стороны, постмодернистская картина мира имеет под собой то же основание, что и рассматриваемая нами лирика: мир понимается как *полифонический* при последовательной его децентрации. С другой стороны, в анализируемых стихотворениях поэты решают по существу не вопрос о месте авторского слова или о возможности прямого лирического

высказывания в бесконечном мире *текстов*, а о *месте лирического субъекта в художественном мире как таковом*.

И Шварц, и позже Воденников в «Репейнике» создают особый художественный мир, в котором все явления, подчиняясь единым законам жизни, сопологаются, одно существо живет в другом и является этим другим. Лирический субъект постоянно отождествляет себя с животными и подчас с растениями, пытаясь слиться с ними и будто бы окончательно стать нераздельной составляющей общего мира. Он словно проживает одновременно несколько жизней, а граница между ними оказывается достаточно размытой. Мотив жизни *в другом*, мотив перерождения, продолжения существования в ином качестве становится лейтмотивом во многих стихотворениях Шварц:

...С тех пор, как я посмотрела
Глазами в глаза голове,
Я стала выродком, нищим,
Слепою, сестрой сове...
(«Хомо Мусагет», IV) ¹

...И я в ней плыла матросом...
(«Хомо Мусагет», IV) ²

Я Смерти говорю:
Пчелой в тебя вопьюсь...
(«Хомо Мусагет» III) ³

Рыцарь, внутри лежащий,
Как слово дрожит во мне...
(«Гроб Господень») ⁴

Нет листьев у меня,
А ворон был мне брат...
(«А в окнах у цыган...»)

...Может, я уже не церковь, раз мне церкви не снятся,
Каменные пчелы внутри роятся.
(«Геополитический трилистник», II) ⁵

Сложившееся в литературоведении и во многом исходящее из авторских замечаний самой Е. Шварц представление о ее лирической героине как о поэте-пифии, поэте, надевающем на себя поочередно разные маски, в данном случае принципиально расширяется. Лирическая героиня может становиться поочередно Лавинией, Пифией, Музой, пчелой и т. д. Однако возможность говорить и жить по логике «я есть другой» у Шварц получает не только лирический субъект. Этой способностью наделен весь художественный мир:

...Как будто скифского жреца
По льду метнули ожерелье,
А он, очнувшись после жизни птицей...
(«Едва схватился лед в пруду...») ⁶

...Станет тогда седая земля
Говорящею головой...
(«Пифия») ⁷

...В ее лице (их было целых три) —
Одно белело круглое, как рама,
Другое из него одутло выступало,
А третье — просто пятачок,
Бутон или густой цветок...
(«Торговка») ⁸

Разумеется, отмеченное свойство лирики и подобный способ присутствия лирического субъекта отнюдь не революционно-новаторский прием. Сопоставление субъектно-образной организации шварцевской лирики с пантеистической лирикой Ф. И. Тютчева напрашивается само собой. В мире тютчевских стихотворений на равных основаниях присутствует человек, в котором явлен Бог как тайна бытия, пронизывающая все сущее, в том числе и человека, и другие составляющие — космос, творчество и т. д. Лирический субъект в подобном случае уравнен со всеми другими существами, он — «случайное порождение природы, ничем не отличающееся от существ, сознанием не одаренных» ⁹.

В стихотворениях Е. Шварц присутствуют сходные мотивы: субъект ее лирики во многом близок тютчевскому. Но Шварц расходится с поэтом XIX в. в некоторых принципиальных моментах. Лирика Тютчева пантеистична по своей природе: единый Бог проявляется во всех элементах создаваемого поэтом художественного мира. В стихотворениях Шварц все существа оказываются связанными между собой общим совместным существованием, но оно связывается не с Богом, а с лирической героиней, равно присутствующей во всех созданиях и формах бытия.

Лирическая героиня Шварц проживает не только собственную жизнь, но и жизнь другого. Подобное самоотождествление — явление отнюдь не условно-поэтическое, а субстанциальное. Показательно в этом плане стихотворение «Отростки роговые на ногах...» ¹⁰ (1978), где во всеобщем олицетворении и антропоморфности проявляется символическая и мифологическая подосновы.

Лирический субъект появляется только в десятом стихе, до этого субъектная структура стихотворения основывается не на «я», а на «мы» («о сколько в нас животных позабытых»). Создается эффект двойной утраты собственного «я»: поэт говорит даже не о том, что *он* состоит из «армии предков» и «животных позабытых», где от его самого не остается даже физической оболочки, а что *каждый* из нас так устроен, и поэт отнюдь не исключение.

Универсальность создаваемого в стихотворении бытия в своей всеохватности устремляется к архаическим представлениям: в ряд выстраиваются и насекомые, и животные (рогатые, летающие, плещущиеся), и люди, и неживая природа с ее пятью стихиями. Стихотворение организовано по принципу параллелизма (в том смысле, который в него вкладывал А. Н. Веселовский). Здесь параллелизм — это не сравнение одного явления с другим, не средство художественной выразительности, а доподлинно синкретичное бытие. Все

становится единым целым, и целое одухотворено: этот мир не просто биологичен, а одухотворен. Наравне со всеми стихиями в стихотворении упоминается эфир — средоточение небесной сущности мира, идеи движения и материи, из которой создавались богами небесные тела, а также «дух» и «душа». Вся «множественность» такого мира организована, подчинена общей логике и на проверку оказывается отнюдь не постмодернистским хаосом голосов, а гармоничным космосом.

У художественного мира поэзии Шварц нет ни единственного идейного центра, ни единой установки, которой бы подчинялась ее поэтика. Это утверждение не противоречит традиционному определению лирики Шварц как христианской, хотя в ее поэзии присутствуют и иные идеологические и мировоззренческие посылки. Лирика Шварц не только поликультурна, она *полирелигиозна*, она опирается и на китайскую философию, и на буддизм, и на православие, и на алхимические теории, поэтому правомерно говорить не о приверженности автора к какой-то одной религии, а о *религиозности ее сознания*. Мышление лирического субъекта типологически сближается с типом сознания, свойственным эпохе синкретизма. Французский антрополог Л. Леви-Брюль связывает такое мышление с принципом «сопричастия» или «партиципации»: человек такого склада чувствует себя мистически единым со всем миром в целом, он ощущает, что все в мире сопричастно всему.

В лирике Е. Шварц лирический субъект отличается от всего остального мира тем, что он — единственный, владеющий даром слова (неслучайно ему дана лира!). Например, в стихотворении «Отростки роговые на ногах...» все существа, за исключением лирического субъекта, только «гудят», «кричат», производя шум, подобный гулу хоккейного матча. Однако услышать лирического субъекта не может никто: все, кроме него, — «глухи», говорение для них вовсе не экзистенциальный акт утверждения своего существования. У лирического субъекта есть дар слова, но нет возможности для его звучания. Трагедия лирического субъекта Шварц в том, что он — самозамкнутая единица, к нему даже грамматически применимо только единственное число, и достичь состояния «мы», преодолев границы «я», он не может. Все, что в нем есть (это заключенные и несмолкающие в его душе топот лошади, крик гиены, полет птицы и драки предков), ему самому не принадлежит, окружающий его внешний мир оказывается равным миру внутреннему. Если лирический субъект не может даже быть «перегородкой» между внешним и внутренним миром из-за их полной идентичности, встает вопрос, что же тогда он есть на самом деле в этом взаимопроницаемом и вместе с тем неразложимом мире? Растворяясь в другом, лирический субъект утрачивает собственный голос, он болезненно ощущает утрату своего «я», утрату уникального положения в персональном художественном мире и утрату положения поэта какдемиурга художественного мира, характерного для русской традиции. Поэт — всего лишь обладатель слова, но даже и способность говорить подчас оказывается вытеснена «гулом» безъязыкого анималистичного мира, понимаемого и как совокупность объектов рефлексии в сознании, наделенном даром слова, и как равных себе субъектов.

Сопричастие, лежащее в основе лирики Е. Шварц, приводит к тому, что отношения между лирическим субъектом и миром не могут быть описаны в рамках представлений «субъект-объект», так как мистически партиципационно организованное мышление исключает возможность вычленения и обособления частного сознания из единого для всего бытия в целом сознания. Границы индивидуально-личностного субъекта лирического высказывания разомкнуты: его сознание стремится преодолеть собственную отъединенность от остального мира и вызванную этим ограниченность собственного сознания, вбирая в себя другие существования.

Сфера личного («подлинной субъективности») заменяется всеобщим — существованием всех существ, населяющих художественный мир. Лирический субъект стремится войти в сознание другого: не просто встать на его место, заместив, вытеснив его, а обрести с ним единое существование. В структуре лирического субъекта Шварц традиционно внеположенные ему объекты присваиваются, субъективируются, и отношения лирического субъекта с миром из субъектно-объектных становятся субъектно-субъектными. На уровне текстов это подтверждается, во-первых, тематической сосредоточенностью лирики, ее бестиарностью и проблематизацией существования в другом, во-вторых, легкостью перехода от форм *я-повествования* к формам повествования от третьего лица и особенностями субъектно-образной организации, в-третьих, обостренным противоречием между желанием лирического субъекта сохранить свою исключительность и как уникального индивидуума вообще, и как носителя дара слова в частности, и стремлением слиться и материально, и духовно с другим.

Цикл стихотворений «Репейник» Д. Воденникова, по словам самого автора, занимает одно из ключевых мест в его творческой эволюции: «... когда я писал „Репейник“, я все-таки знал, что я делаю прорыв в литературу. И я очень хорошо это помню. Я понимал, что это — прыжок! И прыжок — сознательный»¹¹. Как представляется, отправной точкой для этого прыжка стало творчество Е. Шварц, его отмеченные выше особенности.

Практически все исследования о творчестве Воденникова начинаются с характеристики его творчества как поиска «утраченного „я“», как попытки возвращения собственного голоса, утрата которого традиционно связывается с поэтикой постмодернизма, скомпрометировавшего прямое лирическое высказывание. Но при сопоставлении раннего цикла поэта с лирикой Шварц становится очевидным, что в формировании поэтики «новой искренности» решающее значение имеет вовсе не проблематика, выдвинутая московскими концептуалистами, а мистически-партиципационно организованный художественный мир ленинградской поэтессы.

Художественный мир «Репейника» — мир анималистический, но не застывший, а подверженный постоянным метаморфозам, где одно существо легко становится другим, включает в себя жизнь другого:

есть у овцы под маской и внутри
сладко—бордовый помидор огромный...

(«О кто бы мог еще глядеть...»)¹²

Ах, тварь какая! Нет, она не тварь.
Она растет, как праздничная сдоба,
она, пушистая, вдруг зацветает вербой...

(Там же)

Рядом волк цветет,
он — жук навозный, он ревнив, как шавка...

(Там же)

В этой череде превращений участвует сам лирический герой Воденникова, как наяву, так и во сне. Лирический герой становится маленьким мальчиком Данилой, в другом стихотворении — он «во сне рыжее», погружается в бег в «чумном, охряном мехе», превращаясь в лиса, — чрезвычайно важный образ у Шварц. В существо лирического героя входят и «ад и рай, и волк, и заяц черный», в него «поселиться пришли лисица, петух и кот, кот и петух, кот и лисица». Лирический сюжет пятого стихотворения цикла «Репейник» («Было горло красненьким, голодным, прогорклым...») напоминает стихотворение Шварц «Благая весть от четырех элементов»:

Когда-то две чудесных рыбы,
Собой пять тысяч накормив,
Жар крови в них собой затмив,
Вдруг в саламандры обратились ¹³.

В стихотворении Воденникова происходит круговорот переходов животных друг в друга, который начинается с горла, «голодного и прогорклого», поедающего другое существо, и горлом же заканчивается. «Всех поглотила» сначала жадная рыба, но сразу оказывается, что «уже не рыба — слышишь, не голос и запах рыбный, / а змея цветущая, голод ее жалкий» ¹⁴, которая дальше становится жабой. Логика превращений такова, что читателю непонятно в итоге, кто кого и чем съел. «Ам, — сказала жаба и съела тебя» — для читающего возникает вопрос, кто же это «ты» в данном случае? Воденников будто бы доводит до предела то, что уже было в стихотворениях Шварц. Если у нее переходы одного существа в другое носили скорее умозрительный, идейно-абстрактный характер, то здесь речь идет о полном физическом единстве, которое в итоге охватывает и человека:

скоро жаба разбрызжет дольки,
полетят, как ракета, ноги ее и руки,
полетят, как ракета, руки ее и ноги,
выйдешь ты из нее, выйдут другие люди ¹⁵.

Казалось бы, после этой метаморфозы, похожей на иллюстрацию пренатальных изменений человеческого плода, должно произойти окончательное утверждение человека как последней ступени эволюции, однако в итоге этого не случается. Некие «они» скажут, что «победили мы суку эту, рыбу, змею, жабу», и теперь, став людьми, будут «лапками в лапту играть; царские при- мерять глазки». Здесь в стихотворении впервые появляется лирический герой,

который ощущает физиологическую близость со всем этим анималистическим миром: у него болит горло, бывшее когда-то горлом жабы:

А у меня горло болит: жалко жабу.

Взял я мертвое горло, склизкую трубку в тряпку
(тошнило меня, тряпкою взял, боялся),
вырыл ямку и горло укрыл в грядке:
спи спокойно, недолго уже осталось.
Третий день молчу, глотку покрыла корка,
болит, болит, братец, у братца твоего горло ¹⁶.

Смыслы выстраиваются так, что опять невозможно однозначно сказать: чье это горло — самого лирического героя, или же он ощущает боль другого существа на расстоянии, раз уж возможно его похоронить в грядке. Общая неотделенность существ друг от друга и их глубинное родство (вспомним упомянутых выше брата, маму и т. д.) сохраняется до последних строчек стихотворения: «болит, братец, у братца твоего горло». Лирический герой обращается к другому существу, родному ему по крови, такому же, как и он, — вышедшему из жабы.

Однако не стоит абсолютизировать сходства поэтики Е. Шварц с поэтикой Д. Воденникова: за сферой сближения двух поэтов следует область расхождения, их близость имеет границы. В стихотворении Воденникова «Сам себе и ад, и рай, и волк, и заяц черный...» в лирического героя «поселиться пришли лисица, петух и кот, кот и петух, кот и лисица», их приход сопровождается его физическими страданиями: «уж и гнули меня, и лапами били сухими» ¹⁷. Вспомним, что в стихотворении Шварц «Отростки роговые на ногах...» в крови лирической героини «гудят» другие существа. Но между способом их присутствия у Шварц и у Воденникова есть принципиальная разница: у Воденникова все животные — родственники, но родственники кровные, а у Шварц — духовные. Родство лирической героини Шварц с другими созданиями — родство сущностное, все они едины своим духом. Общность и размытость границ телесного существования в ее лирике обусловлена непринципиальностью того, в ком именно будет явлено коллективное сознание. Невозможность полного тождества с другим для лирической героини Шварц обусловлена как раз ее физиологической природой, ее несовместимостью с физиологией другого создания. Лирический герой Воденникова преодолевает эту разобщенность, но «завязанность» на телесности приводит к тому, что со смертью тела связь с другими существами — элементами мира — прерывается.

С одной стороны, поэзия Воденникова действительно вырастает из мистически-партипационного мира стихотворений Шварц, с другой — этот процесс сопровождается усилением физиологичности самой партипации, утратой ее мистических оснований. Обращаясь к размышлениям антрополога Ю. Л. Осипки, можно сказать, что в поэзии Воденникова происходит материализация мира, утрата им духовного содержания, «порождающая бездонность телесности уничтожена плоскостью, за которой уже никто не угадывает глубину» ¹⁸.

Лирический герой Воденникова совершенно иначе соотносится с миром, формально схожим со шварцевским. У Шварц лирический герой вбирает в себя жизнь других существ, тогда как лирический герой Воденникова распадается на эти другие жизни, происходит скорее не отождествление себя с другим по сходству, а дробление единой личности на множество субличностей, которых сближает только «генетическая» завязанность на одном человеке.

Если у Елены Шварц лирическая героиня хочет слиться с остальным миром, закрепить свое существование через другого, то у Дмитрия Воденникова происходит обратное: существование лирического героя распадается на части, которые вновь не могут воссоединиться в поэте. Это не взаимопроникающие существования, как у Шварц, не синкретичное бытие, где одно неотделимо от другого. Лирический герой Воденникова тоже являет собой «матрешку», но внутри нее находятся не вложенные друг в друга субъекты, а совокупность равноправных субличностей.

п р и м е ч а н и я

¹ Сочинения Елены Шварц. Т. I–II. — СПб., 2002. — С. 66.

² Там же.

³ Там же. — С. 65.

⁴ Там же. — С. 260.

⁵ Цит. по: *Шварц Е.* Песня птицы на дне морском // URL : <http://www.vavilon.ru/texts/shvarts3.html> (дата обращения 26.09.2010).

⁶ Там же.

⁷ Сочинения Елены Шварц... — С. 201.

⁸ Там же. — С. 293.

⁹ *Брюсов В. Я.* О Тютчеве // Тютчев : сб. ст. — СПб., 1922. — С. 70.

¹⁰ Сочинения Елены Шварц... — С. 71–72.

¹¹ *Воденников Д. Б., Лин С. Э.* Вкусный обед для равнодушных кошек. — М., 2005. — С. 60.

¹² Там же. — С. 32.

¹³ Сочинения Елены Шварц... — С. 290.

¹⁴ *Воденников Д. Б., Лин С. Э.* Указ. соч. — С. 60.

¹⁵ Там же. — С. 38.

¹⁶ Там же. — С. 39.

¹⁷ Там же. — С. 36–37.

¹⁸ *Осика Ю. Л.* Коммунальное тело: эффект порно // URL : <http://anthropology.ru/ru/texts/osika/porno.html> (дата обращения 26.09. 2010).

Флора и фауна Петербурга в поэзии

Феномены города и порожденной им урбанистической культуры в человеческом сознании изначально мыслились в оппозиции к миру живой природы. В случае Петербурга это противостояние усилено общеизвестной историей его строительства, ставшей символом победы человеческого гения над неблагоприятными природными условиями.

На практике, однако, городская жизнь и городской ландшафт без элементов флоры и фауны немыслимы. Документальные источники свидетельствуют об их богатстве в петербургской жизни всех эпох — от гераней на подоконниках до императорских садов, от воробьев до прогуливавшихся по Першпективной улице слонов, подаренных персидским шахом русскому императору.

Но это факты реальной жизни. У искусства всегда есть право на свой взгляд. Изобразительное искусство как будто соответствует исторической действительности: на акварелях В. С. Садовникова и многочисленных гравюрах XVIII—XIX вв. (Патерсона, Ходовецкого, Дашкова, Шенберга, Мальтона, Эйхлера и др.) в перспективу классических видов Северной столицы часто включены изображения не только аллей и садов, но и вроде бы необязательных в столичном городе чаек, собак, кошек, а чаще всего лошадей, с которыми соседствуют порой и иные представители животного мира, использовавшиеся как транспортные средства (например, северные олени).

Конечно, исторически роль живой природы в реальной жизни города менялась, со временем цивилизационные процессы вытесняли ее за городскую черту все более активно. Сегодня трудно представить образ жизни Петербурга первых полутора веков его существования, требовавший издания высочайших указов, которые запрещали выпускать на городские улицы домашних скот или «развешивать что-либо на березках на Невском проспекте»¹.

Тем важнее поставить вопрос о месте живой природы в петербургской литературе: насколько формируемая поэтами картина соответствует реальной и насколько хронологический процесс последовательного уменьшения «удельного веса» природных картин отображается в исторической поэтике образа Петербурга? При ответе на эти вопросы придется разделить флору и фауну, чьи литературные судьбы заметно различаются.

Начнем с флоры. Историческая динамика ее бытования в поэзии не просто расходится с все возрастающим вытеснением природы из городской жизни, но

решительно противостоит ему. В поэзии внимание к городским садам и паркам со временем, от XVIII в. к нашим дням, не уменьшается, но напротив, становится все более пристальным, собственно флористические мотивы играют все более важную и разнообразную сюжетообразующую роль, а в поэтике этих сюжетов заметно усиливается субъективно ощущаемая ценность городской природы.

Это можно проследить на литературной судьбе главного мотива, представляющего растительное царство в петербургской поэзии, — сада. Его вхождение в петербургский литературный пейзаж исторично. Сады как декоративный элемент города в поэзии начала XIX в. упоминаются как деталь, обычно обстоятельная, поясняющая. «В тени деревьев, во мраке сада»² происходят события поэмы Е. А. Баратынского «Пирры» (1820); в дружеских посланиях А. А. Дельвига («К Е<вгению>», 1821) и И. И. Козлова («К другу В<асилию> А<ндреевичу> Ж<уковскому> по возвращении его из путешествия», 1822) герои гуляют на островах, «в темных рощах и садах» (86; 122). У П. А. Вяземского («Петербург», 1818) сад «замечен» лишь вслед за обратившей на себя внимание «оградой», «за коей прячется и дремлет сад прохлады» (88); поднявшийся на «Адмиралтейскую башню» («Петербург с Адмиралтейской башни (К***)» 1837) герой В. И. Романовского мимоходом различает среди городской панорамы лишь неопределенные «верхи дерев» (148).

Как самостоятельный, самоценный субъект петербургские сады едва ли не впервые в поэзии обозначены А. С. Пушкиным в прологе к «Медному всаднику» (1833): «...Темно-зелеными садами / Ее покрылись острова» (107).

Правда, в перечисление красот «юного града» они включены последними, завершая ряд рукотворных архитектурных достопримечательностей: «стройных громад» «дворцов и башен», набережных, пристаней и мостов. Этот ряд принадлежит «одической» части пролога; что же касается второй части вступления, открывающейся авторским признанием «Люблю тебя, Петра творенье...» и включающей в себя перечень наиболее дорогих поэту черт города, то флористического элемента в нем мы не найдем вообще. В первой половине XIX в. сады в поэзии остаются неизменной, но и достаточно периферийной принадлежностью облика Северной столицы, деталью городского декора.

На этом фоне примечательно появившееся уже в 1800 г. стихотворение А. Е. Измайлова «Таврический сад», где в противовес «декоративно-архитектурной» традиции этот относительно новый петербургский сад привлекает внимание автора как явление природы. Начинаящий поэт Измайлов, еще не нашедший свой главный жанр басни, но в двадцать лет уже ставший убежденным карамзинистом, делает Таврический сад прибежищем, где героиня в уединении оплакивает неразделенную любовь:

Сад Таврической прекрасной!
Как люблю в тебе я быть,
Хоть тоски моей ужасной
И не можешь истребить.

<...>

Ах! на травке на зеленой
Как люблю я здесь сидеть,
Дух имея утомленной,
На струи в слезах глядеть...
(68)

Очевидно, Таврический сад стал местом откровений этой «карамзинистской» героини не случайно. В отличие от регулярных французских, он был в пределах Петербурга первым, созданным в стиле английских пейзажных парков. И героине Измайлова сад этот дорог тем, чем вообще природа дорога художникам предромантизма: возможностью уединиться со своими переживаниями, ощутить благодатное влияние природного мира.

В обстоятельном описании сада акцентирована естественность садовых ландшафтов. Обладая «лишь одной природы... красотой», сад привлекает героиню своей «простотой», которая утешает, врачует ее душу. Соответственно и выделены в этом описании те особенности сада, которые представляют и утверждают эту «простоту». Одически-изобразительное начало соединяется с чувствительно-выразительным. Таврический сад не только в истории Петербурга, но и в посвященной городу поэзии стал первым «репрезентантом» мира природы, местом излияния интимных чувств и переживаний, утешения и покоя.

Не обретшее серьезного литературного резонанса, стихотворение Измайлова стояло у истоков второй (после одической) важной традиции в изображении городского ландшафта, которая определила возрастающее внимание поэтов к петербургской природе, постепенно входившей в «жизнь сердца» нового лирического героя.

Схематично представить последующее развитие этой традиции можно, проследив дальнейшую судьбу Таврического сада в поэзии уже следующего столетия и сравнив «Таврический сад» Измайлова с одноименными стихотворениями Ю. Трубецкого (1917) и А. С. Кушнера (1984). Их сопоставление позволяет уловить закономерность исторических изменений поэтики сада. В данном случае речь идет не о прямой преемственности, а лишь о соотносительности текстов петербургской поэзии в русле развития близкого сюжетно-тематического материала.

Все три стихотворения включают личностное отношение к предмету, но сюжетная роль и глубина его меняется. Если у Измайлова оно довольно декларативно, то стихотворение Трубецкого психологизировано, а уединенное любовное садом выражено средствами поэтики XX в.:

...Как хорошо, закутавшись в доху,
Бродить в снегу Таврического сада...

Сад здесь самоценен, любовная линия редуцирована («глаз голубых смеющийся разрез» — лишь атрибут прогулки). Характерное для идеального образа Петербурга 1800 г. лето сменилось столь же характерной для эмигрантской ностальгической лирики зимой; ролевая сентиментальная героиня — автопортретом элегически настроенного автора; но суть подхода сохранена

и одновременно экстраполирована. Обобщенные картины сада заменяются импрессионистически выразительными деталями. Петербургский мир у Трубецкого подчеркнута гармоничен, и уравновешенная красота передана не только описательно-словесной образностью («Опущена чугунная ограда / Снежинками»; «В серебряном пуху / Столбы, дома и церкви Петрограда»; «Глубоким звуком в выси уплывая, / Заблаговестил колокол вдали» и пр.), но и формально-версификационным решением стихотворения. «Таврический сад» Трубецкого — сонет в полном соответствии канону жанра (выдержаны графика, размер, рифмовка, правило альтернанса, лексика, композиционные моменты), который к этому времени воспринимается как образец соразмерности и воплощение гармонии³. У Трубецкого сохраняются еще и описательность, и известная отстраненность, и авторефлексия на изображенное.

На таком фоне Таврический сад у Кушнера⁴ предстает уже принадлежностью собственно внутреннего мира героя, неотторжимой частью его душевного бытия. Изображение, описание, становясь излишним, заменяется поэтикой отсылок; структура же внутреннего монолога определяется разнообразием ассоциаций (от историко-культурных до интимно-личностных), бесконечно углубляющих семантику образа Таврического сада.

При всей значимости проанализированной традиции историческая поэтика петербургской флоры XIX в. в целом и сада в частности ею вовсе не исчерпывается. В вековом интервале от раннего творчества Измайлова до XX в. можно обнаружить дополняющие ее устремления и тенденции.

Если поэзия пушкинского времени через образ сада *ввела природу в мир Петербурга*, то на протяжении второй половины XIX в. тема природы, как правило, *выводится поэтами за городские пределы*. В их творчестве (прежде всего у Н. А. Некрасова) город становится местом социальных процессов и проблем, а природное начало соотносится почти исключительно с противостоящей ему «не-городской» жизнью. В итоге городская флора практически уходит из поля зрения большинства поэтов.

В. Р. Шиглев, озаглавивший свое стихотворение «В Летнем саду» (1860-е годы), обращает внимание в нем лишь на поваленные ураганом старые деревья, напоминающие баррикады — и только этим сопоставлением оплодотворяющие мысль поэта (249); П. Ф. Якубович («Сказочный город», 1883) характеризует Петербург как «несчастный» город, в котором «без цветов и без песен весна» (257); и т. д.

Однако именно эта противопоставленность Петербурга миру живой природы становится к концу XIX в. толчком для нового поворота интересующей нас темы: особой поэтичности петербургской угнетенной растительности. Эту тему выделяет С. Я. Надсон («Дитя столицы...», 1884):

Дитя столицы, с юных дней
Он полюбил ее движенье...
<...>

Он не жалел, что в вышине
Так бледно тусклых звезд мерцанье,

Что негде проливать весне
Своих цветов благоуханье;

Что негде птицам распевать,
Что всюду взор встречал границы, —
Он был поэт и мог летать
В своих мечтах быстрее птицы.

Он научился находить
Везде поэзию — в туманах,
В дождях, не устающих лить,
В киосках, клумбах и фонтанах

Поблекших городских садов,
В узорах инея зимою,
И в дымке хмурых облаков,
Зажженных зимнею зарею...

(264)

Природа возвращалась в поэзию как необходимая принадлежность городского менталитета в новом, чуждом богатству и пышности облиции. Только обделенный природой человек так чуток к любому, самому скромному ее проявлению:

О, только мы благоговеем
Пред каждой почкою лесной,
О, только мы ценить умеем
Лучи Авроры золотой!
На шумной улице столичной,
Прислонена к стене кирпичной,
Листвой пахучею шумит
Березка северная! Боже,
Ведь этот листик, что дрожит
Под ветром пыльным, нам дороже,
Чем все лавровые леса
И стран далекий чудеса!

(Д. М. Мережковский «Смерть. Петербургская поэма», 1891) (279)

Этот разворот темы петербургской живой природы найдем и у других поэтов Серебряного века (А. А. Блок — «О смерти», 1907, и др.).

Начиная с рубежа XIX–XX вв. поэзия обнаруживает все большее внимание к «индивидуальности» растительного мира. Городские деревья, кусты, цветы обретают свои наименования, характерные признаки, неповторимость, душу. Богатство этой «поэтической ботаники» приводит к индивидуализации, интимизации мира городской природы. И пейзаж, и его составляющие обретают собственное значение для героя, его ощущения города и мира в целом. А сам

герой зорко вглядывается в петербургский ландшафт, ощущает город частью собственной жизни.

Входя в петербургский пейзаж и закрепляясь в культурной памяти, деревья обретают собственную жизнь и литературную судьбу в поэтическом контексте. О. Э. Мандельштам ввел в этот пейзаж томящийся «пыльный тополь» («Адмиралтейство», 1913) (407); А. А. Ахматова — «царственные липы» и розы Летнего сада («Летний сад», 1959) ⁵. Уже во второй половине XX в. обе темы были подхвачены целым рядом поэтов, в частности А. С. Кушнером ⁶, добавившим к тополям и липам сирень ⁷, дуб ⁸, клен ⁹ и др.

Параллельно с формированием этой традиции, начиная с эпохи Серебряного века, в поэзию возвращается образ петербургского сада, точнее — садов, которые становятся знаками былого и одновременно непреходящего, вечного Петербурга. Сады все чаще начинают соотноситься с историческими мотивами, с петровской темой, включаются в сюжет чудесного возникновения города:

...Где вечно плакали туманы
Над далью моха и воды,
Забил светлые фонтаны,
Возникли легкие сады

(С. М. Соловьев «Петербург», 1906–1909) (352)

Одновременно образ сада дифференцируется: наряду с Таврическим и Летним другие петербургские сады в поэзии этого времени обретают особое место и собственную символику. Так, Александровский сад предстает в первую очередь местом для прогулок «веселящегося Петербурга» ¹⁰.

В русле нашей темы более актуален, несомненно, лидирующий с большим отрывом, и прежде всего в мемориальном качестве, Летний сад. У В. А. Пяста он обозначен как «оттиск четкий / Отшедших в даль времен («У Летнего сада», 1909) (355–356); для М. А. Кузмина в Летнем саду «липы также благовонны / И дуб по-прежнему велик» («Летний сад», 1916) (380). Таков же Летний сад в стихах В. Н. Княжнина («В Летнем саду») (386), А. А. Ахматовой («Сердце бьется ровно...», 1913) (418), («Тот август как желтое пламя...», 1916) (422), Г. В. Иванова («Видения в Летнем саду», 1915) (435), Г. В. Адамовича («За миллионы долгих лет...», 1918) (431), Н. А. Оцупа («Теплое сердце брата...», 1921) (521), И. В. Одоевцевой («Он сказал: „Прощайте, дорогая...“», 1922) (447), Б. К. Лившица («Летний сад», 1915) (465), («Дождь в Летнем саду», 1915) (466), К. К. Вагинова («Любовь опять томит...», 1923) (532) и пр.

Особенную выразительность образы этого ряда обретают при соединении конкретики изображения с мемориальной семантикой — когда «бледно-зеленые ветрила / Дворцовый распускает сад (В. В. Набоков «Санкт-Петербург», 1924) (496), Медный всадник появляется на фоне сада «в уборе сентября» (Г. В. Иванов «У памятника Петра», 1915) (440), а «деревья Кронверкского сада», которые «под ветром буйно шелестят», заставляют думать о вечном (В. Ф. Ходасевич «Элегия», 1921) (497).

Дополняя и оттеняя друг друга, соединяясь и переплетаясь, обе эти тенденции характеризуют поэзию петербургской флоры всего XX в. Особенно

настойчиво это взаимодействие проявляется в эмигрантской лирике, с ее пристальным любовным всматриванием в мелочи прошлой, невозвратимой жизни, с одной стороны, и мемориально-идеальном видением Петербурга — с другой. В ленинградско-петербургской поэзии второй половины XX в. их взаимодействие очевидно в лирике И. Бродского и А. Кушнера.

Все сказанное о петербургской флоре косвенно помогает понять и судьбу городской фауны, занимающей в поэзии Петербурга гораздо более скромное, но, главное, и качественно иное место. Она представляется изначально чуждой поэтическому видению города: образное поле петербургской фауны в поэзии почти пусто. На протяжении первых двух веков существования Петербурга его «животный мир» представлен в поэзии почти исключительно лошадьми, и то в качестве транспортного средства. Живая жизнь городской фауны остается как бы не замеченной поэтами, будь то дистанцированный от человека мир птиц — воробьев, чаек, ворон, соловьев, синиц, зябликов (они и до сих пор остаются привычными обитателями города), — или же непосредственно связанная с каждодневным бытом жизнь собак, кошек и прочих домашних любимцев. Как представляется, это отличие вызвано различием рецептивной эстетики флоры и фауны, а именно: статикой первой и динамизмом второй. Эти особенности, по-видимому, различно соотносятся с законами поэзии вообще и поэтического видения Петербурга в особенности.

Несложно увидеть, что ни одна из отмеченных выше причин, оказавших влияние на развитие флористической образности в пределах петербургской темы, не могла повлиять на актуализацию мотивики животного царства. Более того, такого рода включение неизбежно оказалось бы противостоящим и принципам высокого живописания городского пейзажа, и мемориальной функции его атрибутов, и непосредственно-чувственному переживанию увиденного: животный мир, подвижный и непредсказуемый, неизбежно противостоит этому.

Косвенно это подтверждается богатством образов всевозможных зверей, представленным в искусстве иной, пространственно-изобразительной эстетической природы — городской скульптуры и архитектуры. Это многочисленные и разнообразные львы, кони, орлы, совы, белки, медведи и другие представители животного мира, запечатленные в статуях, барельефах и горельефах Петербурга. И здесь они весьма уместны и эффектны.

Для культуры Петербурга органичен визуальный эффект анималистической темы, включенной в облик городского мира в его статике. «Застывшая» фауна становится неотторжимым символом утверждения образа величественного города-универсума, прежде всего в его неизменном, непреходящем качестве (в общем, как и флора: в ее архитектурном качестве!). Петербург — город-ансамбль; в его поэтическом портрете животные косвенно диссонировали бы со сложившимся и хранимым культурной памятью образом.

Другое дело, что в литературе Нового времени само преодоление этого принципа, как и всякой важной границы, может лежать в основе индивидуального замысла, сюжетной поэтики произведений. Но, конечно, не лирических, а повествовательно-событийных, обыгрывающих появление животных на

улицах Петербурга; такова знаменитая «крокодилиада», вершиной которой стала сказка К. И. Чуковского «Крокодил» (1917), с оккупацией Петербурга воинственным африканским зверьем. В противоположность издавна охраняющим покой и величие города скульптурным львам, «живая» фауна становится для него угрозой. Чуковский целенаправленно акцентировал этот эффект, вписывая в своей героической поэме тигров и буйволов в топонимическую конкретику города: Слон встречается «милой девочке Лялечке» «на Таврической улице», Кит выглядывает из-под мостика, и т. д.¹¹ Этим повышался как эффект ужаса, так и, следственно, героический модус преодоления возникшей опасности. И в финале великое примирение зверей и людей, достигнутое благодаря подвигам Вани Васильчикова, тоже вписано в петербургский пейзаж, обретающий теперь уже идиллический и вместе с тем библейский оттенок:

...Вон, погляди, по Неве по реке
Волк и Ягненок плывут в челноке¹².

Сказка Чуковского имела, как известно, сильный резонанс, отзывавшийся и в интересующей нас сфере. Тема присутствия зверей в Петербурге после Чуковского локализуется в детской литературе; правда, преимущественно не в поэзии. Известный детский фильм и киноповесть Н. Гернет и Г. Ягдфельда 1950-х годов «Катя и крокодил»¹³ маркированы именно как ленинградские.

Особая тема детской поэзии — зоопарк, в частности петербургско-ленинградский. При всей своей популярности, она сюжетно мало продуктивна для нашей проблематики в силу изначальной отделенности мира зверей от города (ср. акцентированное у Маршака: «...чужие уходят из сада»¹⁴).

Отвлекаясь от детской поэзии, представляющей совершенно особую область литературы, в завершение нашей темы обратимся к тем немногим произведениям, в которых мы все же находим единичные включения фауны также и в мир высокой лирики. Нам важно, что это исключения, лишь подтверждающие общее правило — как своей единичностью, так и сюжетной организацией текстов. Это стихотворения-воспоминания, где городской пейзаж носит надвременной характер. Таков «Летний сад» (1959) А. А. Ахматовой, принадлежащий миру памяти героини:

Я к розам хочу, в тот единственный сад,
Где лучшая в мире стоит из оград,
Где статуи помнят меня молодой...

В этом мире появляется и лебедь — при появлении которого поэтический хронотоп раздвигается уже до размеров вечности:

...И лебедь, как прежде, плывет сквозь века,
Любуясь красой своего двойника.

Воспоминание обретает фантастический, сновидческий характер, с появлением «шестивя ... теней», которым «не видно конца», таинственного свечения и пр.¹⁵ В этой поэтической системе лебедь предстает неизменной «деталью»

Летнего сада, как ограда и липы; его качество живого и динамичного здесь трансформируется в свою эстетическую противоположность.

Аналогична роль ласточек у В. С. Шефнера:

Ленинградские дворы,
Сорок первый год...
...Старый двор, забытый сон,
Ласточек полет...

(«Стены дворов» 1963) ¹⁶

Ласточки, как и ахматовский лебедь, превращаются в устойчивую принадлежность гармонично-целостного портрета Петербурга. В этих примерах можно уловить отдаленную переключку с эффектом городской анималистической скульптуры: прием «застывания живого», принадлежащий в первом случае языку искусства, во втором атрибутируется индивидуальному творческому воображению поэта-лирика, где городские птицы становятся носителями памяти о городе в его непреходящем качестве.

Таким образом, жизнь природы в петербургской поэзии оказывается явлением сложным и многосоставным, отражающим различные жизненные процессы и влияния. За выделенными нами традициями и процессами стоят глубинные культурные механизмы, ментальные и эстетические закономерности. Однако, проецируясь на конкретный материал петербургской поэзии, они, как мы видели, формируют собственную поэтику и семантику петербургского текста в конкретном проблемном развороте. Очевидно, более детальная разработка материала может обнаружить и другие тенденции и особенности в развитии исторической поэтики флоры и фауны в поэзии Петербурга.

п р и м е ч а н и я

¹ *Шерих Д. Ю.* Петербург день за днем. Городской месяцеслов. — СПб., 1998. — С. 141, 115.

² Петербург в русской поэзии XVIII — первой четверти XX века. — СПб., 2002. — С. 84. Далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием номера страниц за текстом в круглых скобках.

³ Петербург в поэзии русской эмиграции (первая и вторая волна). — СПб., 2006. — С. 502.

⁴ *Кушнер А. С.* Таврический сад : Седьмая книга. — СПб., 1984. — С. 16.

⁵ *Ахматова А. А.* Стихи и проза. — Л., 1976. — С. 396.

⁶ *Кушнер А. С.* Избранное. — СПб., 1997. — С. 59, 103, 118, 254.

⁷ Там же. — С. 370.

⁸ Там же. — С. 118.

⁹ Там же. — С. 331.

¹⁰ *Разумовская А. Г.* Александровский сад в русской поэзии // Печать и слово Санкт-Петербурга : Петербургские чтения — 2009. Ч. 2 : Литературоведение. — СПб., 2010. — С. 207–212.

¹¹ Чуковский Корней. Стихотворения. — СПб, 2002. — С. 74–76.

¹² Там же. — С. 80.

¹³ Гернет Н., Ягдфельд Г. Катя и крокодил. — Л., 1957.

¹⁴ Маршак С. Я. Детки в клетке. — М., 2007.

¹⁵ Ахматова А. А. Стихи и проза. — Л., 1976. — С. 396.

¹⁶ Шефнер В. С. Стихотворения. — Л., 1965. — С. 289.

Образ города в «классической» и «сложной» поэзии: доминантный троп *

Город как среда обитания, как естественное и гармоничное или, наоборот, чуждое человеческой природе, агрессивное пространство так или иначе обязательно проявляется в поэтических текстах конца XX в. Образ города может создаваться целенаправленно, а может «вычитываться» через точечные, вернее, пунктирные, детали. Можно предположить, что у представителей разных поэтических направлений образ города создается с помощью разных приемов, при доминировании разных тропеических моделей.

Поэтов классифицировать очень трудно (да и надо ли?) — это всякий раз уникальное, «штучное» явление. Но для рабочих целей условные типологии все же создаются. В одной из авторитетных классификаций идиостилей самых ярких поэтов XX в. творчество Иосифа Бродского относится к так называемому классическому стилю (так же характеризуются И. Анненский, А. Ахматова, А. Тарковский, А. Кушнер, Д. Самойлов) ¹; стилевая тенденция — достаточно «...умеренная и гармоничная, почти не допускающая «обнажения» приема и поэтому слабо совместимая с прямой языковой рефлексией «метаязыкового характера», т. е. использующая прием «лишь как выразительное средство, но не как некоторый самостоятельный объект в художественном мире поэта» ².

Смысловые ассоциации формы квадрата в визуальной поэзии *

Визуальная поэзия — вид искусства, соединяющий в себе словесное и зрительное творчество — стихотворения, чьи строки образуют декоративные или наделенные эмблематическим смыслом фигуры и знаки. Среди характерных примеров — искусство поэтической каллиграфии (в особенности в мусульманских и дальневосточных культурах), где нераздельно связаны узор и смысл и визуальная поэзия эпох маньеризма и барокко. Нередко такими нарочито «заумными» вербально-визуальными опытами увлекались представители футуризма и дадаизма, обновляя современный полиграфический дизайн. Особую тенденцию визуальная поэзия составляет и в постмодернизме ¹. Исследователь и поэт Сергей Бирюков утверждает, что визуальная поэзия — «это преувеличенная поэзия или преувеличение поэзией собственных прав, поскольку поэзия стремится быть всем, то, прежде всего она желает быть видимой» ². Исследованию этого аспекта языкового творчества посвящены многочисленные работы таких ученых, как Михаил Гаспаров, Николай Харджиев, Юрий Лотман, Александр Квятковский, Рудольф Дуганов, Джеральд Янечек, Сергей Сигей, Сергей Бирюков, Михаил Сухотин, Юрий Гик, Татьяна Бонч-Осмоловская, Евгений Степанов.

Научное издание

ПЕЧАТЬ И СЛОВО САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

Петербургские чтения – 2010

Сборник научных трудов

В двух частях

Часть 2. Литературоведение

Подписано в печать 16.03.2011
Гарнитура Newton. Формат $70 \times 108^{1/16}$. Уч.-изд. л. 20,4
Усл. печ. л. 16,3. Тираж 250. Заказ № 10.2

Издательство «Петербургский институт печати»
191180, Санкт-Петербург, пер. Джамбула, д. 13
тел. (812) 315-91-32 (135)

Отпечатано с оригинал-макета
в Издательско-полиграфическом центре СЗИП СПГУТД
191180, Санкт-Петербург, пер. Джамбула, д. 13
тел. (812) 315-91-32 (145)