

РУССКАЯ ХРИСТИАНСКАЯ ГУМАНИТАРНАЯ АКАДЕМИЯ

**XXII СВЯТО-ТРОИЦКИЕ
ЕЖЕГОДНЫЕ МЕЖДУНАРОДНЫЕ
АКАДЕМИЧЕСКИЕ ЧТЕНИЯ**

в Санкт-Петербурге

25–28 мая 2022 года

Сборник научных статей и материалов





**XXII СВЯТО-ТРОИЦКИЕ
ЕЖЕГОДНЫЕ МЕЖДУНАРОДНЫЕ
АКАДЕМИЧЕСКИЕ ЧТЕНИЯ**

в Санкт-Петербурге

25–28 мая 2022 года

Сборник научных статей и материалов

УДК 1/2/8
ББК 71:86.2:87.2
Д22

Представлено к печати оргкомитетом XXII Свято-Троицких ежегодных международных академических чтений в Санкт-Петербурге

Ответственный редактор —
доктор философских наук, проф. *Д. К. Богатырев*
Составитель и главный редактор —
доктор филологических наук, проф. *О. В. Богданова*

Д22

XXII Свято-Троицкие ежегодные международные академические чтения в Санкт-Петербурге 25–28 мая 2022 г.: сборник научных статей и материалов литературных секций / отв. ред. Д. К. Богатырев, сост. и гл. ред. О. В. Богданова. СПб.: Изд-во РХГА, 2022. 276 с.

ISBN 978-5-907505-87-2

Свято-Троицкие академические чтения — ежегодный форум, включающий в себя научно-теоретические и практические мероприятия, направленные на осмысление истории и современных проблем культуры и образования в ценностно-гуманитарной перспективе. Более чем за двадцать лет Свято-Троицкие академические чтения стали заметным событием в философско-культурологической, религиоведческой и научно-педагогической жизни Санкт-Петербурга и Северо-Запада России, приобрели не только межрегиональный, но и международный статус.

УДК 1/2/8
ББК 71:86.2:87.2

ISBN 978-5-907505-87-2

© Коллектив авторов, 2022
© Русская христианская гуманитарная академия, 2022

ОГЛАВЛЕНИЕ

Н. А. Некрасов: pro et contra **Личность, деятельность, творческое наследие Некрасова в оценках** **отечественных мыслителей и исследователей**

<i>Баталова Т. П., Федянова Г. В.</i> Концепция творчества Н. А. Некрасова в социологической поэтике П. Н. Медведева в контексте критики формального метода	7
<i>Богданова О. В.</i> Муза-голубка у Н. Некрасова и Т. Кибирова: допущения и реальность	13
<i>Давыдова Т. Т., Шапиро А. М.</i> Издания Н. А. Некрасова 2010–2020-х годов в восприятии литературоведа и редактора	21
<i>Ерохина Т. И.</i> «Некрасовский код» в современном театре: интерпретационный потенциал поэмы «Кому на Руси жить хорошо»	31
<i>Летин В. А.</i> «Крамской рисует...»: образ Некрасова-поэта	38
<i>Митрофанова И. А.</i> Поэтический образ «во глубине России» Н. А. Некрасова в традиции русской словесности	51
<i>Святославский А. В., Яцкив Е. О.</i> Мотив женской памяти в поэмах Н. А. Некрасова	52
<i>Сонина Е. С.</i> Автор и герой в литературных играх (Н. А. Некрасов)	58
<i>Федотов О. И.</i> О сюжетной композиции и стиховой организации поэмы Н. А. Некрасова «На Волге» («Детство Валежникова»)	68

И. А. Бродский: pro et contra
Бродский в мировой культуре
История и современность отечественных и зарубежных рецепций и
интерпретаций

<i>Азаренков А. А.</i> Доктринальное и поэтическое в творчестве Иосифа Бродского и Ольги Седаковой	74
<i>Баранова Т. Н.</i> Аналитический обзор собраний сочинений Иосифа Бродского	81
<i>Баранова Т. Н.</i> ПатогRAFия И. Бродского (природа гениальности)	85
<i>Богданова О. В., Власова Е. А.</i> Поэма И. Бродского «Горбунов и Горчаков» (образ героя: цельность или двойничество)	106
<i>Бурая М. А.</i> О некоторых аспектах интертекстуального и мифопоэтического уровней в стихотворении И. Бродского «Горение»	121
<i>Власова Е. А.</i> «Анонимный» образ Города в стихотворении И. Бродского «Развивая Платона»	136
<i>Плеханова И. И.</i> И. Бродский и О. Чухонцев: метафизика времени vs метафизика пространства	139
<i>Плеханова И. И.</i> Поэтическая хроносенсорика И. Бродского	157
<i>Романова И. В., Павлова Л. В.</i> «И каждому достанется портрет...» Бродский о себе и поэты о Бродском	165
<i>Федотов О. И.</i> Антивоенный пафос, жанровой своеобразие и ритмика ранней поэмы И. Бродского «Шествие»	179
<i>Шапиро А. М.</i> Редакторский анализ изданий И. А. Бродского 2017–2022 годов	191
<i>Ян Сяоди</i> Бродский в Китае	197

Pro et contra отечественной филологии История и современность

<i>Богданов И. С.</i> Цифровая образовательная среда: успехи, трудности, риски	207
<i>Захарова В. Т.</i> Детство как метафизический возраст в прозе В. В. Сдобнякова (повесть в рассказах «Колька»)	214
<i>Зеленина В. С.</i>Способы создания образов героев в творчестве Л. Е. Улицкой	220
<i>Иваньшина Е. А.</i> Искусство и жизнь в романе В.Аксенова «Московская сага»	225
<i>Лю Миньцзе</i> Опорные фольклорные образы и мотивы в рассказе «Косцы» и повести «Митина любовь» И. Бунина	232
<i>Маркова Т. Н.</i> Рассказ В. Пелевина «Хрустальный мир»: интертекстуальный аспект	236
<i>Оляндэр Л. К.</i> «Abecadjo (Азбука)» Чеслова Милоша: новаторство романной формы и художественно-философское содержание	242
<i>Перзекэ А. Б., Перзекэ М. Ю.</i> Миф о революции в поэме А. А. Блока «Двенадцать» в свете интертекста поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник»	246
<i>Соколова И. В.</i> Автор и читатель в коммуникативном пространстве художественного текста	266

Н. А. НЕКРАСОВ: PRO ET CONTRA НИКОЛАЙ НЕКРАСОВ И СОВРЕМЕННАЯ КУЛЬТУРА

УДК 82.161.1

Баталова Тамара Павловна,
кандидат филологических наук (Санкт-Петербург)
Email: batalovatp@yandex.ru

Федянова Галина Всеволодовна,
кандидат филологических наук (Санкт-Петербург)
Email: fedyanova@yandex.ru

ТВОРЧЕСТВО Н. А. НЕКРАСОВА В СОЦИОЛОГИЧЕСКОЙ ПОЭТИКЕ П. Н. МЕДВЕДЕВА (КРИТИКА ФОРМАЛЬНОГО МЕТОДА)

В статье рассматривается критика концепции творчества Н. А. Некрасова, разработанной формалистами (В. Б. Шкловский, Ю. Н. Тынянов, Б. М. Эйхенбаум), П. Н. Медведевым с точки зрения основных положений социологической поэтики, изложенной — главным образом — в его работе «Формальный метод в литературоведении». Делается вывод о том, что в противовес взглядам формалистов на искусство учение П. Н. Медведева о «жанре», выражающее взаимосвязь искусства с жизнью, может рассматриваться как основа методологических принципов изучения творчества Н. А. Некрасова.

Ключевые слова: Медведев, Некрасов, Эйхенбаум, Тынянов, Шкловский, жанр, произведение, образ, содержание

Batalova Tamara P.,
Candidate of Philological Sciences (Saint Petersburg)
E-mail: batalovatp@yandex.ru

Fedyanova Galina V.,
Candidate of Philological Sciences (Saint Petersburg)
E-mail: fedyanova@yandex.ru

CREATIVITY OF N. NEKRASOV IN THE SOCIOLOGICAL POETICS OF P. MEDVEDEV (CRITICISM OF THE FORMAL METHOD)

The article examines the criticism of the concept of creativity of N. Nekrasov, developed by formalists (V. Shklovsky, Yu. Tynyanov, B. Eichenbaum), P. Medvedev from the point of view of the main provisions of sociological poetics, presented mainly in his work “Formal method in literary Criticism”. It is concluded that, in contrast to the views of formalists on art, the teaching of P. Medvedev about the

“genre”, expressing the relationship of art with life, can be considered as the basis of methodological principles for studying the work of N. Nekrasov.

Keywords: Medvedev, Nekrasov, Eichenbaum, Tynyanov, Shklovsky, genre, work, image, content

В 1920-е годы в литературной критике Н. А. Некрасов рассматривался как поэт, занимающий особое место в развитии русской литературы. Но различными литературоведческими школами его творчество осмысливалось по-разному. Как представитель социологической поэтики П. Н. Медведев разрабатывает методологические принципы изучения творчества Некрасова. Основные принципы теории учёного раскрыты в его работе «Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику» (1928), центральное значение в которой имеет учение о жанре [2], [1]. П. Н. Медведев критически рассматривал работы представителей формального метода — Б. М. Эйхенбаума [7], Ю. Н. Тынянова [5], В. Б. Шкловского [6]. Медведевым отмечается противоречивость формалистов в оценке творчества Некрасова.

Б. Эйхенбаум в статье «Некрасов» (1922) пишет о поэте: «Некрасовым действительно пора заняться. Пора показать, что Некрасов — сложная и живая историко-литературная проблема, для уяснения которой <...> сделано очень мало.

Некрасов — тема, ставшая в наше время принципиально важной. Под “нашим временем” я разумею <...> революцию не политическую, а научную — борьбу за создание новой системы понятий и методов для историко-литературного анализа, борьбу за построение поэтики и, тем самым, истории литературы [7, с. 340].

Эйхенбаум отмечает, что Некрасов пришёл в литературу «не с улицы»: «начал он с самой традиционной, «высокой» поэзии и старательно повторял ее штампы (сборник «Мечты и звуки», 1840).

Необходимо было произвести сдвиг — и так, чтобы он ощущался как ликвидация высокой, “священной” поэзии» [7, с. 353].

Эту задачу, по мнению Эйхенбаума, и выполнил Некрасов: «Некрасов <...> создал именно тот тип поэзии, который был необходим для создания нового восприятия» [7, с. 353].

В 1920-е годы формалисты исследуют стиль и композицию произведений поэта, что является шагом вперёд по сравнению с первым периодом формализма. Эйхенбаум исследует развитие некрасовских стиховых форм; завершение этого процесса показывает в поэме «Кому на Руси жить хорошо» [7, с. 373].

Исследования метрики и ритмики стиха Некрасова, — отмечает Медведев, — «наиболее солидный вклад формалистов в науку» [3, с. 120–121]. Но формалисты, как одновременно отмечает Медведев, лишают поэзию Некрасова идеологичности, что делает её бессодержательной. Так, свою статью «Некрасов» (1922) Эйхенбаум оканчивает: «Пусть прекратятся разговоры о том, что в поэзии Некрасова важно “содержание”» [7, с. 373]. В основе этого противоречия — своеобразный культ формы, связанный со сменой эстетических принципов, переадресация ей функций содержания. Это объясняет утверждение Эйхенбаума: «Никакой *причинной* связи ни с “жизнью”, ни с “темпераментом” или “психологией” оно <искусство> не имеет» [7, с. 350]. В той же статье Эйхенбаум пишет о «противоречии» между жизнью Некрасова и его стихами [7, с. 355].

Медведев, иронизируя, подчёркивает нелогичность этого рассуждения: если нет взаимосвязи между жизнью и поэзией, то не может быть и противоречия между ними.

«Противоречие возможно лишь там, где два явления сходятся в одной плоскости и подчинены высшему единству. Где нет смысловой общности, где нет отнесённости к одному смыслу, там не может быть противоречия.

Далее, где может быть противоречие, там возможно и согласие. Если между жизнью и творчеством существует противоречие, то из этого с совершенной необходимостью следует, что это не просто разные вещи, а что это явления, лежащие в одной плоскости и потому могущие столкнуться. И действительно, жизнь и творчество принадлежат

к единству идеологического мира, и между ними возможны, а иногда и необходимы, конфликты». Учёный делает вывод: «Таким образом, все без исключения объективации человека принадлежат к единому миру социально-исторической действительности и потому находятся во взаимодействии друг с другом, могут вступать в противоречия или быть согласными» [3, с. 218–220].

Медведев критически рассматривает и другое утверждение Эйхенбаума, связанное с рассмотренным выше: по мысли Эйхенбаума, Некрасов «играл свою роль в пьесе, которую сочинила история, — в той же мере и в том же смысле “искренно”, в каком можно говорить об “искренности” актера» [7, с. 360].

Медведев подчёркивает ограниченность этих рассуждений и отмечает, что, если утверждать, что Некрасов «играл роль», то надо признать, что поэт играл роль во всех сферах своей жизнедеятельности. Все они связаны с историко-идеологической действительностью. Читателю достаточно вспомнить разнообразную деятельность Некрасова в «Современнике», свидетельствующую о многогранности его личности. И чувства, выражаемые в поэзии, также сближены с исторической действительностью, включающей и идеологический пласт.

Всё наследие Медведева-критика, рецензента, исследователя природы творческой деятельности свидетельствует, что он был очень чуток к проблемам художественной формы, роли экспрессивного начала, значимости детали, «изюминки» — а это спутники гениальности. Но он не сталкивает содержание и форму художественного произведения в непримиримом конфликте и показывает, что методологическим принципом изучения художественного творчества, включая и поэзию Некрасова, является взаимосвязь искусства с жизнью, с историко-идеологической действительностью.

Отрицание формалистами взаимосвязи искусства с жизнью (по их мнению, жизнь — одно, а искусство — другое) приводит к отрицанию идеологичности искусства, что лишает творчество художника содержания. Это противопоставляет формальный метод и социологическую поэтику, разрабатываемую Медведевым.

Медведев показывает противоречие Эйхенбаума, к которому приводит отрыв историчности стиховых форм и народной темы, которая также исторична. Эйхенбаум считает, что Некрасов использует народно-поэтические формы, образы, язык только для обновления стиховых форм, для ухода от канонов [7, с. 365]. Эту точку зрения Медведев комментирует: «Статья Эйхенбаума о Некрасове также главной своей целью ставит выключение социально-идеологической значимости некрасовских тем» [3, с. 249]. Медведев замечает, что Эйхенбаум не признаёт, что сама жизнь, вызвавшая поэзию Некрасова, выдвигала и народные темы, которые требовали внимания к народно-поэтическому языку. Обращение Некрасова к фольклору обусловлено народными темами его поэзии, а не наоборот. Это подтверждается и результатами исследования Медведевым психологии творчества художника.

В работе «В лаборатории писателя» (1933) учёный приводит пример работы Некрасова над стихотворением «Размышления у парадного подъезда». По воспоминаниям А. Я. Панаевой, это стихотворение было написано под впечатлением реального случая [3, с. 412].

Попутно заметим, что интерес к «Размышлениям...» был связан с появлением 3-го издания «Воспоминаний» Панаевой в 1929 году под редакцией К. И. Чуковского. Несколько раньше, в 1928 году, Медведев рецензировал издание повести Панаевой «Семейство Тальниковых» (Звезда. 1928. № 6. С. 128–130). Эти стихи родились из переживания реального события. Увиденную Панаевой уличную сценку на Литейном можно рассматривать как импульс, вызвавший интерес поэта. Но в результате нескольких часов размышлений над этим событием, потрясшим поэта, частности отсеялись. (В стихотворении не указывается, сколько было мужиков, как они располагались, что между собой говорили, как каждый был одет и т.п.) В то же время в произведении выражена душевная безысходность мужиков, «домысленная автором», его сострадание крестьянам. Поэтическая экспрессия этого произведения — в невысказанности этого переживания.

(Попутно можно отметить следующее: значительное время спустя появилось продолжение «Размышления...» — песня «Назови мне такую обитель...» Она по размеру, ритму, тональности значительно отличается от основной части произведения. Такую песню мог сочинить склонный к поэзии народник. Более сложное произведение требует работы более напряжённой). Страдание Поэта — вызвано не только «муками творчества», но и душевной болью от жизненных впечатлений.

Эйхенбаум, исследуя эволюцию стиля автора, обходит вопрос о психологическом подтексте некрасовского слова, связанным и с жизненными впечатлениями, и с социальным кредо поэта. Стиль писателя складывается в сложном контексте художественных задач и соответствующих им творческих возможностей, но имманентные процессы создания художественного образа связаны с требованием времени — выдвинутые самой жизнью народные темы требуют народного языка.

Медведев показывает, что отрицание взаимосвязи искусства с жизнью приводит формалистов и к непониманию сущности эволюции в развитии литературы. Вследствие этого формалисты, хотя и считают Некрасова поэтом нового типа, но сужают его роль в истории литературы. Их позиция — отрыв искусства от жизни — проявляется и в терминологии, которой формалисты описывают литературные процессы. Медведев иронизирует по поводу терминологии Ю. Тынянова, которая механистически выражает движение стиховых форм, не вскрывая глубинных, жизненных причин «сдвига», произведённого некрасовским стихом: «Статья его <Ю. Н. Тынянова> “Литературный факт” (1924) от общих принципиальных положений до терминологии (“материал”, “автоматизация”, “конструкция” и т.п.) целиком выдержана ещё в системе “классического” формализма» [3, с. 740]. Медведев заключает: «Динамика Тынянова остаётся какой-то <...> динамикой только в себе и для себя, холостым, пустым, бессмысленным вращением» [3, с. 742].

Медведев критически оценивает и взгляды В. Шкловского. Шкловский представляет литературный процесс как борьбу «старого» и «нового» искусства: «Пушкинская традиция не продолжилась за ним <...> Но в это время в нижнем слое создаются новые формы взамен форм старого искусства». Причины замены старых форм новыми объясняются Шкловским механистически: старые стиховые формы стали настолько привычными, что не воспринимаются уже как поэзия, они ощущаются теперь «не больше, чем грамматические формы в речи, ставшие из элементов художественной установки явлением служебным, внеощутимым». Сама смена стилей происходит, по Шкловскому, также механически: «Младшая линия врывается на место старшей, и водевилист Белопяткин становится Некрасовым (работа Осипа Брика), прямой наследник XVIII века Толстой создаёт новый роман (Борис Эйхенбаум), Блок канонизирует темы и темпы “цыганского романса”, а Чехов вводит “Будильник” в русскую литературу. Достоевский возводит в литературную норму приёмы бульварного романа. Каждая новая литературная школа — это революция <...>» [5, с. 126].

Дальнейшее развитие литературы Шкловскому представляется как чередование старшей и младшей линий на литературном «престоле»: «Побеждённая ”линия” не уничтожается, не перестаёт существовать. Она только сбивается с гребня, <...> и снова может воскреснуть, являясь вечным претендентом на престол» [5, с. 126]. Эту позицию разделяла вся формальная школа.

Медведев вскрывает ограниченность этих рассуждений — непонимание причин возникновения новых, третьих форм, сменяющих обе — «старшую» и «младшую» линии: «Формалистическая школа нуждается в существовании только двух взаимно контрастирующих художественных направлений, скажем, державинской и пушкинской традиции, — допустим, что они находятся в отношении требуемого теорией взаимного контраста. Державинскую традицию сменяет пушкинская. Державинская традиция становится младшей линией. Через известный промежуток времени державинская традиция сменяет пушкинскую, которая переходит теперь на положение младшей линии.

Этот процесс может продолжаться до бесконечности. Ни в каких новых формах нужды не встречается. Если они придут, то по причинам совершенно случайным с точки зрения самого литературного развития» [3, с. 240].

Таким образом, Медведев показывает, что формалистский — механистический — подход к литературному процессу не объясняет причин смены одних традиций другими. Медведев противопоставляет формалистскому принципу другой — диалектический: в самой старой форме должно подготовиться отрицающее её зарождение формы новой. Медведев пишет: «Для того, чтобы обнаружить эволюционную связь, нужно <...> показать, что два явления существенно связаны между собой, и одно — предшествующее существенно и необходимо определяет другое — последующее» [3, с. 243]. Медведев отмечает, что Тынянов, как и Шкловский, не понимает сущности эволюционного процесса [3, с. 243].

В противоположность Тынянову Медведев подчёркивает: «Явление само с необходимостью подготавливает своё собственное отрицание, рождает его из себя. Если же отрицание является извне, то оно не есть диалектическое отрицание». Медведев заключает: «...нужно было бы показать, из самой данной литературной формы необходимость её смещения». Но это для формализма «свыше сил» [3, с. 243–244].

Таким образом, по Медведеву, одним из методологических принципов изучения творчества Некрасова является понимание исторической необходимости появления этого феномена в развитии литературы.

Особая тема: Некрасов как творческая личность. Об интересе Медведева к эвристическим проблемам в связи с литературным наследием Некрасова можно судить по письму Тургеневу (17 ноября 1853) [4, т. 14, кн. 1, с. 183], которое цитируется Медведевым в его книге «В лаборатории писателя. К вопросу об изучении художественного творчества» (1933) в разделе «Муки творчества»: «Чуть ничего не болит и на душе спокойно, приходит Муза и выворачивает всё вверх дном, и добро бы с какой-нибудь пользой, а то без толку, начинается волнение, скоро переходящее границы всякой умеренности, и прежде, чем успею овладеть мыслью, а тем паче хорошо выразить её, катаюсь по дивану с спазмами в груди, пульс, виски, сердце бьют тревогу, и так — пока не уgomонится сверлящая мысль...» [3, с. 443]. Эпистолярный прозаический текст Медведев дополняет поэтическим признанием Некрасова («Суд. Современная повесть», 1867) [4, т. 3, с. 37]:

Ты знаешь, я любимец муз,
А невозможно рассказать,
Во что обходится союз
С иною музой. Благодать
Тому, чья муза не бойка:
Горит он редко и слегка.
Но горе, ежели она
Словолюбива и страстна.
С железной грудью надо быть,
Чтоб этим ласкам отвечать,
Объяты эти выносить,
Кипеть, гореть и погасать,
И вновь гореть, и снова стыть.
Довольно! Разве доказать, —
Удобный случай благо есть, —
Что я, когда начну писать,
Перестаю и спать, и есть [3, с. 443].

Приведённые выше фрагменты некрасовских текстов, цитируемые учёным, свидетельствуют о диапазоне научных интересов Медведева, об особенностях его варианта

социологической поэтики, соединяющей проблему источников творческой деятельности с проблемой методологии исследования.

В работах Медведева методология на базе социологической поэтики необходимо включает проблемы эвристики, аксиосферу (через, прежде всего, отношение к культурным традициям), взаимосвязи и взаимовлияние искусства и исторической, идеологически ориентированной реальности.

Предложенное исследование работ П. Н. Медведева позволяет сделать вывод, что для учёного методологические принципы изучения поэзии Некрасова основываются на главном из них — признании взаимосвязи поэзии с жизнью, с историко-идеологической действительностью. Сущность этого единства является основой учения Медведева о жанре. «Жанр есть сложная система средств и способов понимающего овладения и завершения действительности» [3, с. 205]. Учение о жанре имеет основополагающее значение для социологической и исторической поэтики [2; 1].

В настоящее время не известно, была ли посвящена Н. А. Некрасову специальная работа П. Н. Медведева (в 1938 году при аресте учёного его архивы были уничтожены НКВД), но в своих научных трудах он показал подлинное историческое и культурное значение наследия поэта.

Литература

1. *Заваркина М. В.* Жанр как категория поэтики (проблемы, тенденции, перспективы) // Проблемы исторической поэтики. 2020. Т. 18. № 1. С. 7–35.
2. *Захаров В. Н.* Проблема жанра в школе Бахтина // Вопросы литературы. 2007. № 3. С. 19–31.
3. *Медведев П. Н.* Собр. соч.: в 2 т. СПб.: Росток, 2018. Т. 2.
4. *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч.: в 15 т. Л., 1981 — СПб., 2000.
5. *Тынянов Ю. Н.* Литературный факт // Архаисты и новаторы. Л.: Прибой, 1929.
6. *Шкловский В. Б.* Розанов // Сборник по теории поэтического языка. Вып. 4. Сюжет. Пг.: ОПОЯЗ, 1921. 56 с.
7. *Эйхенбаум Б. М.* Некрасов // Эйхенбаум Б. М. О прозе. О поэзии. Л.: Худож. лит-ра, 1986. С. 340–373.

УДК 821.161.1

Богданова Ольга Владимировна,
доктор филологических наук, профессор,
РГПУ им. А. И. Герцена,
Русская христианская гуманитарная академия (Санкт-Петербург)
orcid.org/0000-0001-6007-7657,
Email: olgabogdanova03@mail.ru

**МУЗА-ГОЛУБКА У Н. НЕКРАСОВА И Т. КИБИРОВА:
ДОПУЩЕНИЯ И РЕАЛЬНОСТЬ¹**

В статье сопоставляются два поэтические текста — традиционный классический и современный концептуалистский, «Вчерашний день, часу в шестом...» (1848) Н. Некрасова и «Подражание Некрасову Н. А.» (1999) Т. Кибирова. В работе выявляется своеобразие современного понимания образа Музы с Тверского бульвара в Москве у Тимура Кибирова, эксплицируется ее «сниженный» характер. Одновременно автор статьи задается вопросом о Музе некрасовской, обитательнице «дна» Сенной площади в Санкт-Петербурге.

Ключевые слова: Н. Некрасов, Т. Кибиров, образ Музы, интертекст, игра.

Bogdanova Olga V.,
Doctor of Philology, Professor,
A. I. Herzen RSPU,
Russian Christian Humanitarian Academy (SPb.)
orcid.org/0000-0001-6007-7657,
Email: olgabogdanova03@mail.ru

**THE DOVE-MUSE BY N. NEKRASOV AND T. KIBIROV:
ASSUMPTIONS AND REALITY**

The article compares two poetic texts — traditional classical and modern conceptualist, “Yesterday, at six o’clock...” (1848) by N. Nekrasov and “Imitation of N. A. Nekrasov” (1999) by T. Kibirov. The work reveals the originality of the modern understanding of the image of the Muse from Tverskaya Boulevard in Moscow by Timur Kibirov, explicates its “reduced” character. At the same time, the author of the article asks a question about the Nekrasov’s Muse, an inhabitant of the “bottom” of the Sennaya Square in St. Petersburg.

Keywords: N. Nekrasov, T. Kibirov, the image of the Muse, intertext, game.

По наблюдениям специалистов-некрасоведов, цитаты из стихов Некрасова часто звучат в произведениях «ряда его современников и писателей следующих поколений» [14, с. 87], ими пестрят работы В. Ленина [11, с. 161–172] и М. Горького [9, с. 13–15], к ним обращались символисты и акмеисты, в том числе А. Блок и А. Ахматова [7, с. 74–86], точки соприкосновения некрасоведы обнаруживают даже с поэзией Б. Окуджавы и В. Высоцкого [13, с. 373–376]. Прав доктор культурологии С. М. Некрасов, когда утверждает: «Найти у Некрасова броские цитаты несложно...» [4, с. 12]. Иными словами, стихи Некрасова —

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20–012–00272 «Н. А. Некрасов: pro et contra. Личность, деятельность, творческое наследие Некрасова в оценках отечественных мыслителей и исследователей».

один из самых мощных прецедентных пластов, который традиционно продуцирует интертекстуальные аллюзии, формирует интермедийные переключки, межавторский диалог. И, как следствие, как один из вариантов, — иронико-пародийную литературную игру, особенно актуальную в пространстве современных постмодернистских практик.

В этой связи предметом настоящей статьи становятся два текста: «Вчерашний день часу в шестом...» Николая Некрасова и лирическая миниатюра Тимура Кибирова «Подражание Некрасову Н. А.». Потому два центральных вопроса исследования: (1) авторская интенция и традиция восприятия стихотворения Николая Некрасова «Вчерашний день, часу в шестом...», (2) выявление механизма пародии (пастиша? симулякра?), актуализированного в тексте «Подражание Некрасову Н. А.» современным представителем поэтического «московского концептуализма» Тимуром Кибировым.

Необходимость остановиться на особенностях стихотворения Некрасова «Вчерашний день, часу в шестом...», напомнить об устойчиво сложившейся традиции восприятия некрасовского претекста продиктована тем, что при экспликации пародийного потенциала кибировского посттекста именно хрестоматийный ракурс некрасовских строф и становится эпицентром пародийного «подражания» поэта-постмодерниста, поэта-концептуалиста.

Стихотворение Некрасова «Вчерашний день, часу в шестом...» написано ориентировочно в 1848 году. Точная дата создания стихотворения неизвестна: Некрасов датировал строки по памяти, когда оставлял запись в частном альбоме О. А. Козловой, жены известного поэта, переводчика, государственного чиновника П. А. Козлова¹. Появление граждански ориентированного стихотворения в «дамском» альбоме несколько дезориентирует, однако следует напомнить, что стихи были созданы много раньше, в альбом же О. А. Козловой они попали «по необходимости» — на поэтический экспромт Некрасов не решился.

Вчерашний день, часу в шестом,
Зашел я на Сенную;
Там били женщину кнутом,
Крестьянку молодую.

Ни звука из ее груди,
Лишь бич свистал, играя...
И Музе я сказал: «Гляди!
Сестра твоя родная!» [8, с. 69]

Имея представление о склонности поэта-Некрасова к стихотворной нарративности и сюжетности и, как следствие, к вычитываемым в его стихах-декларациях заостренной дидактике и морализаторству, можно констатировать характер отрывочности и фрагментарности «альбомных» строк, некогда зафиксированных в черновике, но не получивших продолжения по каким-то причинам. Исследователи, как правило, говорят о цензурных запретах, которые могли остановить работу Некрасова над мини-текстом, но предположить можно и иное — например, отсутствие фактуальной фабульной перспективы, которой недоставало поэту на момент фиксации наброска-зарисовки. Специалистам известно, что подобных «брошенных» бессюжетных фрагментов в черновых рукописях Некрасова много. Наблюдения показывают, что Некрасов (как помним, ранний псевдоним — Перепельский) умел легко «перепевать» *чужой* мотив, но испытывал трудности в структурировании собственной фабульной динамики. Пример тому — множественные «недоразвитые» сюжетные линии в черновиках и непосредственно в «каноническом» тексте «Кому на Руси жить хорошо» [1].

Между тем (несмотря на нарративную неполноту) стихотворение «Вчерашний день, часу в шестом...» воспринимается сегодня в качестве завершеного и цельного текста.

Почему? Дело в том, что широкий демотический контекст поэзии Некрасова, его народнический до- (и пост-) реформенный пафос создают мощный художественный *затекст* для небольшого козловского «отрывка», доформируют текст стиха-наброска, стиха-картинки, генерируют магистральные стратегии его дальнейшей проблемно-тематической интерпретации.

Как известно каждому (не)профессионалу, в стихотворении «Вчерашний день, часу в шестом...» *органично переплетаются* [см. об этом: 2; 3; 5; 10 и др.] два доминантных тематических ракурса (две темы) — тяжелое положение трудового крестьянства (в данном случае — «женская доля» прежде всего) и осмысление вопроса о предназначении поэта и поэзии (Музы). Двухчастная (двухстрочная) композиция стиха формирует энергию метафорического параллелизма: судеб молодой крестьянки (первый катрен) и элегической Музы (второй катрен). Если первая строфа представляет собой жанровую зарисовку избиения молодой героини из простолюдинов (условным очевидцем этой драматической сцены и становится лирический герой, «я»), то вторая — ориентирована на метонимическую параллель к тяжелой судьбе персонифицированной поэзии (Музы) и осознание ее роли-предназначения. Как итог пафотической направленности стиха — всецелое гражданственное неприятие тягот судьбы трудового народа и, как отзвук-переключка, судьбы поэта-певца, свидетеля подобных жестоких сцен крепостной предреформенной России. Социальная тенденция Некрасова очевидна и поэтически эксплицирована.

Если прежде, начиная с Древней Греции, образ Музы (муз) представал (в литературе, в живописи, в скульптуре) как образ изысканно поэтический, возвышенный, надмирный, то Некрасов перекладывает (возлагает) функцию музы на народ: Муза облачается поэтом в костюм простой крестьянки, ее судьба — быть иссеченной безжалостным бичом. Вдохновение некрасовский лирический герой-поэт черпает не в эмпириях поэтического воображения или фантазийной мечты, но в грубой реальности окружающей действительности — на торговой многолюдной Сенной площади, в полусумраке приближающегося предвечерья.

Место действия избрано Некрасовым, по всей видимости, неслучайно. В XIX столетии Сенная площадь колоритно именовалась «чревом» Петербурга, районы, примыкавшие к торговым пространствам, были обильно заселены городской беднотой. В торговом «чреве» столицы располагался самый большой и многоликий рынок, по ее периметру были разбросаны многочисленные кабаки и распивочные (вспомним Ф. Достоевского). В районе Сенной площади обитали нищие и попрошайки (паперть Успенской церкви, Спаса на Сенной), воровы и проститутки (Сонечки Мармеладовы), хозяйничали мошенники и плуты всех мастей. В народе бытовало присловье: «Не ходите на Сенную — обворуют и надуют». И хотя Сенная площадь никогда не была местом «публичных экзекуций», однако наказать пройдох и шарлатанов здесь было за что.

Между тем Некрасов вуалирует (затеняет) историческое предназначение городского топоса — его привлекает непосредственный акт бичевания молодой девушки, свидетелем которого становится лирический герой. Эмоциональный накал жестокой сцены, воссоздаваемой Некрасовым, отвлекает читателей-реципиентов (как современников поэта, так и сегодняшних читателей) от той исторической правды, что телесные наказания не совершались на Сенной площади, как и от того, что публичные экзекуции (прежде всего кнутом) были запрещены еще в 1845 году («Уложение о наказаниях уголовных и исправительных» [12], 5 августа 1845 г.). Соположение этих исторических фактов-деталей может послужить объяснением того, почему «фрагмент» не был завершен Некрасовым в конце 1840-х годов и почему его «поздняя» публикация (первая — 1883 год, следующая — только 1892) породила реинтерпретацию и десемантизацию.

Временной разрыв (1840-е → 1880-е) стирал фактуальные несоответствия — и некрасовский текст обретал «над-историческую» (в прямом смысле) аспектацию. Частный эпизод (возможно, с юной торговкой, воровкой, проституткой <?>) за «пеленой

времени» обретал абрис — а у Некрасова и статус — жестокостей и несправедливости государственного жизнеустройства, несправедности российского имперского миропорядка. Тяготение Некрасова 1840-х годов к принципам натуралистической (натуральной, по Белинскому) школы идейно и принципиально.

На фоне колорита «жанровой сценки» с юной крестьянкой судьба Музы, «родной сестры» сюжетной героини, выглядит не менее драматично. Импульсом творения для Некрасова (и его героя-поэта) служат не радости бытия и даже не диалектика сложной и противоречивой, неоднозначной человеческой жизни, но исключительно темная, теневая сторона социальной действительности. Муза Некрасова обречена петь о страшных страницах бесчеловечного существования — при этом свист кнута (бича) метафорически раздается не только над телом молодой крестьянки, но и истерзанной, иссеченной сестрой-музой.

Несмотря на то что фрагмент «Вчерашний день, часу в шестом...» не был завершен, имидж поэта-народолюбца, устойчиво сопутствовавший Некрасову, формировал вокруг поэтической «жанровой сценки» единый метатекст, складывающийся из строк других стихотворных творений поэта и пронизанных открытыми и откровенными демократическими думами-размышлениями (ориентирами). В результате отрывочные «альбомные» строки, «по случаю» внесенные в альбом О. А. Козловой, оказались прочитанными (уже после смерти поэта) как вполне сложившийся текст, обеспечивающий себе фабульную динамику за счет других стихов поэта (судеб некрасовских Дарьи, Матрены Тимофеевны, Орины и др.). Пафос стихотворения «Вчерашний день, часу в шестом...» оказался амплифицирован другими текстами поэта, дополняя общую парадигму некрасовской поэзии и ею же будучи восполненным. Метатекст народолюбивой поэзии Некрасова фактически задавал *инерцию восприятия* двух поэтических катренов, достраивая и контекстуально дорисовывая их прототипическую (внетекстовую нарративную) структуру. Образы, мотивы, характеры стихотворения «Вчерашний день, часу в шестом...» затекстово дополнялись (восполнялись) устойчиво-привычной некрасовской аспектацией, обеспечивая стихам тождественный Некрасову идейно-тематический модус, код. Ментальная доминанта некрасовской поэзии оказ(ы)валась «бессознательно» (искусственно) привнесённой в незавершенный текст, насыщая его проблемное поле присущей Некрасову поэтической логикой социальности и гражданственности. Матричная модель некрасовской поэтической стратегии — воспевание тягот судьбы народной — становилась предметом текстуальной интеракции, перенесения с общего на единичное, в целом не противоречащее генеральным интенциям Некрасова-поэта, заступника русского угнетенного крестьянства. Образ Музы, преданно служащей своему народу, «родной сестры» бесправного крестьянства, упрочил смысловую завершенность и сфокусированность поэтически локального текста. Субъектная перспектива лирического героя обеспечила единственно допустимую модальность некрасовского фрагмента. Гражданская позиция героя-очевидца, свидетеля и поэта, задала высоту рецептивного восприятия — резкого неприятия-обличения жестоких событий крепостнической действительности Российской империи середины XIX века.

Подобный патетико-пафотический background и является исходным условием генерации пародии-подражания Тимура Кибирова — как на уровне содержательном, так и на уровне формальном.

Кибиров демонстрирует множественность зон взаимодействия и пересечения с текстом-референтом. В *содержательно-смысловом* плане, вслед за Некрасовым и в подражание ему, Кибиров избирает в качестве доминантной тему поэта и поэзии: Муза необходима лирическому герою-поэту для вдохновения. Кибиров поддерживает «подражательный» ракурс *формальной* близостью: современный поэт эксплуатирует некрасовский стихотворный размер (разностопный ямб с чередованием трёх- и четырёхстопного ямба (3Я/4Я) женской и мужской рифмы) и наследует особенности композиционной структуры (строфическое членение на два катрена). Унаследованная

перекрестная рифмовка (АВАВ) определяет четкий ритм стихотворения и акцентирует близость к первоисточнику.

В полночный час, такси лоя,
я вышел на Тверскую.
Там проститутку встретил я
не очень молодую.

Большущий вырез на груди,
малюсенькая юбка.
И Музе я сказал: «Гляди!
Будь умницей, голубка!» [6, с. 388]

Стихотворение Кибирова создано в 1999 году. Перенесение ситуации (встречи с Музой) в иное историческое и культурное пространство ослабляет ее социальный импульс, мотив наказания аннигилируется. Однако современные бытовые реалии (например, такси) не мешают Кибирову обнаружить «подражательную» близость к Некрасову.

Вслед за поэтом-классиком Кибиров репортажно достоверен. Хронотоп (псевдо)события намеренно удерживается в рамках пост-некрасовских реалий. Наследуя Некрасову, современный поэт дает указание на точное время (Вчерашний день, часу в шестом... // В полночный час...), дезавуирует конкретное место (Сенная площадь // Тверская улица), где подмена Петербурга на Москву не деформирует сущности изображаемого — ситуация лирической миниатюры лишь еще более типизируется (московская Тверская маркирована собственными «торговыми» коннотациями).

Контрапункт проступает лишь на уровне портретирования героинь: если у Некрасова «крестьянка молодая», то у Кибирова — «не очень молодая». Если в некрасовском XIX веке крестьянка (аллюзийно, затекстово) должна была быть в рубаше и длинном сарафане, то у Кибирова — на героине блуза с «большущим вырезом на груди», «малюсенькая юбка» (контраст «большой / маленькая» характерологичен). Мелькнувший образ такси («такси лоя») не нарушает затекстовый «тележно-обозный ряд» Сенной, но дислоцирует картину в пределы современности.

Аннигиляция социального конфликта подводит Кибирова к необходимости слить, сомкнуть образы труженицы и Музы, оставив в стороне мотив «родства», но наделив единый синтезированный персонаж чертами-атрибутами и реальной женщины, и источника поэтического вдохновения. Кибировская муза одиночна, монолична. Однако акция синтеза обретает оттенок абсурда: труженицей-музой у Кибирова оказывается проститутка. В результате деструкция персонажной системы неизбежно продуцирует иронико-комедийный эффект. Образ современной Музы низвергнут с гражданственных высот некрасовской поэзии.

Аксиологический дискурс темы поэта и поэзии у Кибирова кардинально меняется, традиционный культурный код делокализуется. Высокая тема служения Музе оборачивается видимой противоположностью — продажностью музыки. Образцово-хрестоматийный некрасовский претекст, с одной стороны, на уровне поверхностной мимикрии уверенно поддерживает в тексте Кибирова причастность теме Поэта и Музы, с другой — аккумулирует ее семантический диссонанс, кажется, даже больше — ведет к десакрализации темы.

Действительно, в современном тексте ощутима тенденция опошления традиционной проблематики: героиня-Муза оказывается далеко не блоковской таинственной «незнакомкой». Но парадокс постмодерного прочтения обнаруживается в том, что изменение исторического и культурного локуса приводит к снижению обостренности восприятия морального градуса, а в итоге к аннигиляции предполагаемого (ожидаемого)

пародийного вектора новопорождаемого текста. В рамках семантического потенциала постмодерного текста переоценки ценностей не происходит — ни идейных, ни этических, ни даже эстетических. Скорее наоборот — лирический герой (по-прежнему) пребывает в гармоничных отношениях с Музой, способной подпитывать его вдохновение: «Будь умницей, голубка!..» [6, с. 388]. Характер взаимодействия героя и героини моделируется Кибировым как привычно-обытовленный, по-своему уважительный, даже доброжелательный («голубка»).

В отличие от Некрасова поэт-концептуалист не нацелен на преодоление старого *moralité* или на декларацию нового: его стратегия — игра, остраненный и остраняющий диалог с текстом-предшественником, в котором подчеркнутое внешнее тождество акцентирует и актуализирует внутреннее содержательно-смысловое отталкивание. При этом поэтика постмодерна, к которой апеллирует Кибиров, продуцирует не критическое взаимодействие первичного и вторичного текстов, а иронико-игровое — при котором принципиальна утрата низвергающих интенций и опровергающих импульсов. Поэт-концептуалист не декларирует, не призывает, не обличает, но «нейтрально» констатирует — в том числе присутствие Музы и ее вдохновительной миссии.

Контраст между обликом Музы исходного и подражательного текстов разителен, но по-постмодернистски не катастрофичен. Дисбаланс между учительной ролью классика XIX века и констатирующей ролью современного пиита задан Кибировым сознательно, с целью дискредитации пропагандистских интенций русской литературы, но приближения поэзии к подлинной искренности и истинности. Внешняя деиерархизация ценностей не приводит к сбою нравственных критериев, но стирает границы между желаемым и действительным, между пропагандируемым и существующим. Дистанция между поэтом и читателем, между автором и героем сокращается, обнуляется («нулевой градус» письма, по Барту).

Кибиров не создает пародию, но творит постмодерное «подражание», в котором разоблачительный вектор ориентирован не на русскую классику, а на современность, на самого себя (на самих себя). Иронический дискурс «переодевания» (современное содержание в архаизированных формах) позволяет актуализировать разницу между «тогда» и «теперь» и (при всей «неслужебности» литературы постмодерна) обнажить (само)критический ракурс, направленный к способности «посмеяться над собой».

Имитация «чужого голоса» и узнаваемость хрестоматийно известного претекста активно усиливают степень воздействия на реципиента, дают возможность ощутить «дистанцию огромного размера». Энергия интерсубъективного диалога (в целом — межтекстуального диалогизма) позволяет обнаружить сдвиги семантико-смысловых сфер и, как следствие, эксплицировать инверсию сложившихся представлений о высоком предназначении Поэта и Музы. Важно, что Кибиров демонстрирует не столько деконструкцию прежних — некрасовских — идейных и этических установок, сколько репрезентирует мобильность критериев *эстетических*. Поэтизация возвышенного уступает место эстетизации низкого, но именно эта стратегия и обеспечивает Кибирову остроту восприятия темы поэта и поэзии — в новых культурных условиях, на новом историческом этапе.

Таким образом, можно заключить, что интертекстуальная игра с классическим текстом Николая Некрасова «Вчерашний день, часу в шестом...» позволила современному поэту-концептуалисту Тимуру Кибирову в «Подражании Некрасову Н. А.» обновить, реновировать тему поэта и поэзии, предложить современное прочтение образов-концептов Творца и Музы. Намеренная переключка содержательно-смысловых и формально-стилевых параметров пре- и пост- текстов аккумулировала сходство и подчеркнула разность авторской позиции², обнажила внешнее соответствие/несоответствие нравственных интенций поэтических посланий. Однако на внутреннем — подтекстово-межстрочном — уровне, как следует из логики поэтической миниатюры Кибирова, отталкивание от прецедентного текста классика не носит характер пародии, но представляет собой пастиш, облегченную ироническую имитацию-подражание с интенцией сопоставительного

позитива. Претекст Некрасова помогает Кибирову актуализировать прежнее знание, тем самым запустить подсознательный механизм сравнения-сопоставления и в качестве результата породить иронический — обновляющий — эффект восприятия и интерпретации традиционной темы предназначения поэта и поэзии, образов художника и Музы.

Примечания

1. Поэт и переводчик Павел Алексеевич Козлов (1841–1891) прославился переводом «Дон Жуана» Дж.-Г. Байрона и романсами «Когда б я знал...» и «Глядя на луч пурпурного заката...». П. А. Козлов, чередуя государственную службу (Министерство иностранных дел / Министерство государственных имуществ) с положением отставного чиновника, подолгу жил в Италии, Франции, Германии, Англии, Испании, не упуская случая знакомств с известными писателями, художниками, музыкантами. В альбоме жены П. А. Козлова, помимо Некрасова, оставили свои автографы А. Фет, А. Апухтин, К. Случевский, Я. Полонский, А. Плещеев, А. Майков, Ф. Достоевский, И. Гончаров, А. Островский, М. Салтыков-Щедрин, А. Писемский, И. Тургенев и др. Европейская литература была представлена здесь именами В. Гюго, П. Мериме, отца и сына Дюма, А. де Ламартина и др. Поэтические и прозаические тексты чередуются с акварелями И. К. Айвазовского, А. П. Боголюбова, П. Ф. Соколова и других известных художников. Нотные записи в альбоме — автографы композиторов П. И. Чайковского, Д. Верди, А. Г. и Н. Г. Рубинштейнов. Богато оформленный «Album de madame Olga Kozlow» (в коленкоровом переплете; форзацы муаровой бумаги; тройной золотой обрез; 18,3 x 12,9 см) был издан как подарочное издание в количестве 40 экземпляров (М.: тип. А. Гатцука, 1883. 180 с.; на русском и французском яз.).

2. Вероятно, даже больших, чем может показаться на первый взгляд. Особенно если учесть, что в тексте Некрасова героиней тоже могла быть проститутка.

Литература

1. Богданова О. В. О поэме Н.А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2021. 195 с.
2. Бойко М. Н. Лирика Некрасова. М.: Худ. лит., 1977. 115 с.
3. Бухитаб Б. Я. Н. А. Некрасов: проблемы творчества. Л.: Сов. писатель, 1989. 349 с.
4. Дубровский В. Некрасов о Некрасове / интервью с С.М. Некрасовым // Новгородские ведомости. 2021. № 30 (5082). 4 авг. С. 12.
5. Евгеньев-Максимов В. Е. Творческий путь Н. А. Некрасова. М.; Л.: АН СССР, 1953. 282 с.
6. Кибиров Т. «Кто куда — а я в Россию...»: сб. М.: Время, 2001. 512 с.
7. Кралин М. М. Некрасовская традиция у Анны Ахматовой // Некрасовский сборник / отв. ред. Ф. Я. Прийма. Вып. VIII. Л.: Наука, 1983. С. 74–86.
8. Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем: в 15 т. / АН СССР. ИРЛИ (Пушкинский Дом); редкол.: М.Б. Храпченко (гл. ред.) и др. Т. 1. Стихотворения 1838–1855 гг. / подгот. текста и коммент. В. Э. Вацура, А. М. Гаркави. Л.: Наука, ЛО, 1981. 719 с.
9. Примочкина Н. Н. Творчество Н. А. Некрасова в восприятии М. Горького // Литература в школе. 2009. № 8. С. 13–15.
10. Скатов Н. Н. «Я лиру посвятил народу своему...»: о творчестве Н.А. Некрасова. М.: Просвещение, 1985. 175 с.
11. Скатов Н. Н. Поэзия Некрасова в трудах В. И. Ленина // Скатов Н. Н. «Я лиру посвятил народу своему...»: о творчестве Н. А. Некрасова. М.: Просвещение, 1985. С. 161–172.
12. Уложение о наказаниях уголовных и исправительных. СПб.: Тип. 2 отд. собств. е. и. в. канцелярии, 1845. URL: <https://viewer.rus.neb.ru/ru/rsl01002889696>
13. Шпилевая Г. А. Н. Некрасов и В. Высоцкий: о несходстве сходного // Русская литература XIX–XX вв.: проблемы теории и методологии изучения: мат-лы МНК 10–11 ноября 2004 г. М., 2004. С. 373–376.

14. Ямпольский И. Г. Стихи Некрасова в произведениях других писателей // Некрасовский сборник / отв. ред. Н. Н. Мостовская. Вып. XI–XII. СПб.: Наука, 1998. С. 87–104.

УДК 655.512.1

Давыдова Татьяна Тимофеевна,
доктор филологических наук, профессор,
Московский политехнический университет
Email: t.t.davydova@gmail.com

Шапиро Ангелина Михайловна,
аспирант,
Московский политехнический университет
Email: Angelina.polb@gmail.com

ИЗДАНИЯ НИКОЛАЯ АЛЕКСЕЕВИЧА НЕКРАСОВА 2010–2020-Х ГОДОВ В ВОСПРИЯТИИ ЛИТЕРАТУРОВЕДА И РЕДАКТОРА

В статье рассматриваются издания Н. А. Некрасова 2010–2020-х годов в аспектах книговедения и литературоведения. Книговедческие аспекты заключаются в оценке принципа отбора публикуемого материала, состава издания, композиционного распределения в нем литературных произведений, справочного аппарата, художественного оформления и соответствия иллюстраций эпохе Некрасова. Приводятся также данные о соотношении изданий с разными издательскими сериями. Литературоведческие аспекты анализа немногих сопроводительных статей к изданиям книг Некрасова последнего десятилетия предполагают оценку выбранных учеными методических подходов, полноты охвата в статьях литературного наследия классика, сочетания научности и увлекательности изложения, умения ориентироваться на определенный читательский адрес.

Ключевые слова: Н. Некрасов, издательская практика, читательский интерес.

Davydova Tatiana T.,
Doctor of Philology, Professor
Moscow Polytechnic University
Email: t.t.davydova@gmail.com

Shapiro Angelina M.,
PhD student,
Moscow Polytechnic University
Email: Angelina.polb@gmail.com

PUBLICATIONS OF NIKOLAI ALEKSEEVICH NEKRASOV OF THE 2010–2020s IN THE PERCEPTION OF A LITERARY CRITIC AND EDITOR

The article examines N. Nekrasov's publications of the 2010–2020s in the aspects of book studies and literary studies. The book-related aspects consist in assessing the principle of selection of the published material, the composition of the publication, the compositional distribution of literary works in it, the reference apparatus, the artistic design and the correspondence of illustrations to the era of Nekrasov. Data on the ratio of publications with different publishing series are also provided. The literary aspects of the analysis of the few accompanying articles to the editions of Nekrasov's books of the last decade suggest an assessment of the methodological approaches chosen by scientists, the completeness of coverage in the articles of the literary heritage of the classic, a combination of scientific and fascinating presentation, the ability to focus on a certain reader's address.

Keywords: N. Nekrasov, publishing practice, reader's interest.

В 2021 году исполнилось 200 лет со дня рождения известного русского поэта, прозаика, редактора, классика литературы Николая Алексеевича Некрасова. Он подарил русской литературе талантливые стихотворения, воспевающие крестьянский быт, городскую жизнь, искренним чувством пропитана и его любовная лирика. Широкую панораму народной жизни поэт нарисовал в поэмах «Мороз, Красный нос» и «Кому на Руси жить хорошо». Значительным вкладом в русский эпос XIX столетия стали также его поэмы «Русские женщины» и «Современники», первая из которых написана на историческом материале, вторая же представляет собой галерею современных сатирических типов. Существенно, что и исторический, и современный материал представлены в восприятии поэта, близкого к революционерам-демократам и в то же время религиозного, выросшего в атмосфере православной культуры.

Произведения Некрасова в России многократно переиздавались, причем выпускались издания разных видов и типов – моноиздания, авторские сборники, избранные сочинения, собрания сочинений. Книги с текстами Николая Алексеевича Некрасова предназначались для читателей разных групп, от массовых до специалистов-филологов. Среди новейших изданий, предназначенных для массовой читательской аудитории, те, которые адресованы школьникам и выпускаются в специальных сериях «Школьная библиотека», «Классика для школьников», «Школьное чтение», «Малая книга с историей», «Всемирная литература». Что касается изданий, предназначенных читателям, интересующимся русской литературой, а также специалистам-филологам и преподавателям литературы, то в 1981 году советским издательством «Наука» было выпущено наиболее полное собрание сочинений Некрасова в 10 томах (12 книгах). На настоящий момент именно это собрание является эталонным изданием с наиболее выверенными текстами. Время идет, а читательский спрос на издания Некрасовских сочинений не уменьшается. Однако современный издатель, желающий выпускать книги Некрасова, в отличие от издателей советской эпохи, сталкивается с рядом профессиональных трудностей, часть которых коренится в особенностях литературного наследия этого писателя. В советском литературоведении наибольшим вниманием пользовалась поэма «Кому на Руси жить хорошо», посвященная быту и социальному положению русского крестьянства пореформенной поры. Однако готовить к изданию текст данного произведения оказалось непростым делом из-за текстологических проблем.

Во-первых, текст поэмы «Кому на Руси жить хорошо» не был окончен. Более того, поэма изначально была незавершаемой. В этой связи процитируем вступительную статью И. Н. Сухих к изданию «Н. А. Некрасов. Кому на Руси жить хорошо» (СПб.: Азбука-Аттикус, 2015):

«Из четырех ее фрагментов только первая часть мыслилась Некрасовым как законченная, завершенная. Главы “Последыш” и “Пир на весь мир”, связанные между собой и сюжетно, и по времени действия (в “Пире...” действие происходит в той же деревне Большие Вахлаки ночью, сразу после дневных событий, описанных в “Последыше”), имеют авторские пометки “из второй части”. А “Крестьянка” — подзаголовок из третьей части» [7, с. 5].

Н. Н. Скатов также писал о незаконченной работе Некрасова над текстом поэмы «Кому на Руси жить хорошо»:

«...сам Некрасов своего расположения уже завершенных ее частей не оставил — не успел (или не смог?). Вот и расставляют исследователи и издатели эти части на разный манер. Сомнений не вызывает только первая часть. Да и здесь не все ясно, что делать с прологом: то ли это пролог ко всей части, то ли ко всей поэме. Именно в прологе сформулировался рефрен — “Кому живется весело, вольготно на Руси”, который постоянным напоминанием пройдет через всю поэму» [6, с. 347].

Таким образом, перед редактором встает вопрос, в каком составе печатать текст «Кому на Руси жить хорошо»? Только первую часть или все четыре? Включать в издание пролог или нет? [см. 8].

Во-вторых, при составлении поэтического сборника из творческого наследия Некрасова необходимо учитывать, что оно весьма разнообразно, так как включает в себя и лирику, и лиро-эпос. Для наиболее полной картины в издании лирики следует представить как стихотворения, посвященные крестьянству, так и любовную лирику, в частности, «панаевский цикл». В связи с последним предложением возникает новая, композиционная, проблема: нужно ли располагать стихи по хронологическому признаку или тематическому? В первом случае любовная лирика будет перемешана со стихотворениями, повествующими о городской жизни и положении крестьян, что неудобно для читателя неподготовленного. При использовании же тематической композиции читатель сможет наиболее полно ознакомиться с циклами стихотворений, но «потеряется» в датах их написания. Таким образом, видно, что редактору необходимо будет принять серьезное решение о наиболее совершенной композиции, чтобы сделать книгу максимально удобной для массового читателя.

При составлении сборника произведений писателя-классика редактору важно тщательно продумать концепцию издания, определить, какие произведения наиболее характерны для творчества Некрасова.

Поэмы и стихотворения Некрасова входят в школьную и вузовскую программы, и во многом благодаря этому книги с его произведениями переиздаются и успешно продаются из года в год. К 2021 году число выпущенных изданий произведений этого классика выросло благодаря юбилею Некрасова. Ниже будет сделан обзор наиболее характерных с точки зрения редакционно-издательской подготовки из этих изданий. Проведем анализ изданий Некрасова, вышедших за последние шесть лет в разных издательствах и ориентированных на различные читательские аудитории, и постараемся рассмотреть как удачи, так и наиболее частые ошибки ответственных редакторов выбранных нами книг.

В нижеприведенной таблице указан полный список изданий, с которыми мы работали для написания данной статьи.

№	Наименование	Серия	Год издан.	Изд-во	Кол-во страниц	Переплет	Бумага	Наличие вступ. статьи	Примеч.
1	Кому на Руси жить хорошо	Вне серии	2015	Азбука-классика	283	Мягкая обложка	Газетная бумага	Да, И.Н. Сухих	Да
2	Кому на Руси жить хорошо	Классики нельзя бояться	2016	Издательский дом Мещерякова	256	Твердый переплет	Офсет	Нет	Нет
3	Полное собрание стихотворений и поэм в одном томе	Полное собрание в одном томе	2017	Альфа-книга	1117	Твердый переплет	Офсет	Нет	Алфавит. указатель
4	Кому на Руси жить хорошо	Всемирная литература	2018	Эксмо	288	Твердый переплет	Газетная бумага	Нет	Нет
5	Родина	Золотая серия поэзии	2019	Эксмо	384	Твердый переплет	Типографск. бумага	Нет	Нет
6	Николай Некрасов: Стихотворения	Всемирная биб-ка поэзии	2019	Эксмо	384	Твердый переплет	Типографск. бумага	Нет	Нет
	Избранное	Малая книга с историей	2018	Издательский дом Мещерякова	176	Твердый переплет	Мелованная бумага	Нет	Нет
7	Дедушка Мазай и зайцы	Вне серии	2021	Детская литература	64	Составн. переплет	Офсет	Нет	Нет
8	Николай Некрасов: Кому на Руси	Русская культура	2020	Дарь	544	Твердый переплет	Офсет	Да, Н.А. Тархова	Да, Н.А. Тархова

	жить хорошо. Поэмы								
9	Избранные произведения: стихотворения и поэмы	Классика речи	2017	Речь	416	Твердый переплет	Плотный офсет	Да, Т.П. Баталова	Да, К.И. Чуковский
10	Стихотворения	Школьная биб-ка	2015	Детская литература	254	Твердый переплет	Офсет	Да, Ю.В. Лебедев	Да, Ю.В. Лебедев
11	Поэмы	Школьная биб-ка	2018	Детская литература	208	Твердый переплет	Типографск. бумага	Да, Ю.В. Лебедев	Да, Ю.В. Лебедев
12	Кому на Руси жить хорошо: стихотворения и поэмы	Классика для школьников	2018	АСТ	286	Твердый переплет	Офсет	Нет	Нет
13	Кому на Руси жить хорошо: стихотворения и поэмы	Школьное чтение	2018	АСТ	286	Твердый переплет	Офсет	Нет	Нет

Как видно из таблицы, почти все книги были изданы в рамках определенных серий. В настоящее время в российском издательском деле широко используется практика применения серий, поскольку книжным магазинам удобнее работать именно с ними. Книгоиздатели могут выпускать одну и ту же книгу в разных сериях, чтобы повысить ее продажи и проверить, какая серия работает лучше. Исходя из этих данных в последствии принимается решение, какую серию развивать, а какую, напротив, стоит закрыть.

Первая из выбранных для редакторского анализа книг моноиздание «Кому на Руси жить хорошо», выпущенное в 2015 году издательством «Азбука-классика». Данное издание подготовлено на основе советского собрания сочинений 1965 года, опубликованного издательством «Художественная литература». Несомненным достоинством этой книги является содержательная вступительная статья, подготовленная И. Н. Сухих, критиком, книговедом, доктором филологических наук. Еще одним неоспоримым преимуществом данного издания можно назвать помещенные в нем примечания самого Некрасова, знакомящие читателя с бытовыми особенностями крестьянской жизни, а также народными поговорками. Для оформления обложки данной книги использован фрагмент картины М. К. Клодта «Вид в имени Загезаль близ Риги», что скорее относится к недочетам, нежели к достоинствам книги, поскольку изображенный домик мало похож на деревенские постройки второй половины XIX века в средней полосе России. Это моноиздание по типу научно-массовое, и оно соответствует своему читательскому адресу.

«Стихотворения» и «Поэмы» Н. А. Некрасова опубликованы в московском издательстве «Детская литература» в серии «Школьная библиотека» в 2015 и 2018 гг. Составление, вступительная статья и комментарии к обоим изданиям принадлежат Ю. В. Лебедеву, специалисту по русской литературе XIX века. Он автор монографии «Н. А. Некрасов и русская поэма 1840–1850 годов» (Ярославль: Верхне-Волжск. кн. изд-во, 1971), биографии И. С. Тургенева, изданной в серии «ЖЗЛ» «Молодой гвардии» [9], издания «Православная традиция в русской литературе XIX века» (сб. науч. статей — Кострома: КГУ им. Н. А. Некрасова, 2010), учебников по русской литературе XIX века для средней школы и вузов.

Широкая эрудиция Ю. В. Лебедева способствовала тщательной редакторской подготовке состава и композиции двух книг и написанию содержательных вступительных статей и комментариев к произведениям, помещенным в анализируемых изданиях. На примере «Стихотворений» 2015 г. разберем особенности их композиции и справочного аппарата.

Это издание ориентировано на юного читателя, о чем свидетельствуют помещенные в книгу произведения из школьной программы и специальный раздел «Стихотворения, посвященные русским детям». Сопроводительная статья к книге основана на новом научном подходе к некрасовскому творческому наследию, принципиально отличающемся от советских стереотипов. Идеи автора следующие: Некрасов,

«<...> мечтая о народном счастье, никогда не впадает в соблазн искушения “хлебом земным”, присущий европейскому идеалу капитализма и социализма. Если Некрасов и «социалист», то не в европейском, а в русском, православном понимании этого слова», «Заслуга Некрасова-поэта состояла и в том, что задолго до философских работ В. С. Соловьева («Оправдание добра») и С. Н. Булгакова («Религия и политика», «Христанство и социализм») он попытался в своем творчестве соединить политику с христианской нравственностью и в качестве идеала для народного заступника неизменно ставил образ Христа. Лучшие его герои как из народной, так и из интеллигентной среды выступают в ореоле христианских подвижников» [4, с. 44, 45].

Эти положения Лебедев подкрепляет перечислением таких персонажей, как Влас из одноименного стихотворения, пахарь из поэмы «Тишина», Добролюбов из «Памяти Добролюбова».

Объемная вступительная статья «На пути к Н. А. Некрасову» занимает два авторских листа (с. 5–48) и состоит из десяти разделов. Последнее свидетельствует о том, что Лебедев хорошо представляет себе особенности восприятия таких статей школьниками старших классов (читательский возраст этой книги 16+). Без разделов, основанных на хронологическом принципе, статья была бы более трудной для понимания. Удачно и заглавие анализируемого материала, показывающее: прописных истин в работе Лебедева нет, он находится в процессе постижения противоречивой личности и многогранного творчества великого русского писателя. Подобный метод преподнесения знаний удачен, потому что современное юное поколение привыкло самостоятельно добывать информацию на любую тему. Большой объем статьи Лебедева позволил ему подробно осветить жизнь и творчество Некрасова, показать его место в русской культуре, в том числе и литературе, на протяжении почти полувека, с 1820-х по 1870-е гг., подробно раскрыть взаимоотношения писателя с его современниками. Из писателей и критиков это либералы И. И. Панаев, И. С. Тургенев, представитель теории «чистого искусства» П. В. Анненков, революционеры-демократы В. Г. Белинский, Н. Г. Чернышевский, Н. А. Добролюбов, М. Е. Салтыков-Щедрин, почвенник Ф. М. Достоевский. А сколько еще редакционно-издательских деятелей! Лебедев осветил разные грани творческой личности Некрасова — поэта, прозаика, критика, редактора, показал ту роль, которую он сыграл в становлении русской «натуральной школы». Ценно, в частности, и то, что дана высокая оценка малоизвестной школьникам деятельности Некрасова — литературного критика:

«Его перу принадлежит ряд блестящих критических статей, среди которых особо выделяется очерк «Русские второстепенные поэты» (1850), восстанавливающий пошатнувшуюся в 40-е годы репутацию поэзии, возвращающий русским читателям Ф. И. Тютчева и А. А. Фета» [4, с. 29].

Биографический и историко-культурный методы удачно сочетаются во вступительной статье Лебедева. Среди огромного числа воспоминаний о Некрасове и посвященных его творчеству критических статей исследователь выбрал мемуары Достоевского в «Дневнике писателя», а также восторженные отклики Белинского на стихи поэта.

В своей статье литературовед использует воспоминания сестры Николая Алексеевича, свидетельства крепостных Некрасовых, множество других документов. Все они помогают проследить формирование личности будущего писателя. От матери он унаследовал впечатлительность, любовь к поэзии, умение сострадать народным бедам и религиозность, от отца — сильную волю, энергичность, деловитость и предприимчивость, страсть к охоте. Спартанское воспитание, которое, как и Тургенев, получил в детстве Некрасов, закалило его физически и помогло впоследствии выдержать те огромные житейские и профессиональные трудности, с которыми он столкнулся, уехав из родительского дома в Петербург. Материал, помещенный в издании из серии «Школьная библиотека», обладает и воспитательной функцией: констатация невероятного трудолюбия

и целеустремленности молодого провинциала, оказавшегося в столице без средств к существованию, может положительно повлиять на становление личностей юных читателей книги.

Обстоятельно воссоздана в статье и поэтическая эволюция Некрасова: от раннего незрелого сборника «Мечты и звуки» (1840) до ставших важным событием русской лирики 1850-х гг. «Стихотворений» и заключительной книги «Последние песни», где произошло своего рода возвращение к традициям русской классики, стихам А. С. Пушкина.

Во вступительной статье к «Стихотворениям» 2015 г. имеется и теоретический подход к анализируемым произведениям. Упоминания некрасовских ролевой лирики и знаменитого сатирического перепева лермонтовской «Казачьей колыбельной» основаны на теории пародии, разработанной Ю. Н. Тыняновым, названа и проблема полифонии в лирике, которую раскрыл в своих трудах Н. Н. Скатов. Хочется верить, что основы их концепций, изложенные в популярной форме, будут усвоены школьниками.

Следующее издание произведений Некрасова вышло в московском «Издательском доме Мещерякова» в 2016 году в серии «Классики нельзя бояться». В его состав вошла та же поэма «Кому на Руси жить хорошо», все написанные ее части, однако в содержании отражены названия не всех частей, в чем проявилась небрежная редакторская подготовка книги.

Данное издание отличается от предыдущего и менее тщательно подготовленным аппаратом, отсутствием сопроводительной статьи и аннотации. Это недочет в редакторской подготовке книги, поскольку читатель негуманитарного профиля не сможет составить себе хотя бы общее представление об авторе и произведении, ему придется искать эту информацию в других источниках. Книга выпущена с постраничными примечаниями Некрасова, однако в издании это не указывается. Для обложки издания использован портрет писателя кисти современного художника, но информация о его авторстве в книге отсутствует. Об этом можно сожалеть, поскольку понятие книжной культуры широкое, и в него входят не только литературно-художественные произведения, но и творения художников, авторов портретов писателей, иллюстраторов произведений, а также тех, кто рисует заставки к ним, виньетки и прочее. Мастера художественного оформления книг тоже имеют право на авторство. Данная массовая книга для переизданий нуждается в доработке: необходимо расширить справочный аппарат, включив в него вступительную статью и аннотацию, указав авторов комментариев и портрета Некрасова.

В 2017 году в издательстве «Альфа-книга» в серии «Полное собрание в одном томе» было выпущено «Полное собрание стихотворений и поэм в одном томе» Некрасова. Перед издателем стояла непростая задача: собрать все существующие стихотворения Некрасова и расположить их либо по типологическому принципу, либо по хронологическому. Для данного издания был выбран хронологический принцип, что имеет как свои плюсы, так и минусы. К несомненным преимуществам относится постепенное знакомство с лирикой автора, наблюдение за его развитием как поэта. Однако в результате использования данного композиционного решения нарушается целостность сборников. К примеру, «панаевский цикл» совершенно потерялся в этом издании.

Помимо вышеперечисленного, хотелось отметить и одну интересную особенность. В. Г. Белинский в статье «“Физиология Петербурга” часть вторая» указал:

«Так как мы не имеем в виду сравнивать «Чиновника» г. Некрасова ни с каким известным произведением, то и скажем просто, что эта пьеса — одно из лучших произведений русской литературы 1845 года» [2, с. 808–809].

Однако в вышедшем издании «Чиновник» относится к 1844 году. Здесь нет противоречий, поэма действительно была написана в 1844 году, но впервые опубликована 2 января 1845 года [8, с. 685].

В данном издании представлены стихотворения, вышедшие с 1838 по 1877 годы, а также лирика «неизвестных годов». В книгу вошли и такие произведения, как «Мороз, Красный нос», «Русские женщины» и «Кому на Руси жить хорошо». Произведения с неподтвержденным авторством Некрасова были также включены в сборник. Сборник снабжен алфавитным указателем, благодаря чему читатель легко сможет найти необходимое стихотворение. Аннотация издания малоинформативна. Вступительной статьи и комментариев в данном сборнике нет, что является серьезным упущением в его редакторской подготовке. Для оформления переплета было использовано достаточно качественное серийное оформление книг данного издательства. Рассматриваемое издание является массовым сборником. Проанализированная книга проигрывает из-за отсутствия сопроводительной статьи, в остальном же издание весьма достойное.

Издательство «Эксмо» многократно переиздавало Некрасова. Особенно примечательны некоторые из последних выпущенных книг. В 2018 году в серии «Эксмо» «Всемирная литература» вышел сборник произведений под общим названием «Кому на Руси жить хорошо». В состав вошла одноименная поэма, а также стихотворения «Тройка», «Блажен незлобивый поэт...», «Поэт и гражданин», «Размышления у парадного подъезда», «Крестьянские дети». Данный выбор стихов для сборника можно считать спорным, поскольку он не включает любовную лирику автора, а также стихи о городе. Чем обусловлен выбор именно этих пяти стихотворений? Почему отсутствуют в книге другие замечательные стихи?

Вновь обратимся к Белинскому и его высокой оценке произведений Некрасова.

«Самые интересные <...> принадлежат перу издателя сборника, г. Некрасова. Они проникнуты мыслию; это – не стишки к деде и луне; в них много умного, дельного и современного. Вот лучшее из них — “В дороге”» [3, с. 93].

Данный отзыв критика почему-то не подсказал редактору этого издания решение напечатать в нем данное произведение. Не стоило включать в книгу так мало стихотворений, потому что нет понимания, почему выбор редактора остановился именно на них. Оформлено издание в стиле всей серии. На переплете указаны имя автора и наименование книги, обрамленные золотым тиснением. Книга снабжена подробной аннотацией, но вступительная статья и комментарии отсутствуют. Издание является массовым по типу сборником.

В 2019 году издательство «Эксмо» вновь выпустило книгу стихотворений Некрасова. В состав издания вошли стихотворения, как представляющие крестьянскую лирику Некрасова, так и любовную. К стихотворениям первой темы относятся, например, «В дороге», «В деревне», «Вино», к любовной лирике — «Мы с тобой бестолковые люди...», «Ты всегда хороша несравненно...», «Я не люблю иронии твоей...» и другие. В книге напечатаны и зарисовки Петербурга: «Еду ли ночью по улице темной...», «Секрет (Опыт современной баллады)» и другие. Лирика Некрасова представлена в данном сборнике более объемно, чем в предыдущем издании.

Однако для издания не был использован ни хронологический, ни тематический критерий расположения стихотворений. Поэтому неясно, по какому принципу отобраны и представлены лирические произведения. «Панаевский цикл» разорван, крестьянская и городская лирика перемешаны. Данное композиционное упущение относится к несомненным минусам издания. Зато оформление книги радует, так как на переплете изображена репродукция портрета писателя кисти великого художника И. Н. Крамского, обрамленная золотым тиснением.

Данное издание было выпущено в двух оформлениях под двумя разными названиями, что является частой практикой издательства с целью изучения читательского спроса. Для второго издания, под названием «Родина», в оформлении была использована часть репродукции картины А. Г. Венецианова «Утро помещицы», что нельзя оценить только положительно, так как редактор и художественный редактор, готовившие издание, не использовали историко-культурный метод. Данная картина была написана в 1823 году,

Некрасову на тот момент было всего два года. Лучшими решениями для оформления были бы картины В. Г. Перова, изображавшего крестьянский быт второй половины 1860-х годов. На это десятилетие пришелся также расцвет творчества Некрасова. Данное издание — сборник, массовый по типу.

В 2018 году «Издательский дом Мещерякова» в серии «Малая книга с историей» выпустил сборник произведений Н. А. Некрасова под названием «Избранное». Издание напечатано на плотной мелованной бумаге, выпущено в твердом переплете, в наличии ленточка ляссе, есть иллюстрации. Как и во многих других новейших изданиях Некрасова, в данном нет ни вступлений, ни комментариев, ни примечаний. В тексте присутствуют сноски, разъясняющие бытовые предметы, но не более того.

Подбор произведений для этого сборника произвольный и непродуманный. Например, поэма «Кому на Руси жить хорошо» приводится отдельными фрагментами в разных местах книги. Также есть фрагменты поэм «Мороз, Красный нос», «Несчастные» и «Коробейники». Разбавляют фрагменты поэм стихотворения «Дедушка Мазай и зайцы», «Крестьянские дети», «Генерал Топтыгин» и другие. Стоит упомянуть и стихотворение «На Волге», так как для оформления обложки дизайнер выбрал картину, отражающую этот сюжет. Мы видим изможденных бурлаков, тянущих баржу вдоль берега Волги. Данное решение оформления спорное, но не неудачное, так как тема стихотворения Некрасова перекликается с оформлением. Возможно, стоило использовать более жизнеутверждающую иллюстрацию, так как книга предназначена для среднего школьного возраста. В качестве иллюстраций были взяты работы художника Д. С. Хайкина. Издание является тоже сборником, массовым по типу.

В 2021 году в издательстве «Детская литература» выпустили иллюстрированное издание «Дедушка Мазай и зайцы». Книга напечатана на плотном офсете, использован составной переплет, что бывает нечасто. В издании есть такие элементы справочного аппарата, как примечания, объясняющие устаревшие слова и предметы. Однако вступительной статьи и подробных исторических или историко-литературных комментариев нет. Для авантюра был взят портрет Н. А. Некрасова кисти Крамского. В книге также использованы классические иллюстрации Дементия Шмаринова, в том числе и на обложке. Данная книга является массовым моноизданием.

Вновь обратимся к выпущенным в 2015 и 2018 гг. издательством «Детская литература» «Поэмам» и «Стихотворениям» Некрасова в серии «Школьная библиотека». Следует отметить, что редактор ответственно подошел к отбору произведений для каждого издания. В «Поэмы» вошли такие работы, как «Коробейники», «Мороз, Красный нос», «Дедушка», «Русские женщины». Однако в сборник не вошла самая известная поэма Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». В «Стихотворения» были включены наиболее известные произведения Некрасова в этом жанре, подходящие для школьного возраста. Обратимся к оформлению данных изданий. Для «Поэм» была взята картина С. Г. Волхонской, на которой изображена крестьянка. Вероятно, это отсылка к центральной поэме сборника «Мороз, Красный нос». Для сборника «Стихотворения» использована иллюстрация В. Горячевой, на которой изображен Некрасов с охотничьей собакой. В обоих случаях считаю оформление удачным, поскольку оно отражает внутреннее содержание книг.

Оба издания являются сборниками, массовыми по типу.

Издательство «АСТ» также не единожды издавало Некрасова. Обратимся к сборнику «Кому на Руси жить хорошо: стихотворения и поэмы», вышедшему в 2018 году одновременно в двух сериях: «Классика для школьников» и «Школьное чтение». Ранее мы упоминали, что издательства иногда издают одну и ту же книгу в разных сериях, чтобы выявить, какая серия оказалась более удачной с точки зрения читательского спроса. В данных сборниках нет вступительных статей и комментариев. Содержание не имеет четкой продуманной структуры. В нем присутствуют в случайном порядке стихотворения и поэмы Некрасова. Ни по хронологическому, ни по тематическому принципу произведения не подбирались. Оформление книг серийное, яркое и не отталкивающее для школьников.

Издания являются сборниками, массовыми по типу.

Специально к 200-летию со дня рождения Николая Алексеевича Некрасова московским издательством «Дарь» был подготовлен сборник поэм.

В книгу вошли самые известные и широко любимые читателями произведения «Мороз, Красный нос», «Дедушка», «Русские женщины», «Кому на Руси жить хорошо», «Коробейники», «Белинский» и другие. Издание снабжено подробной аннотацией, а также вступительной статьей и примечаниями Н. А. Тарховой. На переплете изображен портрет Некрасова, написанный Н. Н. Ге в 1872 году, что нельзя одобрить, так как у Николая Алексеевича есть более удачные портреты (к примеру, упомянутый выше кисти Крамского). Для данной книги была использована офсетная бумага, что выделяет ее среди всех описанных выше изданий. Однако отсутствие ленты ляссе в книге, которую позиционируют как юбилейный выпуск, явное упущение. Данное издание — сборник, массовый по типу.

В 2017 году петербургским издательством «Речь» было выпущено художественно оформленное подарочное издание Некрасова «Избранные произведения: стихотворения и поэмы». Состав издания в точности повторяет знаменитый советский сборник 1949 года под редакцией К. И. Чуковского. Издание снабжено аннотацией, комментариями Чуковского и вступительной статьей Т. П. Баталовой, кандидата филологических наук и автора диссертации «Символика русского пути в поэзии Н. А. Некрасова 1846–1866 годов» [1]. Состав данного издания безупречный, так как в него вошли самые известные поэмы Николая Алексеевича: «Кому на Руси жить хорошо», «Мороз, Красный нос» и «Русские женщины», а также представлены стихотворения поэта разной тематики. В книге использованы высокохудожественные карандашные иллюстрации Д. А. Шмаринова, дополняют образы, созданные стихами Некрасова, для оформления переплета был выбран рисунок к стихотворению «Крестьянские дети». Издание напечатано на мелованной бумаге, снабжено лентой ляссе, переплет обтянут тканью. Книга представляет собой образец подарочного издания. Данное издание также является сборником, научно-массовым по типу.

Подводя итог данному обзору изданий, выпущенных в течение последних шести лет, отметим, что эту продукцию можно назвать удовлетворительной. Однако состав ряда книг вызывает множество вопросов, в некоторых книгах отсутствуют такие важные элементы аппарата, как вступительная статья, комментарии, а иногда даже аннотация. В подавляющем большинстве изданий используется бумага низкого качества.

Особняком среди всех перечисленных изданий стоят книги Некрасов Н. А. «Избранные произведения: стихотворения и поэмы», выпущенная в 2017 г. издательством «Речь», и «Стихотворения» и «Поэмы» Н. А. Некрасова, опубликованные в издательстве «Детская литература» в 2015 и 2018 гг. Данные издания представляют собой образцы, к которым необходимо стремиться редакторам, готовящим литературно-художественные книги для разных читательских аудиторий.

Литература

1. Баталова Т. П. Символика русского пути в поэзии Н. А. Некрасова 1846–1866 годов. Автореф. дис. ... кандидата филол. наук. Коломна, 2006. 20 с.
2. Белинский В. Г. Собр. соч.: в 3 т. / под ред. Ф. Н. Головенченко. М.: Худож. лит-ра, 1948. Т. 2. 380 с.
3. Белинский В. Г. Собр. соч.: в 3 т. / под ред. Ф. Н. Головенченко. М.: Худож. лит-ра, 1948. Т. 3. 365 с.
4. Лебедев Ю. В. На пути к Некрасову // Некрасов Н. А. Стихотворения. М., 2015. С. 5–48.
5. Некрасов Н. А. Собрание сочинений: в 15 т. Л.: Наука, 1981–2000. Т. 1. 390 с.
6. Скотов Н. Н. Некрасов. М.: Молодая гвардия, 1994. 195 с.

7. *Сухих И. Н.* Эпос Некрасова: русский вопрос // Н. А. Некрасов. Кому на Руси жить хорошо. СПб.: Азбука-Аттикус, 2015. С. 5–20.
8. *Давыдова Т. Т., Шапиро А. М.* Редакторский анализ изданий Н. А. Некрасова 2015–2020 годов // Acta eruditorum. 2021. Вып. 36. С. 36–40.
9. *Лебедев Ю.* Тургенев. М.: Молодая гвардия, 1990. 608 с. (ЖЗЛ. Вып. 706).

УДК 008 (1–6)

Ерохина Татьяна Иосифовна,
доктор культурологии, профессор,
Ярославский государственный педагогический
университет им. К. Д. Ушинского,
Русская христианская гуманитарная академия (СПб.)
Email: tierokhina@yandex.ru

**«НЕКРАСОВСКИЙ КОД» В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ:
ИНТЕРПРЕТАЦИОННЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ПОЭМЫ
«КОМУ НА РУСИ ЖИТЬ ХОРОШО»¹**

Автор анализирует сценическое воплощение поэмы «Кому на Руси жить хорошо» в спектаклях К. Серебренникова и П. Васильева, акцентируя внимание на культурных кодах, заложенных в поэме Н. А. Некрасова. Выделены особенности режиссёрских интерпретаций поэмы, репрезентирующих авторские версии осмысления актуальности и значимости «некрасовского кода» в современной отечественной культуре. Специфика спектакля К. Серебренникова заключается в эволюции от форм вербатима к условному театру. Сохраняя авторский текст, режиссёр выбирает смыслообразующие главы поэмы, последовательность которых расширяет временные и пространственные границы текста. В спектакле представлены разножанровые части, включающие эксперименты с различными театральными формами. Кукольный спектакль П. Васильева ориентирован на интертекстуальность и символичность поэмы Н. А. Некрасова, которые выражены с помощью ассоциаций и аллюзий, а также посредством символики кукол и сценографии. «Некрасовский код» обусловлен интерпретационным потенциалом текста, внутренним драматизмом, незавершенностью и открытым финалом.

Ключевые слова: «Кому на Руси жить хорошо», Н. А. Некрасов, современный театр, интерпретация, интертекстуальность, символ, «некрасовский код».

Erokhina Tatiana I.,
Doctor of Cultural Studies, Professor,
Yaroslavl State Pedagogical
University named after K. D. Ushinsky,
Russian Christian Humanitarian Academy (SPb.)
Email: tierokhina@yandex.ru

**“NEKRASOV CODE” IN THE MODERN THEATER:
THE INTERPRETATIVE POTENTIAL OF THE POEM
“TO WHOM IN RUSSIA TO LIVE WELL”**

The author analyzes the stage embodiment of the poem “To Whom in Russia to live well” in the performances of K. Serebrennikov and P. Vasiliev, focusing on the cultural codes laid down in the poem by N. Nekrasov. The features of the director’s interpretations of the poem are highlighted, representing the author’s versions of the comprehension of the relevance and significance of the “Nekrasov code” in modern Russian culture. The specificity of K. Serebrennikov’s performance lies in the evolution from verbatim

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-00272 «Н. А. Некрасов: pro et contra. Личность, деятельность, творческое наследие Некрасова в оценках отечественных мыслителей и исследователей».

forms to conventional theater. Preserving the author's text, the director chooses the meaning-forming chapters of the poem, the sequence of which expands the temporal and spatial boundaries of the text. The performance presents multi—genre parts, including experiments with various theatrical forms. P. Vasiliev's puppet show is focused on the intertextuality and symbolism of N. Nekrasov's poem, which are expressed through associations and allusions, as well as through the symbolism of dolls and scenography. The “Nekrasov code” is conditioned by the interpretative potential of the text, internal drama, incompleteness and an open ending.

Keywords: “To Whom in Russia to live well”, N. Nekrasov, modern theater, interpretation, intertextuality, symbol, “Nekrasov code”.

Театр занимал в жизни и творчестве Н. А. Некрасова особое место: Некрасов был навсегда театральным премьером, много писал о театре, пробовал себя в драматургии [7]. Но театральные постановки по пьесам Н. А. Некрасова встречаются в современном театре не часто. Вместе с тем, юбилей поэта стал событием отечественной культуры, на который откликнулся и театр, обратившись к хрестоматийному произведению школьной программы — поэме «Кому на Руси жить хорошо». Мы обратимся к сценическому воплощению поэмы, представленному в двух театральные постановках: «Кому на Руси жить хорошо» К. Серебренникова (2015, Гоголь-центр) и одноименной постановке П. Васильева (2021, Ярославский государственный театр кукол). Выбор эмпирического материала обусловлен обращением к разным видам театра — драматическому и кукольному — что позволит выявить специфику и универсальность кодов поэмы на театральной сцене, а также осмыслить современные прочтения содержательного уровня текста, ориентированные на выстраивание нового коммуникативного пространства.

Поэма Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» имеет длительную историю осмысления и интерпретации. Являясь одним из наиболее знаковых произведений поэта, своего рода «культурным кодом», в котором выражены самые узнаваемые «некрасовские коды» (народность, гражданская позиция, социальное неравенство, феномен крестьянского сознания, стилизация народной поэзии и др.), поэма «Кому на Руси жить хорошо» до сих пор остаётся одним из самых загадочных и сложных произведений поэта в силу своей незавершенности, дискуссионности точек зрения по поводу композиции и сюжетного единства, недописанного финала. Возможно поэтому поэма «Кому на Руси жить хорошо» стала предметом современных театральные интерпретаций: она репрезентирует «некрасовский код» русской культуры и вместе с тем оставляет возможность режиссёрского прочтения текста.

Премьера спектакля «Кому на Руси жить хорошо» в театре «Гоголь-центр» состоялась в 2015 году. Этот спектакль вызвал резонанс в силу ряда причин. Прежде всего, сама поэма мало сценична и воспринимается достаточно шаблонно и стереотипно. А. Карась справедливо отмечает, что «пристроиться заново к тексту, который со школьных времен казался скучной частью обязательной “программы”, вернуть театру возможность вновь — через всю советскую и постсоветскую цензуру, какая бы она ни была — проговорить, разыграть сказовый, “почвеннический”, некрасовский раек — уже дело немалое» [5]. Кроме того, К. Серебренников относится к числу режиссёров, для которых постановка не всегда аутентична авторскому тексту. Наконец, особый интерес вызывает жанровая специфика постановки, которая априори предполагает пограничность и синтетичность.

Театральная версия поэмы, представленная К. Серебренниковым, имеет свою предысторию: режиссёр начал подготовку к спектаклю с экспедиции по местам, связанным с Некрасовым и персонажами его поэмы: «Начали, конечно, с Карабихи, родины Некрасова, а потом двинулись в глубь губернии. “Малые города — Рыбинск, Пошехонье, Мышкин, некогда богатые села — Пречистое, Поречье, Кукобой — еще как-то еле-еле живут, а вот вокруг них пространство, заросшее лесом, бурьяном, борщевиком, где больше нет почти ничего”» [5]. Но погружение в материал не было реализовано на уровне возможного вербатима, или реалистичности (документальности), которую можно было бы ожидать.

Напротив, спектакль продемонстрировал неожиданный интерпретационный потенциал, далеко выходящий за рамки классического прочтения поэмы, и снова подтвердил готовность режиссёра к экспериментам с авторским текстом.

Спектакль состоит из трёх частей, каждая из которых может претендовать на определённую самодостаточность в силу специфики театральных форм, репрезентируемых в ней. Первая часть «Спор» начинается с традиционного и ожидаемого вопроса «Кому живется весело, вольготно на Руси?». Но вопрос задаётся в интерьерах современной культуры, в силу чего он приобретает иное звучание: на сцене вариант ток-шоу, в котором есть свои участники, общающиеся с ведущим. Участники и представляют собой «разнообразные оттенки современного простонародья: работяги, торговцы мелкие, шоферюги, может, даже бедные, как церковные крысы, интеллигенты сельские...» [4]. Но, несмотря на это осовременивание, весь произносимый текст — текст Некрасова, и вместе с тем — текст почти не узнаваемый или воспринимаемый по-новому, потому что он разбит на диалоги и монологи, в нём расставлены драматургические акценты, которые делают сам текст актуальным и злободневным: «Про царя говорят шепотом, про попа и вовсе — одними губами, про министра государева — со страхом... Здесь и актуализировать нечего — некрасовский мир нескончаемо воспроизводит себя на святой Руси, повторяя все те же слова и про царя, и про попа, и бесконечно впрягаясь в новое ярмо, новую лямку бурлаков» [5].

Отдельного внимания заслуживает сценография первой части, в которой доминирующее место занимает огромная труба (то ли газопровода, то ли теплотрассы), за ней — стена с кольцами колючей проволоки — пространство, в котором вопрос «Кому живется весело...» становится не только лейтмотивом, но и парадоксальным символом, обнажающим русский экзистенциализм: «В витках колючей проволоки на заднике вспыхивает белым неоном небогатая, как на придорожном кафе, рекламная надпись: «Кому на Руси жить хорошо». А что за стеной? Неведомо. Но она, стена (это как-то сразу видно) — не тюремная. А наша, родная. Это мы отсиживаемся за ней, держим оборону. Она стоит не на границе державы, а в нашем разуме» [2]. Первая часть воспринимается как политическая сатира, много в ней остроты и подтекста, аллюзий на разные периоды отечественной культуры, импровизации и провокации. Современность начинает восприниматься не как дань моде и известный театральный приём, а как обобщение, заставляющее нас задуматься о близости и преемственности традиций и кодов, берущих своё начало в некрасовский период, продолжающих свое бытие в советскую эпоху (актуализация которой на сцене происходит благодаря появлению звезды советского периода Ольги Воронец), и узнаваемых в современной культуре: «Написанная Некрасовым вскоре после отмены крепостного права поэма, буквально кричащая о невыкорчеванных корнях русского рабства, опрокидывается в последующую семидесятилетнюю утопию» [4].

Границей-маркером, переворачивающим наше восприятие поэмы Некрасова на сцене Гоголь-центра, становится вторая часть «Пьяная ночь». Парадокс этой части заключается в том, что она бессловесна: на сцене пластический театр, хаос пьяных тел, свободные и странные движения пьяных мужиков, то вырастающих, то падающих, то толкающих друг друга, то выступающих единым организмом, летающих и ползающих под акапельное пение девушек, напоминающее то ли плач, то ли хорал. И рождается хаос ассоциаций, которые, выходя далеко за пределы некрасовского текста, в очередной раз расширяют время и пространство происходящего действия. Не случайно, предлагая свой ассоциативный ряд, Е. Дьякова выстраивает философский дискурс сменяющих друг друга картин: «То ли это голод — но уже не некрасовский, а поволжский, 1921-го, из самых страшных. То ли лагерная баня. То ли лесоповал. То ли расстрельный ров, котлован, Чевенгур, пехота с трехлинейками под пулеметным огнем. То ли фреска «Страшный суд» в деревенской церкви. Тут валят сосны на адском морозе. Тут выносят на согнутых спинах

мертвых. Тут немо мучаются, избывая всем народом веселый грех полупьяного раболепия и безумный праздник бунта» [2].

Обратим внимание на возраст актёров на сцене Гоголь-центра. Мужики в спектакле К. Серебренникова — исключительно молодые люди, поэтому вопрос о счастье и вольготной жизни обретает для них и зрителей дополнительные смыслы: жизнь этих героев еще впереди, место в этой жизни еще можно найти, изменить, исправить. Отметим, что возрастные границы персонажей в поэме Некрасова могут быть реконструированы примерно и редко обозначаются точно (разве что по отношению к Матрёне, которая стала старухой в 38 лет и при обозначении возраста Пахома-старика). По мнению В. А. Кошелева, возрастная неопределённость персонажей Некрасова неслучайна: она открывает «весьма своеобразную бытовую «философию возраста», отразившуюся в знаменитой поэме, в которой развернут комплекс собственно народных «возрастных» представлений о «круге жизни» человека» [6, с. 58]. Возможно, молодой возраст актёров в спектакле Серебренникова связан и с эволюцией замысла поэмы, о которой писали многие исследователи [3; 1; 8], отмечая, что под влиянием историко-культурного контекста для поэта на первый план постепенно выходит не тема счастья, а тема эволюции странников, их «умудрения». И в этом случае эволюция взглядов молодых людей будет выглядеть более очевидной и убедительной.

Третья часть спектакля К. Серебренникова «Пир на весь мир» начинается с интерактивного действия: актёры выносят ведро водки и предлагают зрителям вознаграждение в ответ на вопрос, есть ли среди них счастливые, и в чем это счастье заключается. Ответы, как правило, касаются бытового и повседневного ощущения счастья, но спокойствие и смех сменяются самым страшным сюжетом поэмы Некрасова — исповедью Матрёны, которая, продолжая существовать в той же обыденности и рутинных хлопотах (накрывает скатертью стол, раздаёт хлеб, выносит кашу), рассказывает страшную историю, вырастающую из личной трагедии до трагедии жизни человека в целом. Появляется психологический театр, в котором смысл ценности жизни человека звучит предельно остро и трагично. И вместе с тем в этой части снова появляется отсылка к современности, которая врывается на сцену горькой иронией и контрастом: это и демонстрация русских костюмов (дефиле на подиуме), и финал спектакля, в котором мужики «обретают счастье», надевая на себя множество футболок с символическими надписями («Жить здорово», «Счастье есть» и др.). Парадоксальность театральной интерпретации поэмы в версии К. Серебренникова в невероятном соединении того, что не вписывается в традиционную канву и символику поэмы Некрасова (современность и эпатаж, игра и новые театральные формы, сценография и костюмы), и того, что делает все известные нам трактовки поэмы живыми и вечными, поэтичными и неизменными: «А его нескончаемая поэма-плач, поэма-смех, поэма-вербатим “Кому на Руси жить хорошо?”, казалось, попадает в самое сердце нынешних русских проблем. В сопровождении энтузиастов и “сталкеров” они шли сквозь заброшенные деревни и удивительную природу, мимо потрясающих музеев и распавшейся, давно ушедшей жизни» [5]. Парадоксальность в том, что, бережно относясь к тексту Некрасова, его эмоциональности и лиричности, режиссёр произвольно меняет последовательность эпизодов, делая сюжет Некрасова вневременным, условным, «внеисторическим». Театральная интерпретация К. Серебренникова вызывает ощущение новизны и неожиданности восприятия поэмы, а также аутентичности некрасовским интонациям. Парадоксально в этом контексте восприятие спектакля современными критиками, осмысливающими не только постановку, но и поэму Некрасова: «В жизни литературного произведения бывают поворотные моменты, и, возможно, премьера в «Гоголь-центре» станет таковым для поэмы Николая Некрасова, порастерявшей интерес читателей из-за того, что большевики и советская власть прибрали ее к рукам. Дело не только в том, что Некрасов (оказывается) писал о выборе между свободой и колбасой, о семейном насилии и правах женщин, дело и в самом его

слоге. Поэтический язык Некрасова оказался на удивление гибким: стихи по воле режиссера стали звучать и как обыденная речь, и как оратория, и даже как хип-хоп» [11].

Парадоксальность театральных интерпретаций поэмы «Кому на Руси жить хорошо» не заканчивается постановкой К. Серебренникова. В 2021 году в Ярославском государственном театре кукол состоялась премьера кукольного спектакля по поэме Некрасова, режиссёром которой стал П. Васильев. Кукольные спектакли в современном театральном пространстве давно вышли за пределы детского театра: эстетика кукольного театра стала частью театра драматического, а способ актёрского существования в живом и кукольном планах отличается синтетическим и пограничным характером. Тем не менее, обращение кукольного театра к поэме Некрасова воспринимается как эксперимент и, сразу отметим, что эксперимент успешный. В спектакле есть явные переключки с уже рассмотренной нами выше интерпретацией, которые обусловлены текстом поэмы. Так, по залу ходят мужики, предлагая зрителям отведать водки (впрочем, зрители отказываются, вопросов о счастье им не задают, поэтому условность происходящего пира очевидна). На сцене появляются все главные персонажи поэмы, включая и мужиков, и попа, и помещика, и Утятину, и Матрёну, в спектакле много песен и танцев. И узнаваемость некрасовского текста и некрасовского кода тоже не вызывает сомнения: зрители прислушиваются к новым интонациям, диалогам, которые рождаются на сцене.

Но есть у спектакля П. Васильева иные подтексты и контексты, которые задают интерпретационный вектор спектакля. Прежде всего, это интертекстуальность, выраженная в тексте спектакля, который включает в себя не только строки из поэмы Некрасова, но и узнаваемые цитаты из произведений М. Салтыкова-Щедрина и Н. В. Гоголя, Л. Н. Толстого и В. Ерофеева, Е. Ильфа и В. Петрова (здесь и «птица-тройка», и «подайте бывшему депутату»). И хотя авторский текст преобладает, переключки с текстами других произведений снова расширяют наше восприятие поэмы, обозначая все беды и боли персонажей Некрасова как не изживаемые и «русские». Интертекстуальность задаётся с первой же сцены, открывающей спектакль: мы видим «космический корабль», внешний вид которого отсылает нас к кинофильму Г. Данелии «Кин-дза-дза». Обыгрывается и знаменитое «ку», которое рождается из «ку-каре-ку». Расстановка смысловых акцентов, разбивающих некрасовские строки на диалоги, казалось бы, не имеющие отношения к поэме («В каком году? Рассчитывай! В какой земле? Угадывай!») перерастает из забавной игры в сложный подтекст («коммуна» — «кому на...»), который демонстрирует нам неистребимость чаяний и поисков героев не только на русской земле, но и во вселенной.

Еще одним уровнем интертекстуальности, который требует отдельного рассмотрения, стали куклы в спектакле. Их обилие, разноплановость и символичность создают многослойное и объемное восприятие спектакля, подчеркивают феномен текста и его звучания. Перед нами на сцене «безногие» куклы, напоминающие мешки в мужичьей одежде, с одинаковыми носатыми и бородатыми лицами без глаз, но выразительные в своих поворотах и жестах, неуклюжести и неустойчивости, падающие порой как пустые мешки, или качающиеся как тростинки на ветру, гибкие и тонкие, трогательные и пустые. Куклы, которые без рук актёров сразу «роняют» головы набок, становясь то ли потерянными, то ли удивлёнными, то ли задумчивыми. Здесь же появляется ростовая кукла, которая изначально показана нам только со спины, а передвигается она, подталкиваемая ногами актёра. Здесь и деревянные силуэтные тростевые куклы, перемещающиеся друг за другом или прилетающие по воздуху. И все это время рядом с куклами, вместо кукол, вместе с куклами — актёрский живой план, который не только подчёркивает условность происходящего, но и формирует понимание того, что куклы и люди, актёры и зрители, мужики и бабы, юродивые и «космонавты», — в одном хороводе событий, времени и пространства. Отметим, что в отличие от молодого возраста актёров-мужиков в спектакле К. Серебренникова, возрастных признаков куклы в спектакле не имеют. Точнее — возраст кукол обезличен и универсален: все мужики с бородой, примерно все одного размера. Возможно, возрастная универсальность тоже репрезентирует философский замысел

Некрасова, являясь показателем «особенного отношения поэта к «вечной» проблеме человеческого возраста» [6, с. 64].

Символична сценография спектакля, которая не исчерпана построением космического корабля на сцене, напоминающего бочку (кстати, и здесь появляется интертекстуальность, отмеченная сценографом А. Торик: «бочка несет информацию и об уникальной живучести русского мужика, достаточно вспомнить сказку Александра Сергеевича Пушкина о царе Салтане: «...В бочку с сыном посадили, / Засмолили, покатили / И пустили в Окиян — / Так велел-де царь Салтан») [10]). Космический корабль постоянно трансформируется, превращаясь то в корабль с веслами, то в карусель, на сцене появляется огромное колесо, телега и помост, коровы и дома, и огромное количество мешков, мешкообразный костюмов, создающих ощущение чего-то недооформленного и размытого.

П. Васильев и А. Торик отмечали, что поэма Некрасова — это поэма о «вечном поиске человеком счастья. Бесконечная, в общем, история, вне времени и пространства. А под понятие «бесконечность» более всего подходит космос. Но ведь и наша Россия тоже космос: бескрайний, непроходимый, непонятный, загадочный, местами погрязший чуть ли не в средневековье. Так в одной точке пересеклись Россия, в которой мало что изменилось с некрасовских времен, поиск человеком счастья и космос» [10]. Вечный поиск и космос актуализирую еще один некрасовский код — код вечного странничества, дороги, пути, в котором находится человек всю его жизнь. В. Е. Евгеньев-Максимов отмечал, поэма построена как «как повествование о путешествии семерых странников, желающих во что бы то ни стало найти истинно счастливого человека, как повествование о бесчисленных дорожных встречах странников и о разговорах их с огромным количеством людей, принадлежащих к различным социальным слоям» [3, с. 237]. Е. В. Саженина иронично замечает, что «некрасовские мужики, вокруг которых происходит движение, могли вообще никуда не ходить и тогда поиск истины ограничился бы застольной беседой, симпозиумом, организующим главу «Пир на весь мир» [9], но затем справедливо указывает на то, что метафора пути связана с экзистенциальной тематикой: «некрасовский сюжет путешествия обретает не только прямой, но и метафорический смысл. Спор мужиков и выдвижение версий необходимы только для того, чтобы начался путь, вне которого невозможен поиск истины» [9]. В этом контексте «космическое путешествие», предложенное в спектакле приобретает не иронические, а трагические коннотации.

Новый смысл появляется и в финале незаконченной поэмы, которую «дочитывают» и завершают на сцене. Если в спектакле К. Серебренникова ведущей темой становится тема добровольного рабства и отказа от свободы, то базовой темой П. Васильева становится тема пьянства. Пришельцы обнаруживают колодец, из которого льётся водка, пьют её и предлагают зрителям, но в финале поэмы все же закрывают этот колодец и возвращаются домой.

Таким образом, мы считаем, что специфика театральных интерпретаций поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» обусловлена, с одной стороны, сложностью и символичностью текста поэмы, с другой стороны, спецификой современного театрального процесса, тяготеющего к интертекстуальности и пограничности. Не являясь драматургическим текстом, не предназначенная к постановке на сцене, более того — не являясь законченным целостным литературным произведением, поэма Некрасова отличается внутренним драматизмом, содержит в себе элементы трагического и комического. Незавершенность поэмы, отсутствие финала, дискуссионность сюжетной последовательности, — усиливают интерпретационный потенциал текста. Кроме того, именно поэма «Кому на Руси жить хорошо» содержит в себе культурные коды, отражающие не только специфику русской ментальности, но и особенности творчества Некрасова («некрасовские коды»). Современный отечественный театр, тяготеющий к экспериментам и полисемантичности, предлагает современное прочтение поэмы Н. А. Некрасова, в котором мы можем выделить как общие черты, так и отличия. К общим

чертам можно отнести осовременивание поэмы, включение в текстовой, визуальный, музыкальный, пластический пласты спектакля аллюзий и ассоциаций, отсылающих зрителя как к русской классике, так и к массовой культуре. Общей тенденцией становится включение поэмы Некрасова в историко-культурный контекст отечественной культуры, в рамках которого мы обнаруживаем эволюцию и трансформацию тем, поднятых поэтом, в отечественной культуре досоветского, советского и постсоветского периодов, что расширяет временные и пространственные рамки поэмы и подчеркивает символический характер поисков счастья. Прочтение поэмы на сцене как многожанрового явления, допускающего в том числе полный отказ от вербальных форм выражения, соединение злободневной сатиры и вневременного философского подтекста, форм психологического и условного театров, отличает масштабность спектакля К. Серебренникова. Камерность и условность кукольного спектакля, соединяющая интертекстуальность и символичность, кукольный и живой актёрский планы, акцентуализацию смыслов и репрезентацию многослойности некрасовских образов посредством разных типов кукол — отличает театральную интерпретацию поэмы П. Васильевым. Рассмотренные интерпретации позволяют отметить неисчерпаемый интерпретационный потенциал и актуальность как поэмы Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо», так и «некрасовских кодов» в отечественной культуре.

Литература

1. *Бухштаб Б. Н.* А. Некрасов. Статьи и исследования. Л.: Сов. писатель, 1989. 352 с.
2. *Дьякова Е.* Матренин двор от Перми до Тавриды в Гоголь-центре — «Кому на Руси жить хорошо». URL: http://www.smotr.ru/2015/2015_gogol_rus.htm
3. *Евгеньев-Максимов В. Е.* Творческий путь Н. А. Некрасова. М.; Л.: АН СССР, 1953. 283 с.
4. *Каминская Н.* Счастливые соотечественники «Кому на Руси жить хорошо». По поэме Н. А. Некрасова. «Гоголь-центр» (Москва). URL: <https://ptj.spb.ru/archive/81/walk-with-classics/schastlivye-sootechestvenniki/>
5. *Карась А.* Спели голосом Некрасова. Поэма «Кому на Руси жить хорошо» ожила в Гоголь-центре. URL: http://www.smotr.ru/2015/2015_gogol_rus.htm
6. *Кошелев В. А.* О возрастных указаниях в поэме «Кому на Руси жить хорошо» // Некрасовский сборник. Т. 11–12. СПб.: Наука, 1998. С. 57–64.
7. Некрасов и театр / В. Е. Евгеньев-Максимов, К. К. Бухмейер, М. М. Гин [и др.]. Л.; М.: Искусство, 1948. 280 с.
8. *Прокин В. Г.* Поэма Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». М.: Высшая школа, 1986. 78 с.
9. *Саженина Е. В.* Сюжет путешествия и его модификации в поэме Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». // Сибирский филологический журнал. 2013. № 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/syuzhet-puteshestviya-i-ego-modifikatsii-v-poeme-n-a-nekrasova-komu-na-rusi-zhit-horosho/viewer>
10. *Торик А., Сахарова Л.* Разговор об искре, бочке и русских народных космонавтах. URL: <http://www.yatk.yaroslavl.ru/razgovor-ob-iskre,-bochke-i-russkix-narodnyix-kosmonavtax.html>
11. *Хитров А.* Полюбить Некрасова: «Кому на Руси жить хорошо» в «Гоголь-центре». URL: http://www.smotr.ru/2015/2015_gogol_rus.htm

УДК 82.161.1

Лётин Вячеслав Александрович,
кандидат культурологии, доцент,
Ярославский государственный театральный институт
Email: liotin@yandex.ru

«КРАМСКОЙ РИСУЕТ...»: ОБРАЗ НЕКРАСОВА-ПОЭТА

В работе в ходе проведенного исследования автор статьи утверждает, что в работах И. Н. Крамского, посвященных Н. А. Некрасову, воплощается «некрасовский канон» *мифа поэта*. По мысли исследователя, символические смыслы этого живописного message не были во всей глубине восприняты ни современниками, ни потомками. Слава художника как мастера исключительно реалистического психологического портрета заслонила символические программы, заложенные в его «некрасовских» (и не только) картинах. Наполненный игрой смыслов «некрасовский канон» картин Крамского в сознании последующих поколений трансформировался в безликий «некрасовский шаблон».

Ключевые слова: И. Крамской, Н. Некрасов, живопись, портретирование, реализм и символизм.

Liotin Vyacheslav A.,
Candidate of Cultural Studies, Associate Professor,
Yaroslavl State Theater Institute
Email: liotin@yandex.ru

“KRAMSKOY DRAWS...”: THE IMAGE OF NEKRASOV, THE POET

In the course of the research, the author of the article claims that in the works of I. Kramskoy dedicated to N. Nekrasov, the “Nekrasov canon” of the poet’s myth is embodied. According to the researcher, the symbolic meanings of this picturesque message were not fully perceived by either contemporaries or descendants. The artist’s fame as a master of an exclusively realistic psychological portrait overshadowed the symbolic programs embedded in his “Nekrasov” (and not only) paintings. Filled with a play of meanings, the “Nekrasov canon” of Kramskoy’s paintings transformed into a faceless “Nekrasov template” in the minds of subsequent generations.

Keywords: I. Kramskoy, N. Nekrasov, painting, portraiture, realism and symbolism.

Иконография Н. А. Некрасова — факт в некрасоведении давно и хорошо известный. Прижизненных «живописных» портретов гоэта четыре. Это акварельный рисунок И. Д. Захарова (1843, Всероссийский музей А. С. Пушкина, мемориальный музей-квартира Н. А. Некрасова, Петербург) и станковые картины К. Е. Маковского (1856, масло. Всероссийский музей А. С. Пушкина, Мемориальный музей-квартира Н. А. Некрасова, Петербург), Н. Н. Ге (1872, масло. Государственная Третьяковская галерея), И. Н. Крамского (1877, масло. Государственная Третьяковская галерея). Эту галерею можно дополнить еще «жанровым» полотном того же Крамского «Некрасов в период “Последних песен”» (1877–1878, масло. Государственная Третьяковская галерея). Между тем исследования иконографии поэта нельзя назвать популярной темой в ни в советском, ни в постсоветском некрасоведении. О них упоминается в историко-биографических изданиях, посвященных какому-то художнику. Однако круг исследований, посвященных произведениям живописи непосредственно как «некрасовским», ограничивается лишь двумя статьями

О. А. Замареновой — хранителя фондов Мемориального музея-квартиры Некрасова на Литейном проспекте в Петербурге, посвященных акварели И. Д. Захарова [8] и «кабинетному» портрету И. Н. Крамского [6]. В них больше внимания уделяется истории создания и бытования произведений, нежели художественным особенностям. Семантики изображений автор статей не касается вовсе. Таким образом, данное исследование является первым опытом символической интерпретации «некрасовских» работ И. Н. Крамского. Оно представляет собой переработку двух ранее опубликованных статей, посвященных картинам И. Н. Крамского: «кабинетному» портрету [12] и «Некрасову в период "Последних песен"» [13].

Известно, что инициатором портретирования поэта Некрасова выступил меценат П. М. Третьяков, собиравший в то время галерею изображений своих знаменитых соотечественников. Уже при наличии фотографии эта «галерея в галерее», по убеждению её создателя, должна быть живописной. При необходимости долгой выдержки для получения четкого изображения модели в момент фотосъемки должны были неподвижно сидеть перед объективом. Для повышения качества изображения их тела зачастую фиксировались специальными держателями на штативах. В результате получались правдоподобные, но «неживые» изображения.

Вполне естественно, что такие изображения — «отпечатки» — не устраивали П. Третьякова, поскольку ему важно было сохранить память о чем-то гораздо большем, чем только внешность знаменитых современников. Такая фотография не могла передать характер модели, выражающийся в специфической позе, жесте, мимике. Именно поэтому написание каждого портрета в ключе психологического реализма становилось опытом познания человека: сначала самим художником, потом и навсегда — зрителем.

Третьяков обдуманно и скрупулезно подбирал пары: художник — модель. Вместе с художником просвещенный заказчик прорабатывал концепцию образа от подготовки «историко-биографической справки» портретируемого до поиска деталей его живописного воплощения [22]. Вероятно, именно поэтому Третьяков и обращается к амбициозному Н. И. Крамскому с просьбой о создании портрета популярнейшего поэта-современника. В какой-то степени фигуры художника и его модели оказываются равнозначными в качестве лидеров либерально-демократического движения, соответственно в сферах живописи и литературы.

История создания некрасовского портрета Крамским довольно драматична. В искусствоведении даже выработался по этому поводу своеобразный «шаблон», перекочевавший со страниц историко-биографической и историко-искусствоведческих изданий в экскурсионные практики. Сначала акцентируется драматизм предлагаемых обстоятельств: недостаточное время работы художника (10–15 минут) из-за плохого самочувствия поэта. Далее с извинительными интонациями — о том, что ему приходилось ограничиться лишь написанием лица и дорабатывать его, пользуясь фотографией В. А. Каррика. В итоге с натуры Крамским было написано только лицо поэта. И эта неоконченная работа стала основой как для «кабинетного» портрета, так и для «портрета в интерьере». Это изображение лица поэта, написанное художником во время мучительных сеансов в квартире на Литейном, позже было «вшито» художником в холст картины «Некрасов в период "Последних песен"».

Первостепенное значение личностей художника и модели для либерально-демократической культуры, драматические условия появления произведений — явления экстраординарные. Учитывая такие предлагаемые обстоятельства, можно предположить, что и результат работы Крамского над «некрасовскими» картинами был неординарным.

Между тем оценка их значения в искусствоведении не выходит за пределы формального анализа с более или менее развернутым биографическим комментарием. Так о художественных достоинствах «кабинетного» портрета Некрасова, представленная, скажем, на сайте Третьяковки, весьма сдержанная, а драматизм момента создания произведения и вовсе микшируется: «Портрет Николая Алексеевича Некрасова

принадлежит к ряду типичных портретов русской интеллигенции, созданных художником в 1870-е годы. Мастер создает своего рода канон подобного портрета: небольшой размер, темная сдержанная цветовая гамма, отсутствие детализации в трактовке фигуры и тонкая линейная проработка лица. Фигура почти сливается с фоном, и на выделенном светом лице детально прорисованы борода, брови, глаза...» [18].

С формальной точки зрения все именно так. Только ни художник, ни портретируемый, ни сами обстоятельства создания этого шедевра живописи «формальными» не были. Этот портрет принципиально не типичен для творчества Крамского.

И. Н. Крамской, создавая «кабинетный» портрет поэта Некрасова для «галереи знаменитых современников» мецената Третьякова, отказывается от бытовой детализации, изображение дается на нейтральном коричневом фоне. Аскетичная цветовая гамма произведения, выдержанная в коричнево-золотистых тонах, вполне соответствует лаконичной композиции произведения. Художник — один из виртуозов-колористов русской живописи второй половины XIX века — «монотонен» в прямом смысле этого слова и вопреки себе. Такая монохромность колористического решения некрасовского портрета Крамским ассоциативно отсылает к старым мастерам голландской и нидерландской живописи XVII столетия: коричневый соус фона, акцентирование лица и кистей рук белыми воротниками и манжетами — приемы характерные для полотен Рембрандта, П.-П. Рубенса, Ф. Хальса, А. ван Дейка...

Именно так — золотым сиянием Божиим — интерпретировался лишенный бытовых деталей темный фон в эпоху старых мастеров. Изображение человека моделировалось ими не на плоскости, а в потоке света. Так что в данном случае художник пишет не столько заказной портрет «знаменитости» для популярного частного собрания картин амбициозного мецената, сколько образ человека в пространстве Вечности. Так, казалось бы, привычная реалистическая живопись начинает звучать религиозно-философскими обертонами: лицо поэта приобретает качества лика...

Художник, действительно, писал Некрасова в сложных обстоятельствах. На момент его создания тот, страдавший раком прямой кишки, мог только лежать. Современникам, следившим за состоянием некрасовского здоровья, было ясно, что дни его сочтены. Именно поэтому, чтобы успеть запечатлеть облик, и была осуществлена договоренность с Крамским о создании портрета для «галереи в галереи» Третьякова.

Постаревшим и осунувшимся, на большой подушке, с судорожно сжимающим в иссохшей руке поднесенный к губам карандаш, Некрасова снял популярный фотограф того времени В. А. Каррик. Таким изображать поэта на портрете, предназначенном для публичного пространства, было бы не вполне корректно. Против этого выступили, в первую очередь, родственники поэта.

Краткие сеансы позирования художник называл «дежурством», так как ему часами приходилось дожидаться в некрасовской квартире. Лежачий больной, испытывавший физическую боль, старался пред художником выглядеть достойно и не стонать, в результате чего позирование для него превращалось в пытку. Крамского как человека восхищал некрасовский героизм, но как художника такие условия работы не могли не раздражать его. И после того, как была написана «голова без рук», от сеансов ему отказали, так что дорабатывался портрет в мастерской по фотографиям и переданным родственниками предметам одежды.

Результатом работы сам маэстро удовлетворен не был, а вот «портрет Некрасову понравился», о чем он лаконично сообщил Павлу Третьякову. Позже у Крамского родственниками поэта были заказаны несколько его повторений. Известно, что выполнил их ученик Крамского М. Л. Щербатов, после чего они были доработаны и подписаны уже самим Крамским. Две известные копии предполагались для супруги Некрасова — Зинаиды Николаевны и его сестры Анны Алексеевны Буткевич [6, с. 16–19]. Возможно, что, даря портреты-сувениры кроткой жене и честолюбивой сестре, поэт показывал, что эти две женщины, не ладившие между собой, дороги ему равной степени. И та, которой он завещал

права на издания своих произведений. И та, которой он посвятил «Последние песни» и завещал быть хранительницей живой памяти о нём: «Повторяй друзьям моим, как прежде, Каждый стих, записанный тобой». Для Некрасова важно было остаться не только в памяти потомков, но и в памяти самых близких ему людей Поэтом.

Поэт Некрасов на «кабинетном» пояском портрете работы Крамского изображен вертикально и одетым, словно для дневного визита. И только нездоровый цвет лица, его скорбное выражение и тяжелый взгляд из-под напряженно сдвинутых бровей напоминают о мучительном недуге [10].

Но самое значимое для понимания идейного замысла этого произведения — поза, в которой запечатлен поэт. В таком легком развороте корпуса и скрещенными на груди руками до работы Крамского Некрасов был запечатлен, как минимум, дважды: в 1850-е годы на литографии П. Ф. Бореля и в 1861 году на фотографии из московской мастерской. Один из отпечатков последней поэт подписал и подарил брату («Брату Федору Николай Некрасов») в год начала хлопот, связанных с приобретением Карабихи. Символично, что вариант портрета работы Крамского и фото 1861 года оказались в одном зале ГЛММЗ «Карабиха» — в кабинете Федора Алексеевича в Большом доме.

Вполне возможно, что внимательный к деталям Крамской, не имея возможности писать тело Некрасова вертикально с натуры, пользовался доступными ему изображениями. Так что он не мог не заметить сохранявшегося в течение десятилетий устойчивого внимания поэта к этой позе. Будучи современниками, и поэт, позировавший для своих ранних изображений, и художник, создававший его последний портрет, прекрасно понимали символическое значение такой «мизансцены». Оба ориентировались на другой портрет другого поэта. В такой позе О. А. Кипренским был запечатлен А. С. Пушкин на портрете в 1827 году [4, с. 108–112].

В конце XIX века А. С. Пушкин становится одним из символов национальной культуры. Его значение переосмысливается — из политически неблагонадежного скандалиста и дуэлянта, автора легких стихов он в сознании потомков превращается в «наше все»: поэта-мыслителя и провидца судеб страны.

Напомним, что некрасовский портрет пишется Крамским в начале 1877 года. Это год сорокалетия со дня гибели Пушкина и год пятидесятилетия создания Кипренским его портрета. В это время интерес к фигуре Пушкина и его значению для отечественной культуры сильно возрос. С 1860-х гг. в воздухе витал вопрос о постановке ему памятника. В 1870-м по инициативе лицеиста Я. К. Грота были собраны средства. Был объявлен конкурс на проект памятника, по итогам которого в 1875 году первую премию присудили скульптору А. М. Опекушину [22].

Для интеллигенции конца XIX столетия образ Пушкина становится своеобразным эталоном русского поэта. А портрет Кипренского — его «каноническим» изображением. Гравюры с него или живописные копии будут висеть в интерьерах домов интеллигентов кон. XIX — нач. XX вв.: Ф. Г. Достоевского, Л. Н. Трефолева, А. П. Чехова и др.

Однако опыт «пушкинской» идентификации Некрасова и Крамского в этой связи не является первым. За год до него для той же галереи Третьякова художником С. Ф. Александровским был создан портрет поэта Ф. И. Тютчева. Начать писать портрет Тютчева должен был И. Е. Репин, о чем его просил Третьяков в январе 1873 года [16]. Однако Репиным портрет создан не был: поэт был болен, а художник планировал отъезд за рубеж. Тютчев в том же году скончался.

Тютчевский портрет — уже посмертный — для Третьяковской галереи и будет написан С. Ф. Александровским в 1876 году. Образцом для художника стала тютчевская фотография А. И. Денъера 1864 года. На фотографии 65-летний Тютчев запечатлен в «пушкинском» ракурсе, с клетчатым пледом на левом плече, но без рук. Александровский портрет Тютчева был не только знаком Крамскому, но и удостоен скептической оценки в письме Третьякову: «...это большая и хорошая фотография, покрытая одной охрой, и только» [17, с. 112]. Вероятно, ирония художника по поводу работы коллеги вызвана еще и

пониманием того, что «пушкинские» амбиции Тютчева им, стремящимся точно воспроизвести облик поэта, не были распознаны. Да и поза Тютчева на фотографии не вполне «пушкинская»: руки не скрещены на груди, а опущены вдоль корпуса. В таком случае некрасовский портрет Крамского — это еще и своеобразная полемика по поводу поэтической идентичности.

Во второй половине XIX в. сопоставление творческой личности с Пушкиным становится важным моментом в оценке его культурно-исторической значимости. И тон здесь задал едва ли не сам Некрасов, написав на полях стихотворения «Памяти <Асенков>ой» в собственном экземпляре «Стихотворений» (1873, т. I, ч. 1): «Актрисе Асенковой, блиставшей тогда. Бывал я у нее; помню похороны, — похожи, говорили тогда, на похороны Пушкина: теперь таких вообще не бывает...» [15]. Актриса стала для поэта эталоном служения высоким идеалам, а ее «блистательные» похороны — знаком народного признания.

Характерно, что, аргументируя необходимость включения тютчевского портрета в «галерею знаменитых современников», художник В. Г. Перов в письме к Третьякову от 10 мая 1872 года сопоставляет двух поэтов: «Достоевский и Майков находят, что для вашей галереи необходимо иметь портрет Тютчева как первого поэта-философа, которому равного не было, кроме Пушкина...» [17, с. 77–78].

Но насколько такая идея была понятна самому Некрасову и разделяема им? Судя по тому, как Некрасов отнесся к портрету, можно судить, что поэт понял и одобрил замысел художника. Вероятно, именно этим «пушкинским кодом», понятым художником, а не только «правдоподобием», понравился амбициозному поэту его портрет кисти Крамского.

Этот портрет словно резюмирует и визуализирует важный лейтмотив жизни и творчества Некрасова. В них А. С. Пушкин как стратегический ориентир в разных качествах присутствовал постоянно. Известно, что поэзия Некрасова развивалась в русле, определенным Пушкиным [5, с. 91–108], она была насыщена пушкинскими «формами» [14], аллюзиям [1] и ассоциациями [19]. При этом сам Некрасов соотносил себя со своим гениальным предшественником, прежде всего, как продолжатель его дела — издание «Современника».

Образ Пушкина присутствовал и в повседневной жизни Некрасова. В его петербургской квартире висела картина Н. Н. Ге «Пушкин в Михайловском», созданная художником на волне интереса к личности поэта в 1870-е гг. Сейчас оригинал произведения в Харьковском музее изобразительных искусств, а в музейной экспозиции мемориальной квартиры поэта представлена его более поздняя авторская копия, обретшая значение «связи поколений поэтов» [7, с. 117–133].

Н. А. Белоголовый — врач, лечивший Некрасова — записал развернутое высказывание своего знаменитого пациента о природе «ремесла — литературы». Этот некрасовский «монолог» цитируют часто, видя в нем только антицензурный выпад обличительного характера. Между тем для самоидентификации поэта Некрасова это высказывание имеет очень важное значение: «Вот оно ремесло — литература! Когда я начал свою литературную деятельность и написал первую свою вещь, то тотчас же встретился с ножницами; прошло с тех пор 37 лет, и вот я, умирая, пишу свое последнее произведение, и опять-таки сталкиваюсь с ножницами!» [2, с. 314–340]. Важно отметить, что себе как поэту умирающий Некрасов насчитывает 37 лет, то есть возраст, в котором погиб Пушкин. Таким образом, Некрасовым проводится вполне конкретная параллель между ним и собой.

Наконец Ф. М. Достоевский в речи на похоронах Некрасова сопоставит рядом имена двух поэтов. Тем самым поменяв приоритеты русской литературы, расширив её границы до современности, поскольку до сих пор Пушкин как символ «легкой поэзии» прошлого противопоставлялся Гоголю — символу «критической прозы» настоящего [20, с. 50–51].

Крамской, приступая к работе над портретом Некрасова, был знаком с наметившейся в то время тенденцией «пушкинского» кода в репрезентативных практиках

русских поэтов. Заявляя Некрасова как поэта-современника равновеликого Пушкину, Крамской в соответствие с амбициями модели создает в конце XIX века портрет «симметричный» произведению О. А. Кипренского начала XIX века и полемичный по отношению к работе современника — Александровского.

«Равновеликость» поэтов выражается буквально в параметрах их портретов. У картин практически одинаковые размеры: работа Кипренского — 63 x 54, а Крамского — 75 x 55.

Идентична и композиция произведений. На обеих картинах у поэтов совпадают ракурс изображения, положение головы и рук, направление взгляда. Однако по сравнению с литографией и фотографией, художник более разворачивает корпус модели более анфас, отчего поворот головы модели получает большую динамику. Он направляет взгляд поэта чуть выше линии горизонта, делая его неуловимым для зрителя. Важным обстоятельством в работе Крамского является отсутствие романтических аксессуаров: нет романтического ни плаща-пледа, ни скульптуры Эвтерпы.

На некрасовских изображениях (литографии и фотографии) единственным символическим атрибутом оказывается жест. Художником уточняется положение некрасовских рук: левая более скрывается и «затмевается» белизной манжета сорочки, а пальцы правой, благодаря развороту корпуса, оказываются со стороны лица поэта, так что на них автоматически соскальзывает взгляд зрителя после тщетной попытки заглянуть в глаза поэту.

В свое время важным элементом идейного замысла пушкинского портрета работы Кипренского становится предъявление автором портрета зрителю только правой — пишущей — руки, в то время как левая скрывается пледом. Акцентирование направления: взгляд — рот (борода) — рука — рука Крамским буквально воспроизводится модель творчества Пушкина: «И мысли в голове волнуются в отваге, / И рифмы легкие навстречу им бегут, / И пальцы просятся к перу, перо к бумаге, / Минута — и стихи свободно потекут» («Осень», 1833). Обратим внимание и на то, что и у Пушкина, и у Некрасова правая — пишущая — рука оказывается расположенной в непосредственной близости к сердцу. Таким образом, с помощью «пушкинского» ракурса и акцентирования пальцев кисти правой руки, Крамским утверждается, что перед зрителем не подражатель Пушкину, накинувший «романтический» плащ, а Поэт, понявший и перенявший суть пушкинского творчества, его вдохновленный «веле́ньем Божиим» характер.

Мучительная болезнь последних лет жизни Некрасова повлияла на тематику и тональность стихотворений «Последних песен» [21, с. 3–7]. А их минорность и философичность, в свою очередь, окрасили умирание поэта в романтические тона [23, с. 589–598]. Именно в этом романтическом ключе и создает свое произведение художник И. Н. Крамской на тему противостояния поэта Смерти — «Некрасов в период “Последних песен”».

Концепция картины формировалась постепенно: портрет — «реалистическая» история — мемориальное произведение. По мере изменения жанра увеличивалась площадь холста и уменьшалось количество бытовых подробностей. Так, например, художник отказался от «охотничьего антуража» (шкаф с оружием, пес). В результате предметный ряд оказался связан лишь с «противоборствующими» сторонами: поэзией (листок и карандаш в руках поэта, портреты А. Мицкевича и Н. А. Добролюбова на стене над ним, бюст учителя В. Г. Белинского у изголовья) и смерти (стоптанные башмаки, этажерка с лекарствами). Он акцентировал внимание только на поэтической грани личности Некрасова как наиболее значимой для истории.

С учётом специфики кредо художника-реалиста второй половины XIX века, не только правдоподобно воспроизводящего людей и события, но и высказывающего в связи с ними еще и свою гражданскую позицию картина может иметь более глубокий смысл, нежели просто сценка из жизни на тему смерти. Тем более что у Крамского в связи с портретированием Некрасова опыт символического осмысления личности поэта уже был.

Вообще же такой прием цитирования композиций, отдельных поз персонажей или ракурсов их изображения был характерен для искусства живописи, в том числе и XIX — нач. XX вв. Это могло носить формальный характер копирования эффектного (или популярного) отдельного элемента или композиционного решения [11], либо, как в случае с некрасовскими работами Крамского, это был осмысленный культурный жест, отчасти полемического характера.

Если «кабинетный» портрет Некрасова, по замыслу художника, утверждал место поэта в истории отечественной литературы, то в картине «Некрасов в период “Последних песен”» художник решает задачу создания памятника Некрасову-гражданину. С натуры им пишется только лицо поэта (кусоч холста с головой модели вшивается в общее полотно). А постельные принадлежности, пластика тела — переработка реалий, запечатленных фотографией В. А. Каррика. Художник «приподнимает» подушки, чем изменяет положение героя на невозможное при специфике его диагноза. Конвульсивный жест согнутой руки, поднесшей к губам карандаш на фотографии, на картине становится свободным и элегически спокойным. Растрепанные пряди редких волос «укладываются», насколько это возможно, художником в характерное «гоголевское» каре, известное по многочисленным фотографиям поэта. Признаки болезни на картине остаются, но уходит зафиксированное на фотографии ощущение болезненности позы. Истощенное тело и отрешенный взгляд поэта воспринимается уже более свидетельством героической аскезы и духовного просветления, нежели мучительного физического недуга.

Однако, можно предположить, что фотографию Каррика художник Крамской использует лишь в качестве своеобразной точки отсчета. Сохранившиеся предварительные рисунки дают представление о поиске «постановки» одра, положения тела на нем. Однако, чем четче эта картина выписывается художником, тем более она начинает напоминать картины-мемориалы Ж.-Л. Давида «Смерть Марата» и «Лепелетье де Сен-Фаржо на смертном одре». Мизансцены в произведениях Крамского и Давида практически идентичны — варианты позы полулежащих тел героев на одрах смерти. К этому типу композиции можно отнести и работу Давида «Андромаха, оплакивающая убитого Гектора». С оригинальным творчеством Давида Крамской мог познакомиться во время заграничных путешествий, в том числе и по Франции в 1876 году, то есть за год до работы над портретами Некрасова.

Гравюры же с давидовых картин художнику-демократу могли быть известны и ранее. Тем более что портрет Лепелетье был уничтожен дочерью-монархисткой художника-революционера, а «Смерть Марата» до 1886 года находилась в Бельгии у родственников автора. И только в этом году была передана в Королевский музей изящных искусств в Брюсселе. Известно, сам Крамской ставил Ж.-Л. Давида (наряду с Э. Делакруа, А.-Ж. Гро, Т. Жерико) в первый ряд национального антибуржуазного искусства Франции. Прямого же указания на использования мотивов именно этих давидовских картин у Крамского в заметках, письмах, репликах об искусстве нет. Вероятно, так художник проявлял осторожность.

Однако в них есть то, что его привлекает в классических произведениях европейского искусства («Венере Милосской», «Сикстинской Мадонне» Рафаэля, «Мадонне с кроликом» Тициана и ... диптихе Давида), а именно сочетание примет исторической эпохи (элементы костюма, прическа, естественность поз, повседневность занятий, узнаваемость ландшафта), в которую создается произведение, и вневременного компонента, выражающегося в особенности лиц, тонкости световой моделировки, колорите, композиционном построении, символике минимального «реквизита», то есть качествах сугубо профессиональных. Вполне естественно, что, создавая портрет-памятник поэту-гражданину, Крамской обращается к опыту знакомого и почитаемого им художника-гражданина, используя характерную живописную «лексику».

С «революционными» картинами Ж.-Л. Давида «Некрасова...» кисти Крамского роднят основная идея, композиция и цветовая гамма.

Основная идея произведений Давида: мемориализация жертвенного подвига героев во славу Отечества. И античный герой, и французские революционеры погибли от рук врагов. При этом их между собой объединяет один из элементов «тройного кода» Революции — символ свободы — фригийский колпак.

И Марат, и Лепелетье были наиболее радикальными представителями революционеров, превращенных (в том числе и полотнами Давида в зале заседаний Конвента) в образы-символы героического служения Революции. При этом трагедийный пафос жертвенности события подчеркивается художником использованием живописных цитат из религиозной живописи ранних периодов. Убитому Марату, откинувшемуся на край ванны и бессильно опустившему руку с пером за её край, придается поза, характерная для композиций религиозной живописи «Снятие с креста» или «Положение во гроб». Так Христа писали Рафаэль, Гверчино, Понтормо, Петерциано, Караваджо, Рубенс... Однако непосредственно образцом для «Смерти Марата» послужила поза тициановского Христа (1559; Мадрид, Прадо). В пользу этого говорят положение и ракурс изображения головы, наклонившейся на правое плечо, и сходная анатомическая проработка мускулатуры руки.

Мертвый Лепелетье был изображен Давидом в позе Христа, характерной для сцены «Оплакивания». Наиболее близкие живописные варианты к картине Давида это «Оплакивание мертвого Христа» Б. Строцци (ок. 1615–1617; Генуя, Академия Лигустика) и С. Бадаллокио (ок. 1610; Рим, галерея Боргезе), а также «Положение во гроб» Рафаэля (1507–1509; Рим, галерея Боргезе). Этот сюжет активно использовался и в религиозной скульптуре Ренессанса, и Нового времени. В позе Лепелетье у Давида можно увидеть переключку с позой Христа из композиции «Пьета» (1497–1499, собор Святого Петра, Ватикан) Микеланджело. Но большее сходство поза Лепелетье с картины Давида обнаруживает со скульптурой «Христос под плащаницей» работы Д. Санmartино (1753, капелла Сан-Северо, Неаполь): ракурс запрокинутой на подложенные подушки головы, безвольно простертая вдоль тела рука.

Как видим, для создания образов героев Революции Давидом используется характерная для религиозного искусства «лексика». Что, в принципе, идет в русле процесса формирования пантеона новых «святых». Марат в контексте революционной мифологии именуется «другом народа», а Лепелетье «первым мучеником Французской революции».

В отличие от уже погибших героев Ж.-Л. Давида Некрасов на полотне Крамского ещё жив. Это вполне естественно, так как картина начинала создаваться художником еще при жизни поэта. Поэтическим творчеством Некрасов у Крамского противостоит Смерти — врагу более страшному и беспощадному, чем данайцы и контрреволюционеры. В результате чего признаки творчества (карандаш, поднесенный к губам: листы бумаги; созерцательный взгляд) становятся не только знаками жизни, но и символами противостояния смерти. Именно поэтому произведение, законченное уже после смерти поэта в 1878 году, датируется художником 3 марта 1877 года — днем создания последнего некрасовского стихотворения «Баюшки-баю». Последняя «колыбельная» Некрасова была опубликована в «Отечественных записках» (№ 3, 1877) и имела широкий общественный резонанс. Стихотворение было высоко оценено современниками. Так сам Крамской в апреле этого же года восторженно писал о нем Третьякову: «А какие стихи его последние, самая последняя песня 3-го марта, “Баюшки-баю”. Просто решительно одно из величайших произведений русской поэзии!» [9, с. 398].

Но это стихотворение было для публики ещё и источником информации об актуальном состоянии здоровья поэта. Так, Н. А. Белоголовый — врач поэта — вспоминал, что из него «публика, как из бюллетеня <...> могла усмотреть, что здоровье поэта всё плохо и что опасность близкой смерти его не устранена...» [3].

Поэзия периода «Последних песен» Некрасова пронизана темами памяти и смерти. В это время в его лирическом мире выкристаллизовывается образ поэта-мученика, чуткого к народной жизни героя-бессребренника, наиболее полно воплотившийся в образе Григория Добросклонова («Кому на Руси жить хорошо»). И здесь Некрасов, как и в более ранних

обращениях к теме народного поэта (посвящение Н. А. Добролюбову), использует христианскую традицию и соответствующую лексику, но и выводит этого героя из духовного сословия. Для самого Некрасова попович-поэт был скорее уже недостижимым идеалом, чем alter ego. Ведь ему «борьба мешала быть поэтом, песни... мешали быть борцом». Тем не менее, для Крамского, как и для большинства представителей передовой демократически настроенной интеллигенции, именно в Некрасове и его поэзии воплощался дух революции. Именно это чувствовал художник, именно поэтому по мере работы над произведением он решительно уходил от социально-бытовой версии реализма в сторону героической романтизации современника. Тем самым сходные задачи, общий художественный язык обусловили сближение замысла «Последних песен» и мемориального диптиха Давида.

Именно героическая романтизация личности портретируемого подчеркивается композиционным решением и картин Давида, и картины Крамского. Художники представляют тела своих героев, словно части монументальных скульптурных композиций — надгробий. Помещенные в центр холста, они даны крупным планом на лишенном примет времени «плоском» фоне. От чего их тела кажутся более объемными и... живыми. На обнаженных атлетических торсах Лепелетье и Марата художником акцентируются кровавые колющие раны, ставшие причинами смерти героев. Орудия преступлений либо написаны как деталь композиции (нож, брошенный Ш. Корде на полу у ванны Марата) или вынесены за её границы (меч Ф.-Н.-М. де Пари, поднятый над Лепелетье по центру картины). Поскольку на картинах это единственные предметы, то они невольно бросаются в глаза, становясь зловещими знаками смерти.

Давид делит полотно четкой горизонталью на две половины, простирая тело героя-мученика (Гектор, Лепелетье) вдоль неё. Его герои полулежат на своих одрах, верхние части их тел обнажены, нижние — задрапированы покрывалами (Гектор, Лепелетье) или скрыты в ванной (Марат). В результате чего создается «скульптурный» эффект: контраст между гладкой — уже бездыханной — поверхностью человеческого тела и складками драпировок, еще хранящих динамику его агонии. Наиболее ярко этот прием выражен в аранжировке «Смерти Лепелетье».

У Крамского принцип соотнесения тела человека и фона аналогичен манере Давида. Здесь то же деление пространства картины четкой горизонталью — бордюром обоев — на две части и то же размещение вдоль неё героя. Но Крамской меняет ракурс изображения, разворачивая свою композицию, чуть по уходящей вправо от зрителя диагонали.

Так же, как и у Давида, написавшего Марата в ванне, а Лепелетье, откинувшимся на подушки, словно во сне, «одр» Некрасова не соответствует пространству смерти. Поэт написан Крамским, если верить экспозиции петербургского музея-квартиры Н. А. Некрасова (Литейный проспект, 36), в спальне. Хотя реконструированная, в том числе и по работе Крамского, обстановка более напоминает гостиную. Поэт изображен на застеленном простынями диване. Этот мебельный атрибут кабинетов и гостиных, предназначавшийся для кратковременного отдыха, словно подчеркивает нежелание лежащего на нем больного верить в летальный исход недуга. Так перед нами предстает не сцена умирания или борьбы с болезнью, а эпизод творческого процесса, который вопреки обстоятельствам не только не прекращается, но еще и становится синонимом жизни.

Русский художник, отталкиваясь от опыта французского коллеги (или европейских коллег), показывает пребывание поэта на грани жизни смерти. Так же, как Лепелетье, Некрасов на его картине полулежит на нескольких подушках с вытянутой вдоль ложа нижней частью тела. Но он еще способен удерживать голову, а одна нога еще согнута в колене. Так же, как Марат, Некрасов левой рукой держит лист бумаги и карандаш в правой руке. Но правая рука Поэта еще способна поднести карандаш ко рту. В художественном мире Некрасова именно момент творчества для самого поэта становится желанным моментом смерти: «Приди ко мне в часы забвенья / И о страстях и о земле, / Когда святое вдохновенье / Горит в груди и на челе; / ...Когда пою, когда мечтаю, / Когда молитву говорю...» (Смерти. 12 ноября 1838). При этом творческий акт обретает сакральные

характеристики, становится таким же проявлением жизни души, как и молитва. Эти романтические настроения семнадцатилетнего юноши через сорок лет обернутся слагаемым культурного мифа о поэте, формируемого художником, создающим картину-памятник его мужеству.

Но предметный мир вокруг Некрасова у Крамского все же более разнообразен, чем аскетичные пространства работ Давида. И эти предметы в силу своей лаконичности оказываются знаками жизни или смерти, на границе которых и находился Некрасов в период своих «Последних песен». Знаками смерти здесь представлены два, казалось бы, противоположных объекта: портреты над диваном и туфли перед ложем. В верхней части «фоновой» стены кабинета гравюры с изображениями Мицкевича и Добролюбова, вместе с бюстом Белинского у изголовья. Эти люди характеризуются лирическим героем как друзья, братья по духу: «Песни вещие их не допеты, / Пали жертвою насилья, измен / В цвете лет; на меня их портреты / Укоризненно смотрят со стен».

Созданное в 1874 году, стихотворение «Скоро стану добычею тленья...» было опубликовано через три года в «Отечественных записках», как раз в период «Последних песен» в 1877 году и вызвало отклик у читателей, поспешивших уверить любимого поэта в том, что высказываемые им опасения быстрого забвения его дела, его творчества напрасны. Таким образом, портреты братьев по перу оказываются не только реалистической деталью интерьера, но и частью художественного мира Некрасова периода «Последних песен».

Перед диваном — обувь. Нарочито демонстративно неаккуратно поставленные туфли с положенными на них носками. В европейской культурной традиции снятые башмаки — это символ конца земного пути. (Символами жизни оказываются белые одежды и простыни героя и этажерка с рецептами и флаконами с лекарствами.) Черный цвет и модный фасон туфель у кровати, в свою очередь, контрастируют с белой сорочкой и простыней, укрывающей нижнюю часть тела больного. Такие сорочка и простыня создают эффект классицистской драпировки, акцентируя, так же как и у Давида, простыни, аранжирующие тела Марата и Лепелетье, принадлежность героя и реальному времени, и вечности.

Этажерка с медицинскими препаратами, чашкой чая и журналом «Современник» словно противопоставлена этим набором предметов, апеллирующих буквально ко всем органам чувств: зрение (журнал, рецепты), осязание (фактура материалов), вкус и обоняние (лекарства, чай), слух (колокольчик). Это своеобразное противопоставление в духе философских исканий того времени: как материалистическое — идеальному, подчеркивает пограничное состояние персонажа. Эти лекарства и память о прошлом (журнал) удерживают поэта в реальности, в то время как душа его нащупывает проход в другой мир.

Значимость же этих символических деталей и у Давида, и у Крамского обеспечивается колористическим и световым решением произведения. Цветовая гамма картин обоих художников аскетична. При этом они интенсивными и локальными цветовыми пятнами покрывают нарочито плоские поверхности фоновых декораций, в то время как поток света «направляется» ими на тело героя. В результате чего его объем активно моделируется резкими контрастами света и тени. Свет играет каскадом бликов на складках белых покровов-простыней и скользит по гладкой поверхности тела, давая увидеть на картинах одного угасание жизни (Марат), обретение покоя (Лепелетье), абсолютную апатию (Гектор) и сосредоточенность у другого, чей герой замер над чистой (последней?) страницей, словно в осознании того, что финал творческого процесса станет и концом его жизни.

Лаконичность цветовой гаммы: терракотово-красные обои и рисунок пестрого ковра на полу, белая постель, — позволяет увидеть мощный световой поток, заполняющий комнату и оттеняющий предвестники траура (рамки эстампов, этажерка, обувь, бордюр на обоях). Он проявляет болезненный цвет кожи лица и рук, беспощадно акцентируя её контраст с белым цветом белья. Игра света и тени формирует графику каскада складок

мелких на сорочке и крупных на простынях. Их живописный ритм, словно отделяет предметы этого мира от человека, уже наполовину принадлежащему иному. Впечатление усиливается и за счет взгляда героя, который не откликается на весенний призыв природы (картина датирована мартом). Яркий свет, льющийся в окна комнаты, не привлекает внимания героя картины. Его взгляд направлен вперед. Ему открыт другой мир творчества/молитвы.

Тема противостояния света и тьмы является одной из ведущих в некрасовских «Последних песнях». При этом мотив света тесно переплетается с мотивом памяти: «Быстро я иду к закату дней. / Я умру — моя померкнет слава, / Не дивись — и не тужи о ней! / Знай, дитя: ей долгим, ярким светом. Не гореть на имени моем». И в его предсмертной колыбельной «Баюшки-баю» эта борьба достигает кульминации и разрешается в пользу поэта: «Уступит свету мрак упрямый, / Услышишь песенку свою / Над Волгой, над Окой, над Камой, / Баю-баю-баю-баю!..» Яркое освещение Крамским поэта, таким образом, прочитывается не только как «погодные» предлагаемые обстоятельства, но и как случившееся свыше признание Поэта, ему пока не заметное. И колыбельная начинает звучать обертонами «Реквиема».

Таким образом, картина Крамского представляет собой *миф* о смерти Поэта, созданный с аллюзиями на произведения Ж.-Л. Давида, прославляющего героев Великой французской буржуазной революции. При этом изменение композиции дань реальным обстоятельствам комнат Некрасова, а появление бытовых деталей еще и своеобразная маскировка «революционного» пафоса. В результате чего картина имеет двойной смысл: «реалистический» и «героический». Этим произведением русский художник вписывает Некрасова в ряд борцов за «свободу, равенство и братство», при этом на создание образа поэта оказывает влияние художественный мир его произведений последнего периода жизни.

Как видим, две некрасовские работы И. Н. Крамского можно рассматривать как прецедент создания *иконографии* великого русского поэта. Выбор художником колористического и композиционного решений выявляет, прежде всего, авторскую позицию по отношению к столь знаменитой модели. Портрет является откликом на актуальную ситуацию, сложившуюся в отечественной культуре во второй пол. 1870-х гг., в результате чего появляется уникальное произведение определяющее место самого Пушкина как великого поэта первой половины XIX в. и Некрасова как равновеликого ему поэта второй половины XIX в. Их личности становятся своеобразными полюсами столетия. Такому их пониманию способствует выбранная Крамским иконография работы, превратившая оригинальный замысел Кипренского в своеобразный «поэтический» канон.

Опыт И. Н. Крамского был продолжен уже в начале столетия при портретировании поэта начала XX в. В. Я. Брюсова. «Поэтическую» позу здесь инициирует уже сам амбициозный «гений эпохи». Она становится важным атрибутом его творческой самоидентификации, поскольку на ряде фотографий и на живописных портретах (М. А. Врубеля, 1906 и С. В. Малютина, 1913) он предстает с характерно сложенными на груди руками. Правда, ракурсы изображений всегда разные, не повторяющие работ Кипренского — Крамского.

Зато в советском и постсоветском искусстве и постсоветском искусстве «некрасовские» картины И. Н. Крамского будут многократно цитироваться скульпторами и художниками. Так, голова поэта с «кабинетного» портрета будет активно использована в монументальной скульптуре в памятниках Н. А. Некрасову в Ярославле (скульптор Г. И. Мотовилов, архитектор Л. М. Поляков, Волжская набережная, 1958); в Москве (скульптор И. М. Чайков и архитектор А. А. Усачев, Большой Харитоньевский переулок, д. 13/9; 1960); в с. Вятском (Е. В. Пасхина, 2018). Эта же голова будет «приставлена» к многочисленным изображениям Некрасова на книжных иллюстрациях и, реже, на произведениях станковой живописи.

В свою очередь мизансцена и поза, созданная Крамским для «умирающего поэта» станет у художников кон. XIX — XX вв. образцом для подражания в изображениях смертей

классиков отечественной литературы: В. Г. Белинского (А. А. Наумов «Н. А. Некрасов и И. И. Панаев у больного В. Г. Белинского», 1881), М. Горького (В. П. Ефанов, «И. В. Сталин, В. М. Молотов и К. Е. Ворошилов у постели больного А. М. Горького», 1940), А. С. Пушкина (Д. А. Белюкин «Смерть А. С. Пушкина», 1986).

Таким образом, вполне закономерно утверждать, что в работах И. Н. Крамского утверждается «некрасовский канон» *мифа поэта*. Однако символические смыслы этого живописного message не были во всей глубине восприняты ни современниками, ни потомками. Слава художника как мастера исключительно реалистического психологического портрета заслонила символические программы, заложенные в его «некрасовских» (и не только) картинах. Так наполненный игрой смыслов «некрасовский канон» картин Крамского в сознании последующих поколений трансформировался в безликий «некрасовский шаблон».

Литература

1. *Анцыферов М. Ю.* Пушкин и Некрасов: социология творчества. Иваново, 1980.
2. *Белоголовый Н. А.* Болезнь Некрасова // Отечественные записки. № 10. 1878. С. 314–340.
3. *Белоголовый Н. А.* Воспоминания и другие статьи. М.: Тип. К. Ф. Александрова, 1897. 725 с.
4. *Галушко Т. К.* «Известен впрдь...» К Истории создания Кипренским портрета А. С. Пушкина // Орест Кипренский. Новые материалы и исследования: сб. статей. СПб., 1993. С. 108–112.
5. *Гаркави А. М.* Пушкинская традиция в поэме Некрасова «Несчастные» // О Некрасове. Статьи и материалы. Вып. IV. Ярославль, 1975. С. 91–108.
6. *Замаренова О. А.* Две реликвии. Портрет Н. А. Некрасова работы И. Н. Крамского. Мемориальное кресло поэта в музее-квартире Н. А. Некрасова. URL: https://www.museumpushkin.ru/muzej_online/stati/dve_relikvii.html
7. *Замаренова О. А.* Первая историческая картина из жизни русского писателя (об истории создания и бытования картины Н. Н. Ге «Александр Сергеевич Пушкин в селе Михайловском» из некрасовского собрания // Карабиха: ист.-лит. сб. Ярославль, 2002. Вып. 4. С. 117–133.
8. *Замаренова О. А.* Художник И. Д. Захаров, автор первого прижизненного портрета Н. А. Некрасова // Карабиха: ист.-лит. сб. Государственный литературно-мемориальный музей-заповедник Н. А. Некрасова «Карабиха». Ярославль, 2009. Вып. 6. С. 241–250.
9. *Крамской И. Н.* Письма: в 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1965. 627 с.
10. *Курочкина Т. И.* Иван Николаевич Крамской. М.: Изобразительное искусство, 1980. 216 с.
11. *Леняшин В. А.* Валентин Александрович Серов. Русские живописцы XIX века. Л.: Художник РСФСР, 1989. 248 с.
12. *Летин В. А.* Пушкинская парадигма некрасовского мифа: портрет Н. А. Некрасова работы И. Н. Крамского (1877) // Некрасов в контексте русской культуры. Сб. мат-лов научной конф. 2–3 июля 2015 г. Ярославль: Изд. бюро «ВНД», 2015. С. 30–37.
13. *Летин В. А.* Умиравший поэт как культурный миф: И. Н. Крамской «Некрасов в период “Последних песен”» // Верхневолжский филологический вестник. 2018. № 2. С. 206–212.
14. *Макеев М. С.* «Пушкинские формы» в поэме «Несчастные» // Некрасов в контексте русской культуры: мат-лы научной конф. (Ярославль, 2–3 июля 2015 г.). Ярославль: Издательское бюро «ВНД», 2015. С. 37–38.
15. *Некрасов Н. А.* Памяти Асенковой. URL: <http://nekrasov-lit.ru/nekrasov/stihi/059.htm>
16. Письма И. Е. Репина. Переписка с П. М. Третьяковым. 1873–1898. М.; Л.: Искусство, 1946 (М.: тип. «Кр. Печатник»). 226 с.
17. Письма художников Павлу Михайловичу Третьякову 1856–1869: в 2 т. М.: Искусство, 1960. Т. 1. 371 с.

18. Портрет Николая Алексеевича Некрасова // Государственная Третьяковская галерея.
19. *Скатов Н. Н.* «Пушкинское» стихотворение Некрасова («Элегия») // О Некрасове. Статьи и мат-лы. Вып. IV. Ярославль, 1975. С. 109–115.
20. *Тихомиров В. В.* Н. А. Некрасов в спорах о «пушкинском» и «гоголевском» направлениях в русской литературе 1850-х годов // Н. А. Некрасов и русская литература: тезисы докл. и сообщ. межвуз. науч. конф., посвящ. 150-летию со дня рождения Н. А. Некрасова, Кострома, 4–7 февр. 1971 г. Кострома, 1971. С. 50–51.
21. *Цвильник О. В., Небылицин Ю. С.* Болезнь поэта Н. А. Некрасова // История хирургии. 2011. Т. 19. № 1. С. 3–7.
22. *Чубуков В. В.* Всенародный памятник Пушкину. М.: Тверская, 13, 1999. 153 с.
23. *Юденкова Т. В.* Братья Павел Михайлович и Сергей Михайлович Третьяковы: Мировоззренческие аспекты коллекционирования во 2-й пол. XIX века. М.: БУКСМАРТ, 2015. 528 с.
24. *Яшина А. А.* Романтизация смерти в стихотворениях Н. А. Некрасова in memoriam // Преподаватель XXI век. 2016. № 4. С. 589–598.

УДК 82.161.1

Митрофанова Ирина Анатольевна,
кандидат филологических наук, доцент,
Санкт-Петербургский государственный университет,
Русская христианская гуманитарная академия (Санкт-Петербург)
Email: a_blum@mail.ru

**ПОЭТИЧЕСКИЙ ОБРАЗ «ВО ГЛУБИНЕ РОССИИ» Н. А. НЕКРАСОВА
В ТРАДИЦИИ РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ¹**
(тезисы)

Mitrofanova Irina A.,
Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,
St. Petersburg State University,
Russian Christian Humanitarian Academy (SPb.)
Email: a_blum@mail.ru

**POETIC IMAGE “IN THE DEPTHS OF RUSSIA” BY N. NEKRASOV
IN THE TRADITION OF RUSSIAN LITERATURE**
(theses)

В работе проводится анализ произведений Н. А. Некрасова периода Крымской войны, в которых был создан поэтический образ «во глубине России», насыщенный емким смысловым потенциалом и интерпретируемый как образная картина народной жизни (см.: Б. О. Корман, Н. Н. Скатов и др.), как хронотоп (Г. В. Мишина), как поэтическое определение ментальных характеристик русского народа.

Последующая традиция русской литературы закрепляет словесное выражение этого образно-поэтического ряда и упрочивает поэтико-семантические смыслы концепта (К. Г. Паустовский «Во глубине России» и др.).

Представляется, что в современной интернет-коммуникации происходит реактуализация некрасовского образа, мотива, концепта, фразеологемы.

В работе демонстрируется, что ключевое слово текущего момента *глубинный народ* введено В. Сурковым в его известной статье 2019 года, которая активизировала интерес читателей (и в других сферах — исследователей) к интерпретации содержания понятия «народ» в медийных полемиках. Как показывают наблюдения, с 2021 года многократно возросла частотность употребления данного воспроизводимого «устойчивого» словосочетания как самонаименования в Telegram-каналах.

В работе демонстрируется, что речевую востребованность, семантику, оценочные коннотации номинатива в первую очередь обеспечивает аллюзия на некрасовский текст, на произведения Н. А. Некрасова периода Крымской войны.

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20–012–00272 «Н. А. Некрасов: pro et contra. Личность, деятельность, творческое наследие Некрасова в оценках отечественных мыслителей и исследователей».

УДК 821.161.1

Святославский Алексей Владимирович,
доктор культурологии, профессор,
Институт филологии,
МПГУ (Москва),
Русская христианская гуманитарная академия (СПб.)
Email: av.svyatoslavskij@mpgu.ru

Яцкив Екатерина Олеговна,
магистрант Института филологии,
Московский педагогический государственный университет
Email: katya.yatskiv@mail.ru

МОТИВ ЖЕНСКОЙ ПАМЯТИ В ПОЭМАХ Н. А. НЕКРАСОВА¹

В статье приводится анализ мотива женского воспоминания / памяти в поэмах Н. А. Некрасова «Русские женщины», «Мороз, Красный нос» и «Кому на Руси жить хорошо». Авторы статьи сравнивают воспоминания героинь о прошлом с их настоящим, обращаясь к фольклорным мотивам (поэма «Мороз, Красный нос»). В результате исследования авторы приходят к выводу о том, что воспоминания героинь анализируемых текстов суть воплощение «золотого века» их жизни, возвращение в который невозможно.

Ключевые слова: Н. А. Некрасов, русская литература XIX века, русская поэзия, женский образ в литературе.

Svyatoslavsky Alexey V.,
Dr. of Science (Culturology),
Professor of the Moscow Pedagogical State University (Moscow),
Russian Christian Humanitarian Academy (SPb.)
Email: av.svyatoslavskij@mpgu.ru

Yatskiv, Katherine O.,
Undergraduate (Philology)
of the Moscow Pedagogical State University,
RCHA
Email: katya.yatskiv@mail.ru

MOTIV OF FEMALE MEMORY IN THE POEMS OF N. NEKRASOV

The article is devoted to the analysis of the motive of female recollections in the poems by N. Nekrasov “Russian Women”, “Frost, The Red Nose” and “Who Should Live Well in Russia”. The authors of the article compare the memories of the heroines of poems about the past with their present, if necessary referring to the folklore motifs of the work (the poem “Frost, Red Nose”). As a result of the study, the

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20–012–00272 «Н. А. Некрасов: pro et contra. Личность, деятельность, творческое наследие Некрасова в оценках отечественных мыслителей и исследователей».

authors come to the following conclusion: the recollections of the heroines of the texts analyzed are the embodiment of the “golden age” of their life, a return to which is impossible.

Keywords: N. Nekrasov, Russian literature of the 19th century, Russian poetry, a female image in literature.

Очевидно, что Н. А. Некрасов известен широкому кругу читателей как автор поэтических текстов так называемого гражданского направления. Тем не менее известна и любовная лирика Некрасова, посвященная гражданской жене поэта — А. Я. Панаевой. Чувство Некрасова к ней было столь велико, что по словам К. Чуковского, «он убежал от нее много раз и всегда возвращался — влюбленный» [6, с. 268], но чувство это было мучительно, и любовный цикл Некрасова окрашен столь же глубоким драматизмом, как знаменитая любовная лирика Ф. И. Тютчева, хотя природа этого драматизма и даже трагизма — иная. Известно и трепетное отношение Некрасова к матери. Именно мать и в жизни, и в творчестве была путеводной звездой и нравственным ориентиром писателя, источником веры в добро, духовным центром, дающим силы на продолжение борьбы. Елена Андреевна Некрасова (в девичестве — Закревская), мать поэта, стала символом прекрасной женщины с характером ангела, страдающей от жестокости и грубости окружающих.

Поэтому и в гражданской лирике мотивы сочувствия русской женщине и одновременно уважения к ней, восхищения ею — неотъемлемая черта творчества Некрасова. Например, в стихотворении 1848 года «Вчерашний день, часу в шестом...» Муза поэта-гражданина уподобляется молодой крестьянке, избиваемой кнутом на Сенной. Муза же является адресатом поэта в стихотворении «О Муза! я у двери гроба!» (1877), в котором она вновь представлена не только некой высшей силой, вдохновляющей поэта на свершение литературно-гражданственных подвигов, но принимает образ реальной женщины, «бледной и окровавленной», подвергающейся тяжелым испытаниям, так что вместо уже порядком избитого умозрительного образа музы в поэзии — в текстах Некрасова проступают экспрессионистически яркие черты реальных женщин.

Яркие, запоминающиеся женские образы находим и в поэмах Некрасова. Героини поэм, оказавшиеся в сложных жизненных обстоятельствах, не сдаются и борются со всеми невзгодами, опираясь на свои духовные силы, источником которых является вера в возможность установления справедливости, вера в истинность собственных убеждений и ценностей. Горе, которое обрушивается на героинь поэм Некрасова, ощущается и переживается особенно остро потому, что прежняя их жизнь была воплощением жизни счастливой, о которой читатель узнает из *воспоминаний* героинь. О беззаботной жизни «вдевках» вспоминает героиня поэмы «Кому на Руси жить хорошо» Матрена Тимофеевна:

Мне счастье в девках выпало:
У нас была хорошая,
Непьющая семья.
За батюшкой, за матушкой,
Как у Христа за пазухой,
Жила я, молодцы. [3, с. 130]

И труд, и отдых — все было ей в радость, все приносило удовольствие. Матрена Тимофеевна не стремилась выходить замуж («Да как я их не бегала / А выискался суженый...»), так как знала, что уход в другую семью никому счастья не приносил. Об этом ей сообщала мать, которая, очевидно, уже пережила все то, что дочери лишь предстояло пережить:

Спи, милая, касатушка,
Спи, силу запасай!

В чужой семье — не долг сон!
Уложат спать позднихонько!
Придут будить до солнышка... [3, с. 130]

Поэт понимает, что любая крестьянка, перешедшая в чужую семью после замужества, обречена на тяжелый труд и безрадостную жизнь, даже в «непьющей, хорошей» семье. Следовательно, судьба Матрены Тимофеевны — это судьба любой крестьянки. «Впервые, — писал В. В. Жданов, — с такой щедростью раскрыт душевный мир простой русской крестьянки — жены, матери, труженицы» [1, с. 156].

Нередко именно из воспоминаний мы узнаем о счастливом прошлом и других героинь поэм Некрасова, в связи с чем можно обратить внимание на *мотив воспоминания* в творчестве Некрасова. Материал исследования в дальнейшем ограничим двумя хорошо известными читателям поэмами — «Мороз, Красный нос» (1862–1864) и «Русские женщины» (1871–1872).

Первые прозвучавшие воспоминания в поэме «Мороз, Красный нос» — это история жизни Дарьи, рассказанная от третьего лица. Описание «типа величавой славянки» плавно перетекает в описание судьбы конкретной героини. В создаваемом им самим образе поэт любит выходящим из-под его пера собирательным образом русской крестьянки, столь милой ему. Трудолюбивая, красивая, искренне веселящаяся, но чаще серьезная, хозяйственная — звучит как гимн внешней и внутренней красоте русской женщины.

Красавица, миру на диво,
Румяна, стройна, высока,
Во всякой одежде красива,
Ко всякой работе ловка... [4, с. 80]

Размышления Дарьи, оказавшейся в лесу после похорон мужа Прокла, начинаются с представлений о будущем вдовы, которой ей теперь суждено быть. Героиня поэмы воображает, какой красавицей станет их дочь Маша, каким пригожим женихом будет сын Гриша. Дарья думает и о своей судьбе, зная, что жизнь ее будет тяжелой и безрадостной, так как всякая крестьянка нуждается в помощи и одобрении супруга:

Некому бабью работу поправить!
Некому бабу на разум наставить... [4, с. 95].

Дарья пытается понять, почему ей досталась такая горькая судьба, чем она прогневила Бога, почему Прокл, любимый муж и отец семейства, должен был умереть:

Я ль не молила царицу небесную?
Я ли ленива была? [4, с. 99]

Чтобы убедиться, что она-то делала и больше, — Дарья вспоминает последние дни жизни супруга и ее попытки спасти ему жизнь. Воспоминания Дарьи обращены к страшной ночи, в которую она отправилась через лес в церковь за чудотворной иконой. Путь она начинает в метель. Известно, что метель в представлении древних — нечистое время. Ветер устраивает бурю, желая сбить путника с дороги. Ночь темна (нет ни месяца, ни звезд), героиня повсюду видит плохие приметы (заяц, пытающийся перебежать Дарье дорогу; конское ржанье; завыванье волков).

Находясь в дороге, Дарья вспоминает те пути, которые неоднократно проходил ее муж:

Едет он, зябнет... а я-то, печальная,
Из волокнистого льну,

Словно дорога его чужедальная,
Долгую нитку тяну.
Веретено мое прыгает, вертится,
В пол ударяется.
Проклушка пеш идет, в рытвине крестится,
К возу на горочке сам припрягается. [4, с. 100]

Дарья будто уподоблена древнегреческой богине судьбы Мойре, отмеряющей длину жизни человека. Почти добравшаяся до монастыря, в котором и находилась исцеляющая икона, женщина вдруг видит еще один дурной знак — падающую с «Божьих небес» золотую звезду». Неужели Бог отказывается помочь Дарье? Героиня верит, что «не попустит Царица Небесная» [4, с. 101] и вступится за несчастную, а Бог милостив. Здесь, на наш взгляд, возникают аллюзии к известному апокрифу «Хождение Богородицы по мукам», в котором Матерь Божья просит помиловать грешников, мучащихся в аду. Согласимся с И. В. Коротаевой, которая пишет: «Княгиня Волконская выступает Божьим ангелом, ее нисхождение к каторжникам Некрасов уподобляет подвигу святой Богородицы. Можно отметить также совпадение имен героинь: Богородица — Дева Мария и Мария Волконская. Важно, что именно Мария Волконская, а не Екатерина Трубецкая, спускается в глубь подземелья!» [2, с. 70].

Затем Дарья вспоминает похороны схимницы, подобной белой горлинке. Белый цвет в принципе является доминирующим в портрете усопшей, что уподобляет ее самой зиме, которая и погубила Прокла. Попытки Дарьи спасти мужа были тщетными, и снег покрыл его могилу, подобно белому савану...

Самое яркое воспоминание всплывает в памяти Дарьи тогда, когда она погружается в «заколдованный сон». Мороз, обратившийся в Прокла, целует женщину, говорит слова, которые некогда произносил Прокл, правда, тогда не муж, а жених. Замерзающая Дарья видит жаркое лето, страдное время, когда вся семья погружена в труды праведные. Но именно это время героиней воспринимается как самое счастливое! Именно в этом эпизоде мы видим всех членов семьи, собравшихся вместе, здоровыми и радостными. Благодаря взаимопомощи и поддержке, совместному труду, семья быстро управилась со сбором урожая. Помощником здесь является и савраска, ласково балующийся с детьми («И в мягкие добрые губы Гришухино ухо берет...» [4, с. 107]). Выкапываемый картофель, квас и особенно золотые снопы являются символами не только достатка, но и плодородия в целом. Не случайно Дарья носит под сердцем дитя, которое, в свою очередь, вроде обращает нас к счастливому будущему семьи, которое, однако, не произойдет (если в финале поэмы героиня все-таки умирает, то вместе с ней гибнет ее ребенок, а значит, гибнут и надежды на будущее). Чудесное воспоминание завершается по-настоящему идиллической картиной: дети с отцом едут к дымящейся риге, малыши улыбаются матери, стоящей под ослепительным солнцем. Именно этот эпизод становится тем Золотым веком Дарьи, к которому бы она хотела вернуться.

И совсем не случайно в начале поэмы автор упоминает три тяжкие доли славянки: выйти замуж за раба, родить раба и покоряться всю жизнь рабу. По мнению Некрасова, выход из этого замкнутого круга сможет вернуть Золотой век той самой сильной и гордой Славянки, которая описывается в первых главах произведения. Эта же мысль прослеживается и в «Бабье притче», которую мужикам рассказывает Матрена Тимофеевна, героиня поэмы «Кому на Руси жить хорошо» со словами святой старицы:

Ключи от счастья женского,
От нашей вольной волюшки
Заброшены, потеряны
У Бога самого!
Отцы-пустынножители,

И жены непорочные,
И книжники-начетчики
Их ищут — не найдут! [3, с. 186-187]

Но тяжкая женская доля, оказывается, может ждать не только русских крестьянок. В поэме, получившей в итоге очень характерное название «Русские женщины», автор обращается к важному в истории России событию — восстанию декабристов, представляя восприятие событий не мужским, а женским взглядом. И здесь сказывается постоянный интерес к месту и роли женщины в русской жизни. Главные героини поэмы — это жены декабристов, отправившиеся за ними в Сибирь. Княгиня Екатерина Трубецкая и княгиня Мария Волконская, по мнению Некрасова, совершили совершенно неожиданный для многих современников и потомков подвиг. Мысль следовать в Сибирь на рудники к мужьям, осужденным как изменникам и врагам престола, кажется большинству в их окружении абсурдной. Эти героини могут быть отнесены к числу героев-праведников, галерею которых создал поэт.

В поэме «Русские женщины» мотив *воспоминания* также значим. В части, посвященной Екатерине Трубецкой, Некрасов переносит читателя к событиям 1826 года. Женщина, отправившаяся в долгий путь, погружается в беспокойную дрему и видит сны, в которых и описывается ее прошлое. Трубецкой снится счастливое детство, впечатления от которого овеяны флером вечного праздника, балы, нарядные гости, роскошь. Жизнь повзрослевшей Трубецкой также была счастливой. Она хозяйка дома, принимающая знатных гостей. Особенно важной в воспоминаниях княгини становится поездка в Рим, посещение его древних храмов, дворцов, музеев. Точкой невозврата становится восстание декабристов, после которого:

Но не вернуть ей дней былых,
Тех дней надежд и грез,
Как не вернуть потом о них
Пролитых ею слез!.. [5, с. 128]

Сон о прекрасном Риме сменяют сны о нищей, голодной, замерзшей России, следом за которыми идет символическое сновидение о башне (стоящая наверху башни Трубецкая взирает на волнения в городе, после чего срывается с башни и падает). Встреча с мужем — «живым мертвецом» — в тюрьме — это следующий эпизод. После тяжелых, угнетающих сцен «добрый сон» дарует княгине минуту утешения. Она видит юг и своего освобожденного (безусловно, лишь в воображении) мужа.

Детство и юность княгини Марии Волконской также были беззаботными и счастливыми. Ее отец «задавал пиры», на которых она всегда была первой красавицей и царицей бала. Княгиня вспоминает свое знакомство с будущим супругом, первые недели их совместной жизни, после чего начинаются бесконечные дни безызначности (княгиня, которая носит под сердцем ребенка, ограждается родственниками от известий о случившемся восстании), затем Волконская вспоминает встречу в тюрьме, прощание с родными, с сыном, брошенное вслед проклятие отца...

Одно из самых ярких воспоминаний княгини — это прощальный вечер, устроенный в ее честь сестрой Зинаидой в Москве. Особенно примечательным он стал потому, что на нем присутствовал А. С. Пушкин, в юности, как казалось самой Марии, влюбленный в нее. Встреча со старым другом не только становится поводом убедиться в правильности принятого решения (поэт поддержал Волконскую в ее желании объединиться с мужем), но и вызывает самые теплые воспоминания о времени, проведенном с юным поэтом в Юрзуфе (современный Гурзуф), о легенде, согласно которой друг поэта — соловей, которому очень понравился Пушкин, — навсегда исчез после его отъезда.

Важно отметить, что вся вторая часть поэмы, посвященная судьбе Волконской, представляет собой воспоминания вернувшейся из Сибири княгини, решившейся на записки:

И вот, не желая остаться в долгу
У внуков, пишу я записки,
Для них я портреты людей берегу,
Которые были мне близки... [5, с. 148]

Таким образом, вторая часть поэмы построена по принципу матрешки: воспоминания внутри воспоминаний. Такая форма обусловлена, на наш взгляд, стремлением поэта изложить две точки зрения на произошедшие события (ведь кн. Трубецкая не вернулась из ссылки, умерев там за несколько лет до амнистии, а Волконская вернулась в Россию). Кроме того, Некрасов был знаком с подлинными записками Марии Волконской.

Подводя итоги, отметим, что для Некрасова, автора поэм, крайне важным представляется обращение к мотиву воспоминания в контексте создания женских образов. Жизнь героинь делится на два периода, которые условно могут быть названы «счастье» и «беда». О периоде «счастье» читатель узнает из *воспоминаний* героини, при этом воспоминание зачастую представляется в форме сна. Счастливое прошлое обычно характеризуется весельем (балы у дворянок, игры у крестьянок), а несчастье — утратой супруга: смерть или арест, или рекрутчина. Счастливое прошлое становится Золотым веком женщины, к которому она стремится вернуться (застывание Дарьи, отъезд жен декабристов). При этом для Некрасова не важна социальная принадлежность женщины. Изначальное, социально маркированное, название поэмы «Декабристки» было заменено Некрасовым на более весомо-обобщающее «Русские женщины». Для поэта важны личностные особенности русской женщины, которые могут вдохновить ее даже на подвиг ради ближнего.

Литература

1. *Жданов В. В.* Жизнь Некрасова. М.: Худож. лит-ра, 1981. 239 с.
2. *Коротаева И. В.* Апокриф «Хождение Богородицы по мукам» в финальной сцене поэмы Н. А. Некрасова «Русские женщины» // Вестник Удмуртского университета. Сер. Филологические науки. 2007. № 5 (2). С. 67–72.
3. *Некрасов Н. А.* Кому на Руси жить хорошо // Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем: в 15 тт. Т. 5. Л.: Наука, 1982. 688 с.
4. *Некрасов Н. А.* Мороз, Красный нос // Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем: в 15 т. Т. 4. Поэмы. Л.: Наука, 1982. С. 77–109.
5. *Некрасов Н. А.* Русские женщины // Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем: в 15 т. Т. 4. Поэмы. Л.: Наука, 1982. С. 123–186.
6. *Чуковский К. И.* Некрасов и Авдотья Панаева // Чуковский К. И. Собр. соч.: в 15 т. Т. 8. Литературная критика. 1918–1928 / предисл. Е. Ивановой; коммент. Б. Мельгунова и Е. Ивановой. М.: Агентство ФТМ, 2017. С. 264–303.

УДК 82.161.1, 794.05

Сони́на Елена Серге́евна,
кандидат филологических наук, доцент,
Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций,
Санкт-Петербургский государственный университет
Email: sonina@mail.ru

АВТОР И ГЕРОЙ В ЛИТЕРАТУРНЫХ ИГРАХ (Н. А. НЕКРАСОВ)

В статье представлен жанровый и тематический анализ 47 выявленных русских настольно-печатных и компьютерных игр, посвященных биографии Н. А. Некрасова и его творчеству. Обнаруженные литературные настольные игры некрасовской тематики выходили с 1878 года и по сегодняшний день. До революции широко издавались интеллектуальные литературные квартеты, в советское время лидировали серьезные викторины, в современную эпоху чаще печатаются развлекательные игры. Издательский выбор возрастных характеристик игроков постепенно смещается; заметны тенденции ухода от семейных межвозрастных игр к играм для дошкольников и младших школьников. Большое количество самодельных игр по некрасовским произведениям, широко представленных в Интернете и сознательно неучтенных в данной статье, говорит не только о необходимости подобных дидактических материалов в школах, библиотеках, музеях, но и об отсутствии массовых предложений со стороны отечественного рынка настольных игр.

Ключевые слова: Н. А. Некрасов, литературные герои, настольная литературная игра, компьютерная литературная игра.

Sonina Elena S.,
Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,
Institute "Higher School of Journalism and Mass Communications"
of St. Petersburg State University
Email: sonina@mail.ru

AUTHOR AND HERO IN LITERARY GAMES (N. NEKRASOV)

The article presents a genre and thematic analysis of 47 identified Russian desktop-printed and computer games dedicated to the biography of N. Nekrasov and his work. The discovered literary board games of the Nekrasov theme have been published from 1878 to the present day. Before the revolution, intellectual literary quartets were widely published, in Soviet times serious quizzes were in the lead, in the modern era, entertaining games are more often published. The publisher's choice of player age characteristics is gradually shifting. There are noticeable trends in moving away from inter-age family games to games for preschoolers and younger schoolchildren. A large number of home-made games based on Nekrasov's works, widely presented on the Internet and deliberately not taken into account in this article, speaks not only of the need for such didactic materials in schools, libraries, museums, but also of the lack of mass offers from the domestic board games market.

Keywords: N. Nekrasov, literary heroes, literary board game, computer literary game.

Литературная настольная игра, связанная с биографией писателя и/или с литературным текстом, существовала давно. В России игры по произведениям русских классиков стали выпускаться с последней трети XIX века. В дореволюционной и советской России литературные мотивы широко использовались при выпуске настольных игр; сейчас же литературные настольные игры стали редкостью. Попробуем понять, насколько

востребованным оказался образ Н. А. Некрасова и его литературных героев в русских настольных играх. Впервые подобная тема рассматривалась мной в 2020 г. [42, с. 225–239]; сейчас статья частично дополнена и переработана. Хронология исследования представлена от 1878 до 2022 г. Задача поставлена сложная, т.к. библиографические указатели литературы, посвященной Некрасову, не учитывают выпуск настольных игр, а каталогов выпуска игр заводами, артелями, кооперациями и частными предпринимателями не существует. Исследовательская литература отличается перекосом в сторону исследования игрушки, а не настольной игры. Особняком в небольшом ряду исследований стоит капитальный труд М. С. Костюхиной, посвященный истории и типологии игр в России XVIII — 1950-х гг. [16]. Отдельные параграфы этой книги специально говорят о книгах и писателях: «“Конек-горбунок” в формате настольной игры», «Сказочные персонажи в играх», «Литературные приключения в играх», «Игры с русскими классиками».

Всего в результате сплошного просмотра сохранившихся изданий и работы с библиотечными и музейными каталогами было выявлено 47 настольных игр, полностью или частично посвященных Некрасову. Много это или мало? Приведем для сравнения пример: подобных игр, посвященных А. С. Пушкину, было обнаружено около 200 [41, с. 259–286].

Тип игры, использующей образы Некрасова и его литературных героев	Выявлено
<i>Игры настольно-печатные</i>	
Викторины отдельные	8
Викторины в книгах	6
Литературные квартеты	8
Карточные игры	6
Лото	4
Пазлы	2
«Гусёк» («ходилки»)	3
Филлеры	2
Кубики	1
«Мемо»	1
<i>Игры электронные</i>	
Игры компьютерные	3
Игры онлайн	3

В количественном отношении среди печатных игр с некрасовской тематикой выделяются викторины. Дореволюционных викторин по Некрасову не обнаружено; среди советских большинство содержало много текста и минимум иллюстраций. К вербальным играм относятся, например, листовки с вопросами, предназначенные для раздачи в парках и садах, на вечерах в Домах и Дворцах культуры и пр. Подобные тексты хранятся в Российской национальной библиотеке в Фонде групповой обработки и часто не имеют выходных данных. Ленинградским ДК им. А. М. Горького был напечатан ряд листов «Литературной экскурсии». На каждом листе располагалось по восемь вопросов; было оставлено место для ответа участника викторины. Участники викторины должны были вспомнить, «женам каких декабристов посвящена поэма Некрасова “Русские женщины”», «кто сказал о судьбе русской женщины до революции “Три тяжкие доли имела судьба”» и

«кто написал “Размышления у парадного подъезда”» [20]. В харьковской викторине среди прочих отрывков выяснялось авторство строк «Мороз-воевода дозором обходит владенья свои» [37]. В Перми читателям предстояло сказать, «как называется произведение, из которого взяты эти строки: “Однажды, в студеную зимнюю пору, я из лесу вышел; был сильный мороз”» [26]. На последней листовке-викторине был указан тираж — тысяча экземпляров. В конце листа сообщалось об условиях награждения участников, правильно ответивших на вопросы.

Часто вопросы входили составной частью в более обширные викторины. К таким относится, например, викторина военного времени, которая содержала 300 вопросов, например, «Кто написал слова песни “Ой, полна, полна коробушка”?» или «Чьи слова “То сердце не научится любить, которое устало ненавидеть”?» [32, с. 7–8]. Подобная тактика широко применялась и в краеведческих викторинах. В опроснике по истории и архитектуре Ленинграда (1957, тираж 100 тысяч) спрашивалось, «где находится квартира-музей Н. А. Некрасова» [34, л. 34]. Вопрос сопровождался черно-белым рисунком интерьера квартиры.

Современных викторин по литературе почти нет; можно привести лишь несколько примеров. Из 50 карточек викторины «Я сам обманываться рад», посвященной скорее истории литературного быта и курьезам, Некрасову достался один вопрос, да и тот косвенный: «Сережа Клейнмихель — герой произведения Н. Некрасова “Железная дорога”, В. Ерофеева “Вальпургиева ночь, или Шаги Командора”, В. Гиляровского “Москва и москвичи”?» [52]. Интеллектуальная викторина «Библио» носит другой характер; ее можно использовать скорее как контролирующее знания учебное пособие. Викторина состоит из 300 карточек с шестью вопросами на каждой карточке, посвященным мировой, русской классической и современной литературе. Из 1800 вопросов на долю Некрасова пришлось семь. Три вопроса выясняют, кто автор приведенных строк («Памяти Добролюбова», «Поэт и гражданин», «Зеленый шум»); дважды спрашивают, из какой поэмы Некрасова приведены отрывки («Мороз, Красный нос», «Современники»); по одному разу в игре надо вспомнить, сколько крестьян выясняло, «кому на Руси жить хорошо», и какой журнал, основанный А. С. Пушкиным, продолжал издавать Некрасов [24, л. 47, 48, 49, 65, 183, 206, 207].

В 2016 году Центром поддержки и развития чтения ГБУК «Самарская областная универсальная научная библиотека» и Самарской региональной общественной организацией «Школа методологии и игротехники» была разработана игра «Время читать» [45]. Информация об игре распространяется в основном через социальную сеть «ВКонтакте». Подросткам и взрослым предлагается 75 бумажных карточек, на каждой из которых есть портрет русского или зарубежного литератора и иллюстрации к его произведению. Задача играющих – назвать автора и текст; правильный ответ можно узнать из мобильного приложения для считывания QR-кодов. У Некрасова, кроме характеристики его поэтических новаций, упоминаются поэмы «Кому на Руси жить хорошо» и «Русские женщины».

Особняком находится бесчисленное количество настольных игр-викторин, напечатанных внутри книг. Привести даже относительно полный перечень их невозможно, поэтому ограничимся отдельными примерами. «Комсомольская правда» 1 апреля 1935 года объявила старт игры на сообразительность и проверку знаний «Отвечай метко, или Культснайпинг». За полтора месяца в редакцию пришло 24000 писем с ответами от 4800 читателей [3, с. 6]. В книге, вышедшей по результатам газетной викторины, художником Л. Смеховым были проиллюстрированы серии «Чьи это слова?», «Кто эти замечательные люди?» и др. Портрет Некрасова сопровождался такой подсказкой: «Один из крупнейших русских поэтов. “Печальник гласа народного” – так его называли за стихотворения, полные сострадания к крестьянству, придавленному гнетом царизма. Наиболее широкую известность получило его произведение “Кому на Руси жить хорошо”» [3, с. 68].

Были и полностью визуальные викторины: например, по профилю надо было угадать, где изображены Некрасов, Н. В. Гоголь, Л. Н. Толстой и А. А. Блок [19, с. 134–135]. В иллюстрированной книжной серии «Они тоже были маленькими» в 2019 году вышла книга, посвященная Некрасову. В конце книги приведены загадка (связанная с мазаевскими зайцами) и ребус, где зашифровано название поэмы «Саша» [27, с. 28].

Уникальной серией игровых книг представляется приложение к журналу «Наша школа» 2000-х гг. Книги-игры для детей среднего и старшего школьного возраста с тематическими цветными иллюстрациями, тестовыми заданиями и ответами позволяют примерить на себя роль М. В. Ломоносова, Гоголя, И. Д. Сытина и мн. др. [22; 50; 51]. По словам представителей издательства, встреченных мною на Книжном салоне-2018, подобная книга была посвящена и Некрасову. Но ни в одном из каталогов крупных библиотек этой книги нет; на сайте издательства тоже; на письменные запросы ответ получить не удалось.

Восемь литературных квартетов часто дублируют друг друга. В этих играх надо собрать четыре карты с названиями произведений одного писателя, затем другой квартет и т.д. Выигрывал тот, кто смог получить наибольшее число квартетов. Первая из подобных русских игр, «Русские литераторы», была издана в 1878 году [36]. На некрасовских карточках названы «Коробейники», «Мороз, Красный нос», «Кому на Руси жить хорошо» и «Саша». Но игра с подобными правилами могла оказаться дуэтом, квинтетом, секстетом и т.д. Игра «Эрмитаж» (1886) представляла на большом складном листе, украшенном резной рамкой, 120 имен, дат жизни и названий значительных произведений писателей Англии, Германии, Греции, Испании, Италии, Португалии, России, Франции. Среди 48-ми русских писателей были названы авторы XVIII столетия, крупнейшие поэты XIX века, прозаики, авторы исторических сочинений, драматурги, литературные критики и пр. Игра давала «детям начальные сведения по хронологии и истории европейской литературы», и издатель надеялся, что, «заучив незаметным образом имена знаменитых писателей и названия лучших их произведений, любознательный ребенок постарается познакомиться с ними поближе» [21, с. 1]. Некрасовских произведений здесь два: «Русские женщины» и «Плач детей».

В миниатюрной игре «Русские литераторы» (1902) 145 карточек, на которых приведены имена 25 русских литераторов, названия их произведений и даты жизни; иллюстрации отсутствуют. Цель игры – «составить библиотеку из наибольшего числа авторов» [35, с. II], но распределение неравномерное: с Пушкиным надо собрать 14 карточек, с М. Ю. Лермонтовым и И. С. Тургеневым по 10, с И. А. Крыловым и Гоголем по семь, с Г. Р. Державиным и Некрасовым по пять и т.д. Из некрасовских произведений упоминаются «Мороз, Красный нос», «Русские женщины», «Кому на Руси жить хорошо», «Саша» и «Коробейники».

Классическим квартетом стал «Квартет писателей» (1910) с 72-мя карточками 18-ти русских литераторов. Рубашка колоды совпадала по цвету с коробкой, куда помещались все карты. Каждую карточку украшал черно-белый портрет автора и названия четырех его произведений [14]. Список некрасовских сочинений почти дублирует предыдущий квартет: «Мороз, Красный нос», «Русские женщины», «Кому на Руси жить хорошо» и «Коробейники».

Более ранний выпуск находится в хранилище Эрмитажа; в «Квартет писателей» (1880) любила играть царская семья [46, с. 144–145]. Хотя М. С. Костюхина считает, что царская семья играла в «Квартет» 1902 г. [16, с. 370]. Квартетов до революции печатали много; часть была на дешевой бумаге, без рубашки.

В советские литературные квартеты добавлялись идеологически нужные авторы. В «Квартете писателей» (1939) на 80-ти карточках были названы 20 отечественных авторов. Из имен, не встречавшихся ранее в подобных играх, появились Н. Г. Чернышевский и Т. Г. Шевченко [29]. Некрасовский список в квартете 1939 г. слегка изменен: играющим предлагалось вспомнить «Русских женщин», «Кому на Руси жить хорошо», «Крестьянских

детей» и «Железную дорогу». Современные издатели изредка перевыпускают литературные квартеты прошлого [18].

Одна из наиболее распространенных со второй половины XIX века салонных игр с картами был «Флирт цветов». Игра вошла в русский обиход после опубликования Д. П. Ознобишиным переведенной с немецкого и дополненной им книги, где приведены русские и латинские названия 404-х растений и цветов с цитатами. Астра спрашивала, умеешь ли ты постоянно любить; одуванчик утверждал, что он всегда дома, а чеснок восклицал «Ты нестерпим!» [28, с. 59, 90, 108]. В книге приведен лишь один рисунок (мимозы), адресованной журнальным критикам. Игра «Флирт цветов» переняла ознобишинскую форму: выпускались колоды от 40 до 100 карточек, без иллюстраций, с приписываемыми цветам или драгоценным камням высказываниями. Встречались и карты с цитатами из произведений русских литераторов. Например, опал говорил некрасовскими строчками: «Мы с тобой бестолковые люди: что минута, то вспышка готова!» [47]. Московское издательство «Stupid Casual» и иллюстратор М. Лунева выпустили в 2000-х гг. репринт этой игры.

Карточные колоды на литературной основе издавались давно. У французского короля Людовика XIV в 1644 г. среди обучающих колод были и карты, использующие греческие мифы [54]. Старинные китайские карты выпускались с портретами литераторов. В XX веке колода «Театр Виктора Гюго» была выпущена на основе рисунков Жана Гюго домом-музеем писателя (Париж, 1965), а 55 карт колоды «Писатели и поэты» (Австрия, 1998) были созданы с репродукциями портретов английских литераторов, хранящихся в Национальной портретной галерее в Лондоне. Дореволюционные колоды с изображением Некрасова или его героев мне неизвестны. Московское издательство «Барбарис» подготовило к 2016 году проект «Все козыри». Сюда входит колода сувенирных игральных карт с портретами русских писателей и книга «Пятьдесят три кратких жизнеописания самых известных русских писателей» (по числу персонажей в колоде) [31]. Некрасову отведена в этой колоде роль десятки червей (тузом в этой масти выступает Л. Н. Толстой, королем И. А. Гончаров, дамой М. И. Цветаева, валетом А. С. Грибоедов и т.д.). Государственным литературно-мемориальным музеем-заповедником Н. А. Некрасова «Карабиха» к 200-летию юбилею поэта тиражом 500 экз. была выпущена сувенирную колоду из 36 карт, где Некрасов становится королем треф. Дамой треф является, конечно же, А. Я. Панаева, валетом А. С. Пушкин и т.д. [2].

Обнаружилось четыре выпуска лото некрасовской тематики. Из дореволюционных лото в ФГБУК ГМПЗ «Музей-усадьба Л. Н. Толстого “Ясная Поляна”» сохранилось литературное лото А. Т. Снарского (благодарю сотрудника отдела фондов музея-усадьбы «Ясная Поляна» И. В. Мартыненко за информацию об игре). Иллюстраций в этом лото нет, приводятся только отрывки стихотворений В. А. Жуковского, Пушкина, Лермонтова, Ф. И. Тютчева и др. В игре, использующей 60 избранных стихотворений русских поэтов, представлено четыре отрывка («Зеленый шум», из поэмы «Кому на Руси жить хорошо» — «Ой, поле многохлебное!», «Дядюшка Яков», «Генерал Топтыгин») [39].

Сложным и по художественному решению, и по уровню стоящих перед игроками вопросов оказалось литературно-музыкальное лото 1960 года [13]. Лото, посвященное 12-ти русским писателям, расположено на 12-ти листах плотного картона. На каждом листе по пять черно-белых иллюстраций к произведениям разных авторов; к каждой иллюстрации предлагается по три вопроса. Принцип лото (закрывание своих карточек) реализуется при ответах на эти вопросы с помощью фотопортретов писателей меньшего, чем иллюстрации, размера. Закрывший первым свой большой лист считается победителем. Это лото рассчитано на школьников средних классов, что является редкостью. По творчеству Некрасова вопросы касались не только текстов («Мороз, Красный нос», «Крестьянские дети», «Зеленый шум», «Коробейники», «Размышления у парадного подъезда» и др.), но и романсов на его стихи.

Из советских лото, использующих некрасовские произведения, можно назвать еще игру, рассчитанную на малышей и потому полностью визуальную [12]. Лото основано на рисунках из 36 мультфильмов, в т.ч. из снятой в 1980 году на Свердловской киностудии кукольной анимации «Дедушка Мазай и зайцы».

Современные тиражные лото представлены серией «Раут с поэтом» московского издательства «ГОТ» (2013–2015). Серия охарактеризована автором Ириной Девиной как литературно-психологические игры. «Раут с поэтом», целиком построенный на произведениях Некрасова, планируется к выпуску в 2022 г. Некрасовские строчки входят в коллективный «Раут», но и здесь поэта поджидают сложности. На карточке № 29 приводятся строчки из «Мороза, Красного носа» («Без мела всю выбелю рожу»), а три карточки (№ 3, 26 и 47) приписывают Некрасову стихотворение «Снежок», в действительности написанное З. Н. Александровой [6].

Пазлы (называемые раньше «пузелями») с некрасовской тематикой впервые встречаются еще в XIX веке. В 1899 г. в харьковском книжном магазине за 50 копеек можно было купить складные картинки «Мазай и зайцы» [9]. Традицию пазлов с Мазаем подхватило ростовское издательство «Рыжий кот», выпустив игру из 104 элементов на эту тему, но изменив название стихотворения [8].

Тема Мазая оказалась востребованной в настольных играх по некрасовским произведениям. Именно ей посвящен «гусёк» (или «ходилки» — игра с кубиком и фишками) О. В. Емельяновой [11]. В игре действуют четверо Мазаев, зайцы, лодки, льдины и бревна (все действие выражается в чередовании фишек на игровом поле). Этому же стихотворению обязана своим появлением игра «Мазайцы». Игровое поле выкладывается из тайлов голубого цвета (половодье). Игроки должны, используя карточки течений, увертываться от зарослей, бревен, воронок, спасти зайцев (все условные обозначения тоже изображены на тайлах). В самом конце правил дан совет «стихотворение-то Николая Алексеевича Некрасова прочитайте!» [5]. Сюжет со спасенными зайцами попадает и в детские книжки с наклейками (16 страниц), и в викторины для дошкольников («кого спасал дедушка Мазай в произведении Н. Некрасова?») [25; 1]. Более того, это стихотворение стало основой для настольной игры «мемори», созданной бакалавром Школы дизайна ВШЭ А. Стрелковой в 2016 году [44] Мазай стал одним из героев и «гуська», выпущенного для интерактивного культурно-гуманитарного проекта «Знакомьтесь — Некрасов» музеем-заповедником Н. А. Некрасова «Карабиха» [33]. В красочной игре-ходилке использованы, кроме популярнейшего Мазая, другие стихотворения из цикла «Русским детям» («Дядюшка Яков», «Генерал Топтыгин») и отрывки из «Крестьянских детей», «Мороза, Красного носа», «Саши», «Школьника».

Современная игровая механика «мемори» используется и в проекте Библиотеки им. Н. А. Некрасова (Санкт-Петербург). К 200-летию поэта в библиотеке подготовили настольную игру «Некрасов в Петербурге», состоящую из 40 парных карточек, иллюстрирующих жизнь поэта в столице [48].

В филлерах (несложных и веселых играх, рассчитанных на быстрое выполнение заданий) имя поэта встречается редко. Например, «Кинокнижный крокодил» основан на принципе объяснения мимикой задуманных классических и современных литературных и кинопроизведений. Из 28 карточек серии «объясни» (на каждой карточке по пять наименований разных авторов, персонажей, текстов и фильмов) одно задание достается Некрасову [15]. В полностью вербальной игре «Воображарий. Звезды» среди 98 карточек (на каждой карточке по 10 имен реальных и литературных персонажей) упомянут и Некрасов [30]. Игрок должен за минимальное время с помощью ассоциаций объяснить напарнику, чьи имена названы на игровой карте. Есть и развивающие кубики «Времена года», где в сопроводительной брошюре используются стихи С. А. Есенина про зиму, Тютчева про весну и лето, некрасовские строчки про осень [23].

Современность диктует новые форматы, поэтому посвященные Некрасову игры встречаются и в электронном виде.

В 1991 году фирмой «Компьютер и детство» была разработана образовательная игра «Дед Мазай и зайцы» (платформа DOS). Главная цель разработчиков сводилась к приобретению навыков работы с клавиатурой у дошкольников и детей младшего школьного возраста. Компьютерный тренажер позволял в двух режимах «вытаскивать» электронных зайцев с кочек на плот Мазая. После причаливания к берегу зайцы разбегались, а дедушка пил чай. Обозреватель охарактеризовал игру так: «единственный известный эмулятор Деда Мазая, как и вообще единственная игрофикация произведения Некрасова» [7]. В 2009 году компанией «Медиа-Арт» была создана компьютерная игра «Дед Мазай-ка» (платформа PC). Разноуровневая операция по спасению зайцев предполагает сначала очистку реки ото льда с помощью облаков и снежинок, и только потом проводку лодки. Логическая игра была создана на CD-ROM, но позже ее выложили в Интернет для бесплатного скачивания [43]. В 2016 году вышла логическо-приключенческая игра «Bunnyrama» (платформа PC), где используются некрасовские образы. Правда, от известного сюжета осталось немного: «Дед Мазай попал в беду. Он должен сбежать из волшебного леса и найти дорогу домой. В лесу живут огромные кролики, странные грибы и прочие личности. Единственный путь ведет через сеть магических порталов, но добраться до них нелегко!» [53]. Игрок может переносить кроликов с места на место (чувствуется аллюзия на первоначальный текст), строить из них лестницы, решать головоломки и т.д.

Интернет расширяет возможности игроков; в то же время игры в онлайне так же не вечны, как и бумажные. Мобильное приложение «Емоѝ Рoetry» 2016 г. просветительского проекта «Арзамас» устарело с технической точки зрения и уже не поддерживается. Мобильное приложение предлагало игрокам вставлять эмодзи вместо пропущенных слов в отрывках из поэтического наследия России, Франции, Англии [4]. Поэзия Некрасова была представлена четырьмя отрывками из «Кому на Руси жить хорошо», «Железной дороги», «Мороза, Красного носа» и «Думы».

В библиотеках Самары создана интересная видеоигра «Литературные классики», где на трех уровнях (ученик, знаток, хранитель) игрок отвечает на вопросы, связанные с творчеством русских писателей XIX — начала XX в. [38] У Некрасова, помимо его псевдонимов, политических взглядов и высказываний, в самарской игре приводятся названия следующих произведений: «Русские женщины», «Кому на Руси жить хорошо», «Мороз, Красный нос», «Железная дорога», «Генерал Топтыгин».

На информационном портале «Купидония» вывешено девять онлайн-викторин по биографии и произведениям Некрасова («Кому на Руси жить хорошо», «Современники», «Русские женщины», «Мороз, Красный нос», «Саша», «Железная дорога», «Дедушка») [17]. На сайте «Детский час» есть интерактивные раскраски по стихотворениям Некрасова («Дядюшка Яков», «Пчелы», «Соловьи», «Генерал Топтыгин») в режиме онлайн [10]. Существует и целый блок любительских самоделок, демонстрирующих неудовлетворенный потребительский запрос или творческий поиск создателей новых игр. Есть игры, которые создавались библиотекарями, музейщиками, преподавателями, школьниками и студентами. Чаще всего это игры ведомственные, подготовленные в одном или нескольких экземплярах для внутренней работы. Но учесть эти бесчисленные викторины, лото, «ходилки» и карточные игры почти невозможно.

Дореволюционные и советские игры в основном были ориентированы на игроков гимназического возраста, предлагая участникам либо взрослые поэмы и отрывки из стихотворений, либо серьезные вопросы по творческому пути поэта. Постсоветские игры в основном рассчитаны на легкое времяпрепровождение детей или подростков, готовых передвигать фишки, складывать пазлы или любым способом изобразить самого Некрасова в ассоциативных формах. Исключения есть («Раут с поэтом», «Библио»), но они только

подчеркивают повсеместный развлекательный характер современных настольных игр и отказ от просветительских целей ушедших эпох.

Чаще всего в играх упоминаются «Кому на Руси жить хорошо» (14 раз), «Дедушка Мазай и зайцы» (13), «Мороз, Красный нос» (11), «Русские женщины» (8) и т.д. По хронологии выявленные тиражные печатные игры распределились следующим образом: XIX век — четыре игры, начало XX века — пять игр, игры советские довоенные — четыре игры, игры советские военные и послевоенные — шесть игр, игры постсоветские — 21. Самая ранняя из выявленных игр с некрасовской тематикой — литературный квартет «Русские литераторы» (Санкт-Петербург, 1878).

Самодельные игры, посвященные творчеству Некрасова, в большом количестве и очень разном качестве выложены в Интернете, что говорит о востребованности творчества поэта и одновременно о неудовлетворенном потребительском спросе. Тенденция постепенного обращения разработчиков видеоигр к русской литературной классике обнадеживает, хотя и тут Некрасову достается слишком мало внимания. Настольные и компьютерные игры порой представляются издателям, педагогам, музейным и библиотечным работникам чем-то несерьезным, хотя это представление, конечно, в корне неверно. Например, еще в 1895 году А. П. Чехов писал издателю А. С. Суворину: «Игры положительно необходимы. Это и здорово, и красиво, и либерально, либерально в том смысле, что ничто так не служит к слиянию сословий и проч., как уличные и общественные игры» [49, с. 36]. Советские исследователи продолжали чеховскую мысль: «благодаря этой игре дети теперь твердо знают, кто написал “Аленушкины сказки”, “Берендея”, “Мороз, Красный нос” и т.д. Невольно зародится желание прочитать и другие произведения автора, с которым частично ребенок уже знаком. Так неожиданно игра выполняет большую культурную миссию» [40, с. 20]. Остается только согласиться с высказыванием ушедшей эпохи.

Литература

1. *Бурдина С. В.* Готов ли ты к школе? Детская литература. Киров: ИП Бурдина С. В., 2013. 13 с.
2. *Воробьева С.* (худ.). 200 лет Н. А. Некрасову. Сувенирные игральные карты. Ярославль, 2022.
3. *Глязер С. В.* Культснейпинг. М.: Молодая гвардия, 1935. 126 с.
4. *Головастиков К., Голубовский Д., Перевозчиков Д.* Emoji Poetry. М., 2016.
5. *Голубкин С., Масловский Е., Овчинников П., Капустин Д.* (худ.). Мазайцы. М.: Геменот, 2013.
6. *Девина И., Шедания Р.* (худ.). Новогодний раут с поэтами. По-настоящему семейная игра. 5+. М.: ООО «ГОТ», 2015.
7. Дед Мазай и зайцы. URL: <https://www.old-games.ru/game/9534.html>
8. Дед Мазай и зайцы. Пазлы. Ростов-на-Дону: «Рыжий кот», 2018.
9. Детские книги, педагогические (фребелевские) детские игры и занятия для детей всех возрастов. Отгиск из систематического каталога русских и иностранных книг книжного магазина А. Дредера в Харькове. Харьков, 1899. № 145. 20 с.
10. Детский час. Раскраски по стихотворениям Некрасова. URL: http://detskiychas.ru/raskraski/nekrasov_d_yakov/
11. *Емельянова О. В., Голубев В. Н.* (худ.), *Вакурова О. В.* (худ.). Дед Мазай и зайцы. М.: ООО «Десятое королевство», 1999.
12. *Зисман Г. А.* (худ.). Мультилото. Матвеев Курган: Матвеево-Курганская бумажная фабрика «Красный картонажник», 1986.
13. *Ислентьев Н., Шурман М.* Литературно-музыкальное лото. Школьная серия. Вып. 1. М.: Производственный комбинат муз. фонда СССР, 1960.
14. Квартет писателей. Рига: типо-лит. Герм. Услебер, 1910.

15. Кинокнижный крокодил. М.: ООО «Магеллан», 2014.
16. *Костюхина М. С.* Детский оракул. По страницам настольно-печатных игр. М.: НЛО, 2013. 656 с.
17. Купидония. Викторины о Некрасове. URL: https://kupidonia.ru/all_viktoriny/viktoriny-o-nekrasove/abr/2/n/32
18. *Листвин Л. В.* Писатели русские и зарубежные. Квартет. М., 2019; Игроистория. Квартет писателей. М., б/г.
19. Литературные игры: сб. Пособие для руководителей литературных кружков и библиотекарей / сост. В. А. Мануйлов. Л., М.: Гос. уч.-пед. изд-во, 1938. 214 с.
20. Литературные экскурсии № 4, 5, 7. Л.: Тип. ДК им. А. М. Горького, 1939.
21. *Меламед А.* Правила игры «Эрмитаж». СПб.: Типо-лит. Н. Евстифеева, 1886. 2 с.
22. *Михайлов А., Белоножкина Т.* (худ). Ты — Николай Васильевич Гоголь: книга-игра для детей среднего и старшего школьного возраста. М.: Наша школа, 2003. 17 с.
23. *Мошина А.* Времена года. Кубики. М.: Клевер Медиа групп, 2013.
24. Настольная игра «Библио». М.: ООО «Пикчерзстудио», 2016.
25. *Некрасов Н. А.* Дедушка Мазай и зайцы. Книжка с наклейками. М.: Эксмо, 2018. 16 с.
26. Новогодняя викторина. Пермь: Тип. обл. изд. «Звезда», 1959. 1 с.
27. *Оганджян С., Коробкова А.* (худ). Они тоже были маленькими. Вып. 26. Николай Некрасов. М.: Hachette, 2019. 26 с.
28. *Ознобишин Д.* Селам, или Язык цветов. СПб.: Тип. деп-та народного просвещения, 1830. 132 с.
29. *Паевская В. В.* Квартет писателей. Игра для детей среднего возраста. Л.: Артель «Новая книга», 1939.
30. *Пегасовы Н. и О.* Воображарий. Звезды. М.: HobbyWorld, 2015.
31. *Победин К., Плавинская П.* (худ.). Все козыри. Игральные карты. М.: «Барбарис», 2016.
32. *Поляков Т.* Литературная викторина. Вып. 2-й: 12 серий, 300 вопросов с ответами. Хабаровск: Дом Красной армии, 1943. 34 с.
33. *Рогозина Е. Ю., Петровская Л. А.* (худ.). В стране дедушки Мазая. Настольная литературная игра. Ярославль: Карабиха, 2022.
34. *Ромм Г. М., Серов И.* (худ.) Знаете ли вы наш город Ленинград? 1 серия. Художественно-литературная игра в вопросах и ответах. Л.: ЛО Художественного фонда РСФСР, 1957.
35. Русские литераторы. Игра для взрослых и детей старшего возраста. Второе изд. СПб.: СПб. мастерская учебных пособий и игр, 1902.
36. Русские литераторы. Игра. Для взрослых и детей старшего возраста. СПб.: Изд. М. О. Вольфа, 1878.
37. Русские поэты о зиме. Каким поэтам принадлежат эти строки? Харьков, 1956. 1 с.
38. Самарская муниципальная информационно-библиотечная система. Компьютерная игра «Русские классики». URL: <https://www.smibs.ru/classics-literature/>
39. *Снарский А. Т.* Литературное лото для детей. Учебное пособие в виде игры. СПб.: Николаевская, 42, [нач. XX в.].
40. *Соболев Н.* Застольные детские игры (вниманию художников) // Игра. Непериодическое издание, посвященное воспитанию посредством игры. Пг: ГИЗ, 1920. Ч. I. № 3. С. 16–20.
41. *Сонина Е. С. А. С.* Пушкин в настольной игре // Болдинские чтения 2019 / отв. ред. И. С. Юхнова. Н. Новгород: ННГУ им. Н. И. Лобачевского, 2019. С. 259–286.
42. *Сонина Е. С.* Образы Н. А. Некрасова и его литературных героев в настольно-печатной и компьютерной играх // Карабиха: ист.-лит. сб. Вып. XI) Гос. лит.-мемор. музей-заповедник Н. А. Некрасова «Карабиха» / ред. кол. А. А. Ивушкин, М. С. Макеев, Е. В. Маркина, М. А. Михайлова, А. Е. Оторочкина. Ярославль, 2020. С. 225–239.
43. *Стельмащук И., Кулик А., Гриб И.* Компьютерная игра «Дед Мазай-ка». URL: <https://smallgames.ws/7329-ded-mazajj-ka.html>

44. *Стрелкова А.* Мазай и зайцы. Настольная игра по мотивам произведения Н. А. Некрасова «Дедушка Мазай и зайцы». URL: <https://portfolio.hse.ru/Project/13458>
45. *Сыромятникова С. С., Вейс О. А, Абзалова Э. Х.* Время читать. Настольная игра о чтении. Самара, 2016.
46. *Уханова И. Н.* Игрушки в собрании Государственного Эрмитажа. СПб.: Государственный Эрмитаж, 2011. 200 с.
47. Флирт цветов. Б/м, б/г. [Нач. XX в.]
48. *Чарыева К. А., Попова А. В., Савельева Е. О.* (худ.). Некрасов в Петербурге / науч. консульт. Е. Ю. Глевенко. СПб., 2022.
49. *Чехов А. П.* Письмо Суворину А. С., 16 марта 1895 г. Мелихово // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. Т. 6. Письма, Январь 1895 — май 1897. М.: Наука, 1978. 774 с.
50. *Шацкий Е., Распопов А.* (худ). Ты — российский предприниматель Иван Сытин: книга-игра для детей среднего и старшего школьного возраста. М.: Наша школа, 2003. 14 с.
51. *Шацкий Е., Шелманов А.* (худ). Ты — великий ученый Михайло Ломоносов: книга-игра для детей среднего и старшего школьного возраста. М.: Наша школа, 2002. 16 с.
52. Я сам обманываться рад. Литературная викторина. М.: ООО «Студия Пэйдждаун», 2016.
53. Immanitas Entertainment GmbH. Bunnyrama. URL: <https://shop.buka.ru/item/Bunnyrama>
54. *Jean Desmarets, Stefano Della Bella.* Le Jeu des fables. URL: [www. britishmuseum.org/collection/object/P_1856-0510-812](http://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1856-0510-812)

УДК 82.161.1

Федотов Олег Иванович,
доктор филологических наук, профессор,
Институт филологии,
Московский педагогический государственный университет
Email: o_fedotov@list.ru

О СЮЖЕТНОЙ КОМПОЗИЦИИ И СТИХОВОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ПОЭМЫ Н. НЕКРАСОВА «НА ВОЛГЕ» («ДЕТСТВО ВАЛЕЖНИКОВА»)

В статье рассматривается сюжетная композиция и стиховая организация главы из поэмы Н. Некрасова, задуманной под названием «Рыцарь на час» и получившей условное наименование «На Волге» («Детство Валежникова»). Основное внимание уделяется анализу третьей части, наиболее протяженной, цельной и художественно совершенной. Недаром она приобрела хрестоматийную репутацию и с давних пор неизменно входит в школьную программу. Написанная 4-ст. ямбом со сплошными мужскими окончаниями вольной, но преимущественно парной, как в лермонтовской поэме «Мцыри», рифмовкой, поэма членится на 10 нетождественных строф-тирад, насчитывающих последовательно 12+22+13+22+29+10+10+5+5+5 стихов. Развитие лиро-эпического сюжета во всех десяти фрагментах в органической взаимосвязи с ритмикой 5-стопного ямба подтверждает исходную гипотезу об усилении нарративности поэтического творчества Некрасова без видимого ущерба для своеобразного гражданского по сути своей лиризма.

Ключевые слова: Некрасов, «На Волге» («Детство Валежникова»), пятистопный ямб, эпический нарратив, гражданский лиризм, сюжетная композиция

Fedotov Oleg I.,
Doctor of Philology, Professor,
Institute of Philology,
Moscow Pedagogical State University
Email: o_fedotov@list.ru

ABOUT PLOT COMPOSITION AND LYRICAL ORGANIZATION NEKRASOV'S POEMS "ON THE VOLGA" ("VALEZHNIKOV'S CHILDHOOD")

The article deals with the plot composition and verse organization of a chapter from N. Nekrasov's poem, conceived under the title "Knight for an Hour" and given the code name "On the Volga" ("Valezchnikov's Childhood"). The main attention is paid to the analysis of the third part, the most extended, integral and artistically perfect. No wonder she has acquired a textbook reputation and has long been invariably included in the school curriculum. Written, as, indeed, the whole poem as a whole, 4-st. iambic with continuous masculine endings free, but mostly paired, as in Lermontov's poem "Mtsyri", rhyming, it is divided into 10 non-identical stanza-tirades, numbering in sequence 12+22+13+22+29+10+10+5+5+5 verses. The development of the lyrical-epic plot in all ten fragments in an organic relationship with the rhythm of the iambic 5-foot confirms the initial hypothesis about the strengthening of the narrativity of Nekrasov's poetic work without visible damage to the peculiar civil lyricism in its essence.

Keywords: Nekrasov, "On the Volga" ("Valezchnikov's Childhood"), iambic pentameter, epic narrative, civic lyricism, plot composition

В 1860-е гг. в поэтическом творчестве Некрасова намечается тенденция к усилению нарративности в произведениях бóльшего, чем стихотворение, масштаба, без видимого,

впрочем, ущерба для своеобразного гражданского по сути своей лиризма. В 1860 г. им была задумана поэма «Рыцарь на час», основанная на не самых светлых детских воспоминаниях. Были написаны две главы «Детство Валежникова» и «Валежников в деревне». В результате, в канонический состав некрасовских сочинений вошли два автономных произведения: 4-частная поэма «На Волге» (с подзаголовком «Детство Валежникова») и весьма пространное стихотворение, получившее общее наименование «Рыцарь на час».

Первая часть поэмы представляет собой своеобразный пролог, в котором заглавный герой, скрывающийся за фамилией Валежникова, а на самом деле персонифицированный рассказчик, повествует от 1-го лица о своем возвращении на родину. Его, как гомеровского Одиссея, встречает верный пес, видимо, некогда, в молодые годы сопровождавший хозяина на охоте. Взволнованный и растревоженный Валежников застывает на берегу Волги, вспоминая свою «убогую юность». Герой сравнивает себя с нищим, вернувшимся в родные края, а также с робким псом, который уносит брошенную ему корку хлеба «подальше от людей», «и гложет...» [1, с. 304]. В мыслях его проносятся призраки друзей, матери, «любимого леса», «родных небес», так или иначе стремившихся его удержать, но он ослушался их; и вот теперь, не добившись успеха, бесславно вернулся на круги своя, подобно библейскому блудному сыну. Ничто ему не мило, все тяготит душу, кроме ... «памяти детских дней».

Во второй части он видит себя мальчиком, выросшим «в глуши, / У берегов большой реки», не утравившимся ни «волка за ригой», ни «чертей в пруду», преодолевшим себя и избавившимся от естественных детских страхов, выйдя в ночной сад и трижды обойдя заклятый пруд. Этот опыт мог бы пригодиться ему и во взрослой жизни, если бы «... добытая с тех пор / Привычка не искать опор» его «вела своим путем, / Пока рожденного рабом / Самолюбивая судьба / Не обратила вновь в раба!» [1, с. 306–307].

Но более всего нас интересует, конечно, третья часть – самая протяженная, цельная и художественно совершенная. Недаром она приобрела хрестоматийную репутацию и с давних пор неизменно входит в школьную программу.

Написанная, как, впрочем, и вся поэма в целом, 4-ст. ямбом со сплошными мужскими окончаниями вольной, но преимущественно парной, как в лермонтовской поэме «Мцыри», рифмовкой, она членится на 10 нетождественных строф-тирад, насчитывающих последовательно 12+22+13+22+29+10+10+5+5+5 стихов. Удивительным образом сплошной мужской акаталектический ямб сохранил эмоциональные и содержательные коннотации несомненно одной из самых лирических поэм Лермонтова [5, с. 76–96], ритмику которой Тургенев сравнивал с исступленным стуком заключенного в двери камеры [4, с. 342]. Эмоциональное напряжение, в данном случае, способствующее публицистическому накалу в речи повествователя, сохраняется от первого стиха до последнего. Что касается членения текста, оно зависит от двух факторов: динамики лирического волнения автора и развертывания описываемого им событийного плана.

Дважды, 1-я и 4-я по счету, тирады открываются эмоциональным возгласом — обращением к Волге: «О Волга! после многих лет / Я вновь принес тебе привет...» и «О Волга!.. колыбель моя! / Любил ли кто тебя, как я...» Оба начальных стиха представляют III ритмическую форму 4-ст. ямба с пиррихием на 2-й стопе (ЯПЯЯ), статистически в XIX в. достаточно редкую, в отличие от XVIII в., когда она представляла чуть ли не каждый пятый стих¹, а потому как своеобразный интонационный курсив обладающую незаурядными изобразительно-выразительными свойствами. Таким образом автор-повествователь выражает всплески своего душевного волнения. Однако, кроме чистой медитации в обеих тирадах присутствуют и элементы эпического описания, в основном — пейзажа, и подытоживающий результат аналитической работы воспринимающего сознания нарратора, сравнивающего жизнерадостное оставшееся в прошлом детство с унылым настоящим, вечную жизнь природы и неотделимой от нее обители с неутешительными нравственными потерями, настигшими его самого: «Кругом все та же даль и ширь, / Все тот же виден монастырь / На острове, среди песков, / И даже трепет прежних дней / Я ощутил в душе

моей, / Заслыша звон колоколов. / Все то же, то же... только нет / Убитых сих, прожитых лет...» [1, с. 307]; «Тогда я думать был готов, / Что не уйду я никогда / С песчаных этих берегов. / И не ушел бы никуда – / Когда б, о Волга! над тобой / Не раздавался этот вой!»² [1, с. 308–309].

Во всех остальных случаях графически обособляются фрагменты повествования по мере чередования эпизодов прошлого, всплывающих в памяти вернувшегося на родину Валежникова.

Первый такой эпизод воспроизводится во 2-м фрагменте. Его можно рассматривать применительно к сюжету как экспозицию предстоящего действия. Время, обернувшись вспять, как будто остановилось: «Уж скоро полдень. Жар такой, / Что на песке горят следы...», т.е., видимо, по раскаленному песку невозможно ступить босой ногой; «дремлют над водой» рыбаки (обозначенные диалектизмом «рыбалки»), «куют кузнечики» (обнажая внутреннюю форму своего наименования), кричат с окрестных лугов перепела и по ленивой реке «движется расшива», на которой разыгрывается веселая бытовая сценка — молодой приказчик догоняет свою дородную, раскрасневшуюся спутницу: «И слышу я, кричит он ей: “Постой, проказница, ужо / Вот догоню!..” Догнал, поймал, — / И поцелуй их прозвучал / Над Волгой *вкусно* и *свежо*. / Нас так никто не целовал!» [1, с. 307–308]. Как естественно и органично передает стихотворная речь реплики персонажа из народа с его грубовато-простонародным наречием «ужо»³ и какие неожиданные эпитеты находит автор-повествователь для характеристики смачного поцелуя молодой пары!

Следующий эпизод не заставил себя долго ждать. В 3-м фрагменте не успел паренек забыться в своих «каких-то розовых мечтах», разомлеть от зноя и сна, как вдруг услышал поразившие его слух «стоны». Тут же в виде завязки действия следует объяснение их происхождения:

Почти пригнувшись головой	ЯЯПЯ	иу-о
К ногам, обвитым бечевою,	ЯЯПЯ	аи-о
Обутым в лапти, вдоль реки	ЯЯЯЯ	уаои
Ползли гурьбою бурлаки,	ЯЯПЯ	ио-и
И был невыносимо дик	ЯПЯЯ	ы-ии
И страшно ясен в тишине	ЯЯПЯ	аа-е
Их мерный похоронный крик –	ЯПЯЯ	е-ои
И сердце дрогнуло во мне.	ЯЯПЯ	ео-е

[1, с. 308]

Пауза перед следующим восклицанием «О Волга!..» обозначена очередным межстрофическим промежутком. В 4-м фрагменте, растянувшись еще на 22 стиха, Волга призывается в свидетели бесшабашной молодой удали парня, проводившего счастливые дни своей юности на ее берегах. Ему действительно казалось, что «с песчаных этих берегов» он не ушел бы никуда и никогда. Так бы оно и было — «Когда б, о Волга! над тобой / Не раздавался этот вой!» [1, с. 308–309]. Как видим, тирада начинается и завершается иступленным криком, обращенным к родной реке. С другой стороны этой паузы мотивируется возвращение к теме невыносимо страждущих бурлаков.

В пятом фрагменте подробнейшим образом повествуется о том, как «Давным-давно, в такой же час / Его услышав в первый раз», был «испуган и потрясен» невинный отрок, как он бросился вдогонку, чтобы узнать, что значит услышанный им вопль страдания. Уставшие бурлаки устроили привал и повели между собой «неторопливый разговор». Некрасов мастерски передает его в лицах с авторскими комментариями:

«Когда-то в Нижний попадем? —
Один сказал. — Когда б попасть
Хоть на Илью...» — «Авось придем, —

Другой, с болезненным лицом,
Ему ответил. — Эх, напасть!
Когда бы зажило плечо,
Тянул бы ляжку, как медведь,
А кабы к утру умереть —
Так лучше было бы ещё...»
Он замолчал и навзничь лег.
Я этих слов понять не мог,
Но тот, который их сказал,
Угрюмый, тихий и больной,
С тех пор меня не покидал!
Он и теперь передо мной:
Лохмотья жалкой нищеты,
Изнеможенные черты
И, выражающий укор,
Спокойно-безнадежный взор...

[Некрасов 1979: 1, 309]

Такого страстного социального сочувствия и протеста русская литература с радищевского «Путешествия из Петербурга в Москву» не знала. Это самая протяженная и драматическая сцена может считаться кульминационной. Замечательно, что поэт не описал ее «своими словами», а представил в виде подслушанного разговора измученных бурлаков, которых используют как бессловесную тягловую скотину. Они говорят присущим им языком: Нижний Новгород в их устах лапидарно предстает эллиптическим сокращением «Нижним», Ильин день по-свойски передается бытовым словосочетанием «На Илью», а литературные обороты «может быть, повезет» или «если бы» модифицируются в просторечия «авось» и «кабы». Но поразительнее всего сокрушительный смысл сказанного: смерть лучше такой поистине адской жизни. Такого потрясающего эффекта Некрасову удастся добиться благодаря опыту, приобретенному им в бытность публицистом и прозаиком. То же самое можно сказать и о его версификации демонстративно прозаизированной, которая только притворяется элементарной, чуть ли не примитивной, но на самом деле предстает, подобно полиструктурному роману, во всеоружии поэзии, прозы и драматургии.

Следующий, шестой эпизод – описание переживаний потрясенного услышанным барчука, вернувшегося «без шапки, бледным, чуть живым» домой поздно вечером. Напрасно ждет он от близких ответов на свои недоуменные вопросы, тщетно уговаривает его няня: «Сиди. Родименький, сиди! / Гулять сегодня не ходи!» Опять он бежит, видимо, за утешением куда? Конечно, «на Волгу»!

Но в седьмом, после очередной паузы, эпизоде его подстерегает неприятный сюрприз — он не узнает «реки родной», все разительно изменилось, ничто не радует его больше ни песок под ногой, ни манившие к себе некогда острова, с их ярко-свежей травой, ни «прибрежных птиц знакомый крик», ни «говор тех же милых волн». Отсутствие гармонии в обществе обернулось в его сознании безрадостной дисгармонией в природе.

В трех заключительных заметно укороченных строфах-пятистишиях подводятся итоги произошедшего. Наиболее выразителен первый из них, лапидарно сформулированный в 8-м фрагменте как пока неразрешимая развязка глубоко осознанного и эмоционально пережитого автором мучительного социального конфликта:

О, горько, горько я рыдал,
Когда в то утро я стоял
На берегу родной реки,
И в первый раз ее назвал

Рекою рабства и тоски!..

[Некрасов 1979: I, 310]

В 9-м и 10-м фрагментах воспроизводятся воспоминания о клятвах и помыслах, надо полагать, навсегда покончить со столь позорным положением вещей, которые юный герой давал своим сверстникам, надежда на то, что они умрут в его душе, чтобы их никто не осмеял, и вместе с тем, риторический вопрос: почему его юношеским обетам нет забвенья, а вызванный ими упрек «так сокрушительно жесток?..» [Некрасов 1979: I, 310].

Многозначительной вопросительной интонацией завершается третья часть поэмы «На Волге» («Детство Валежникова»), приглашая читателя задуматься над причинами столь позорного неравенства между людьми и, в конце концов, дать ответ пред своей взыскующей совестью, почему символ России привольная река-кормилица Волга стала «рекою рабства и тоски»?

Предварительные варианты этого ответа содержатся в четвертой части поэмы, в которой, обращаясь к «унылому, сумрачному бурлаку», автор с горечью констатирует, что заведенный порядок вещей на его родине остается неизменным на протяжении многих десятилетий: «Всё ту же песню ты поешь, / Всё ту же лямку ты несешь...», всему виной «покорность без конца» от поколения к поколению, от отца к сыну:

Как он, безгласно ты умрешь,
Как он безвестно пропадешь,
Так заматывается песком
Твой след на этих берегах,
Где ты шагаешь под ярмом,
Не краше узника в цепях,
Твердя постылые слова,
От века те же: «раз да два!»
С болезненным припевом «ой»!
И в такт мотая головой...

[Некрасов 1979: I, 311]

Под конец следует вернуться к самому началу — заголовку. После примерки предварительного варианта «Детство Валежникова» Некрасов остановил свой выбор на более точном названии — «На Волге». Действительно, Волга с ее течением, островами и берегами предстает перед автором-повествователем центральным нравственным камертоном в осмыслении всего окружавшего его в детстве и окружающего в настоящее время, в зрелые годы, природного мира и общества. Она изначально была для него символом вечной гармонии, а стала «рекою рабства и тоски». Дальнейшее развитие этой темы в продолжении поэмы, получившем концептуальное название — «Рыцарь на час».

Примечания

1. По данным К. Тарановского, III ритмическая форма 4-ст. ямба составляла в XVIII в. 18,7% против 3% в XIX в. [3, с. 101], так что применительно ко времени создания «На Волге» она успела приобрести устойчивые коннотации архаизирующего сигнала.

2. Нельзя не обратить внимание на тройную эхо-рифму, вкупе с ассонансом на «о», соединяющую, пусть и на довольно значительном отдалении два фрагмента из соседних тирад, 3-й и 4-й: «Почти пригнувшись головой / К ногам, обвитым бечевой <...> Когда б, о Волга! над тобой / Не раздавался этот вой!»

3. Ср. с угрожающим возгласом из уст «бедного Евгения» в «Медном всаднике»: ««Добро, строитель чудотворный! — / Шепнул он, злобно задрожав, — / Ужо тебе!..» И вдруг стремглав / Бежать пустился...» [2, с. 286]. Хотя Евгений и дворянин, правда,

захудалый, обедневший, не удостоенный даже фамилии, но в данном случае он выразитель сознания доведенного до исступления и открытого бунта «маленького человека». Вот отчего простонародное наречие в его реплике, обращенное к «бронзовому кумиру», вернее, стоящему за ним «державцу полумира», к тому, «чьей волей роковой / Над морем город основался», звучит как крамольная площадная брань.

Литература

1. Некрасов Н. А. Собр. соч. в 4 т. М.: Правда, 1979. Т. I. 366 с.
2. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 10 т. Т. IV. М., 1977. 447 с.
3. Тарановский К. Русские двусложные размеры. Статьи о стихе / пер. с сербского В. В. Сонькина. М., 2010. 552 с.
4. Тургенев И. С. Предисловие к французскому переводу поэмы М. Ю. Лермонтова «Мцыри» // Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. 10. М.: Наука, 1982. 608 с.
5. Федотов О. И. Лиризм высокого напряжения (жанровое своеобразие поэмы Лермонтова «Мцыри») // Вопросы литературы (к 160-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова). Вып. 10. Владимир, 1975. С. 76–96.

И. А. БРОДСКИЙ: PRO ET CONTRA
ИОСИФ БРОДСКИЙ В МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ
История и современность отечественных и зарубежных рецепций и
интерпретаций

УДК 821.161.1.94

Азаренков Антон Александрович,
кандидат филологических наук,
Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»,
Русская христианская гуманитарная академия (Санкт-Петербург)
Email: aazarenkov@hse.ru

ДОКТРИНАЛЬНОЕ И ПОЭТИЧЕСКОЕ В ТВОРЧЕСТВЕ
ИОСИФА БРОДСКОГО И ОЛЬГИ СЕДАКОВОЙ¹

В работе сопоставляются авторские поэтические теории Иосифа Бродского и Ольги Седаковой. Предметом сравнения послужила рефлексия Бродского и Седаковой над тем, как христианская культура взаимодействует с их поэзией. В первой части статьи рассматриваются биографические предпосылки формирования христианского мировоззрения у этих авторов, а также их высказывания относительно друг друга. Затем проводится анализ основных аспектов их поэтологии, которые имеют отношение к религиозной тематике.

Ключевые слова: поэтология, христианство, русская неподцензурная поэзия, религиозная поэзия.

Azarenkov Anton A.
Candidate of Sciences in Philology,
National Research University
Higher School of Economics,
Russian Christian Humanitarian Academy (SPb.)
Email: aazarenkov@hse.ru.

DOCTRINAL AND POETIC IN THE WORKS OF JOSEPH BRODSKY
AND OLGA SEDAKOVA

This article compares the authorial poetic theories of Joseph Brodsky and Olga Sedakova. The subject of the comparison is Brodsky's and Sedakova's reflection on how Christian culture interacts with their poetry. The first part of this article examines the biographical background to the formation of the Christian worldview of these authors, as well as their statements about each other. This is followed by an analysis of the main aspects of their poetology that are relevant to religious themes.

Keywords: poetology, Christianity, Russian uncensored poetry, Soviet underground poetry.

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 22-28-01671, <https://rscf.ru/project/22-28-01671/>; Русская христианская гуманитарная академия.

Для начала заметим, что проблема «Иосиф Бродский и Ольга Седакова» отнюдь не нова. Среди наиболее важных работ, посвященных сравнительному анализу творчества поэтов, в первую очередь стоит назвать докторскую диссертацию Н. Г. Медведевой «Поэтическая метафизика И. Бродского и О. Седаковой в контексте культурной традиции», защищенную еще в 2007 году [6]. Медведева, на наш взгляд, вполне убедительно доказывает сходство этих двух поэтических систем, опирающихся, впрочем, на разные мировоззренческие основания. В диссертации также затрагивается тема влияния христианской мысли на творчество обоих поэтов, преимущественно применительно к Седаковой, но основное внимание ученого сосредоточено на выявлении дискурса «метафизичности» в поэзии Бродского и Седаковой, а также анализе его эстетико-философских истоков.

Некоторые параллели между идеями Бродского и Седаковой проводит и И. Б. Ничипоров в обзорной статье «Поэтология Ольги Седаковой». Так, в частности, возводя христианскую мысль Седаковой к философской критике начала XX века, автор резко размежевывает ее с религиозными интуициями Бродского, отмечая, впрочем, некоторое сходство между двумя поэтами в «восприятии языка как бытийной категории» [7, с. 61] — оба эти утверждения будут дискутироваться в нашей статье.

В работах общетеоретического характера имена Бродского и Седаковой также нередко стоят рядом — таково, например, исследование О. С. Агапоновой «"Метафизическая" лирика: основные дефиниции в современном литературоведении». Вписывая эти имена в длинный перечень поэтов, которых принято называть «метафизическими», Агапонова приходит к выводу об интенциональной схожести их художественных миров [1, с. 147], другими словами, к выводу о неизбежности концептуальных переключек между «метафизическими» поэтами, в то числе и между Бродским и Седаковой.

Можно выделить ряд (правда, небольшой) и специальных статей, раскрывающих семантику того или иного мотива или образа в творчестве этих поэтов. Некоторое касательство к нашей теме имеет штудия П. Е. Спиваковского «Образы пост-смерти в поэзии Иосифа Бродского и Ольги Седаковой». Эти образы автор у каждого из поэтов трактует по-разному: у Бродского — в символическом и аллегорическом ключе, у Седаковой — в христианско-спиритуалистическом [15, с. 152–153], приходя к идее «онтологической несовместимости» этих поэтик.

Итак, два наиболее теоретизирующих русских неподцензурных автора попросту не могли не привлечь внимание компаративистов. Но, насколько нам известно, еще не существует работы, посвященной рассмотрению христианской темы в поэтологии и поэтическом творчестве Бродского и Седаковой. Наше эссе ни в коем случае не претендует на исчерпание этой, по сути, центральной для обоих поэтов темы, но все же дает некоторое представление о том, как Бродский и Седакова видят взаимоотношение поэзии и религии, в чем они в этом вопросе сходятся, а в чем радикально разнятся.

В 1989 году на вопрос В. П. Полухиной, можно ли провести между творчеством Бродского и Седаковой «прямую линию», Седакова ответила вполне определенно: «Если только косвенную. Или от противного (от Евтушенко, скажем)» [9, с. 221]. Седакова нередко высказывает свое умеренно критическое отношение к Бродскому, предпочитая для себя соседство иных поэтов. Тем не менее, прямое сопоставление Бродского и Седаковой не представляется нам ни умозрительным, ни чем-то специальным. Бродский и Седакова принадлежат к близким литературным поколениям: 1940 и 1949 гг. рождения соответственно. Оба — поэты «второй культуры» СССР 60-х — начала 70-х гг. с ее постулированием личной свободы, вниманием к «последним вещам» бытия, уходом в мировую культуру, интеллектуальным голодом и поиском, если воспользоваться определением самой Седаковой, «обновляющих архаизмов» в области формы [9, с. 224].

Признаваемый круг поэтических влияний у обоих авторов практически идентичен (от Донна до Элиота; однако в этом списке весьма сдержанной оценки со стороны Седаковой удостоиваются важнейшие для Бродского авторы: Цветаева, Кавафис, Оден).

И Бродского, и Седакову роднит установка на интеллектуализм, кроме того, оба поэта выступают и как тонкие теоретики литературы, и как философы. Это одни из самых дискурсивных и систематических авторов позднесоветской неофициальной культуры. Ныне же Седакова в основном и выступает как эссеист, практически не публикуя новых стихов.

Очевидно, что Бродский для всей неподцензурной поэзии — фигура центральная, если не символическая. Как часто говорит Седакова, после отъезда Бродского многие авторы более младшего, то есть ее, поколения напрямую соотносили себя с его творческой манерой — то как эпигоны, то как последовательные критики. Как мы покажем далее, этот логический закон «исключенного третьего» не работает в случае с Седаковой, всегда выбирающей, как она сама любит повторять, точку зрения, равноудаленную от обеих крайностей. Однако эта не-обходимость Бродского объясняет его присутствие в мысли и творчестве Седаковой — прямо или неназываемо, но вполне различимо.

В целом же, несмотря на схожесть основных предпосылок, Бродский и Седакова всегда были весьма обособлены друг от друга, и их единственная личная встреча, случившаяся в Венеции в декабре 1989 года [14, т. 3, с. 489], — яркое тому подтверждение. Перед нами два равнозначных поэта-мыслителя, в чем-то пересекающихся, но чаще — альтернативных друг другу. Тем интереснее сравнивать их на, казалось бы, примиряющей территории христианства.

И Иосиф Бродский, и Ольга Седакова выросли в обычных, как они оба пишут, советских семьях. «Обычность» эта выражалась в полном равнодушии к вопросам веры и, судя по всему, на этом и заканчивалась. Еврейство как социальная стигма в случае с Бродским, и ранние детские годы, проведенные в китайской школе, в случае с Седаковой — выделяют обоих авторов на «обычном» социалистическом фоне. Начальные уроки христианства поэты получили от «бывших», то есть «старорежимных», людей [11, с. 425–427]. Однако первое соприкосновение с православием у Седаковой произошло еще в полусознательном детстве — этому способствовала бабушка, научившая внука понимать язык богослужебных текстов [13]. Бродский же, по собственному признанию, до 22-х лет считал себя «нормальным советским молодым человеком», «дикарем во всех отношениях», пока в его жизни не появилась Ахматова: «Если мне и привились некоторые элементы христианской психологии, то произошло это благодаря ей, ее разговорам, скажем, на темы религиозного существования» [2, с. 120].

Путь Седаковой в христианстве довольно последователен: в советские годы она принадлежала сразу к трем кругам неофициальной культуры — литературному, академическому и церковному — и нередко выступала посредником между этими, обычно сторонящимися друг друга, сообществами. С 1996 года Седакова является членом попечительского совета Свято-Филаретовского православно-христианского института; в 1998 году единственная из всех русских литераторов получила премию «Христианские корни Европы» имени Владимира Соловьева из рук папы Иоанна Павла II; с 2003 года Седакова носит звание доктора богословия и в наше время нередко становится героем интервью и публичных дебатов, связанных с вопросами веры, церковной жизни и морали. Несмотря на то, что время от времени раздаются голоса об «экуменизме» Седаковой [5], [8, с. 517–521], сама поэтесса прямо называет себя православной, «обыкновенной прихожанкой ближайшего храма» [11, с. 391–391].

Что касается христианства Бродского, хорошо известна его колеблющаяся позиция, граничащая с агностицизмом. В доэмигрантский период Бродского, как и большинство представителей литературного подполья тех лет, можно отнести к представителям так называемой «бедной религии» (понятие, придуманное М. Н. Эпштейном для неритуализированных, стихийно-творческих поисков Бога [16]; к слову, еще один термин Эпштейна, *метареализм*, с легкой руки создателя теперь часто — и не вполне справедливо — применяется к поэзии Седаковой [17, с. 166]). В эмиграции Бродский часто уходил от ответов на вопросы своих интервьюеров о религиозной идентичности, иногда называя себя

кальвинистом [4, с. 43], что ни слушателями, ни, кажется, самим поэтом всерьез не воспринималось. Поэт похоронен на протестантском кладбище на острове Сан-Микеле не в последнюю очередь потому, что ни православная, ни католическая стороны не увидели достаточных оснований считать Бродского «своим».

Итак, обилие христианских цитат и образов в творчестве Седаковой продиктовано жизненной практикой, кругом чтения и филологических интересов. Седакова — переводчик Синайского патерика, автор словаря «Трудных слов из богослужения» [10], ряда работ о литургической поэзии и православной обрядовости [12]. Бродский же, очевидно, использует христианство как универсальный, общеевропейский культурный код.

На вопросы же зачем и как он это делает, нам позволяют ответить некоторые положения его поэтологии. В своих эссе Бродский не только гипостазировал, но и обожествлял Язык. В Языке поэт видел разумную силу, проявляющую себя в том или ином качестве в творчестве разных поэтов. Именно Язык побуждает чуткого автора к письму. Эта сила влияет как на частную жизнь пишущего, так и развитие всей истории — подобно античному фатуму или библейскому Святому Духу. Закономерно, что в христианской — даже не религии, а фразеологии — Бродский особенно выделяет, а затем активно использует в своих размышлениях сопоставления Языка, Времени и Бога [3, т. 5, с. 260]. Язык, дистиллированный и «ускоренный» поэтической композицией, всегда стремится, по Бродскому, к состоянию Слова, своему максимально уплотненному, сверхкультурному бытию. Очевидно, что и образ Христа, воплощенного Слова, для Бродского выступает аллегорией абсолютной целостности, невозможной вещью в мире тотального распада; Бродский пишет об этом в прозе, но выразительнее всего, вероятно, в стихах: «Только то и держится на гвозде, / что не делится без остатка на два» («Римские элегии»).

Главным же принципом композиции, «выталкивающей» поэта к Слову, называется центробежность — поступательное смысловое расширение. На уровне системы образов это означает дозволение себе довольно свободного обращения с некоторыми христианскими константами, такими как Рай, Ад, ангел или Христос. «Идея Рая есть логический конец человеческой мысли в том отношении, что дальше она, мысль, не идет; ибо за Раем больше ничего нет, ничего не происходит. И поэтому можно сказать, что Рай — тупик» [3, т. 7, с. 72] (и далее поэтическому языку предписывается санкция преодолеть этот тупик, говорить о чем-то «дальше» Рая. Это одна из самых часто повторяемых мыслей в поэтологии Бродского, очень рано нашедшая воплощение в стихах: «Большая элегия Джону Донну», где душа поэта Донна, т. е. его дар, поднимается выше Бога, написана уже в 21 год).

«Пишущий под диктовку Языка» обязан «довести образ до логического конца», сделать «следующий шаг», что в ряде случаев означает отход от догмы [2, с. 61–62]. Тем не менее, христианская ценностная система (и ее трансгрессия) не являются в теории Бродского исходной точкой развития стихотворения — напротив, «сильные» библейские образы Бродский прибегает для финала. «Система христианства замечательная парадигма, которой пользуешься в своем творчестве. Это такие архетипические ситуации, которые как бы расширяют понятия» [2, с. 615]. Бродский недвусмысленно отводит христианству сугубо художественную роль. Очевидней всего эта тенденция завершать свои тексты христианской цитатой или аллюзией проявляется в так называемых «больших стихотворениях» Бродского, в полной мере реализующих претензии поэта на языковую всеохватность и гармонизацию мира.

Часто тема христианства появляется в тех местах интервью поэта, где он комментирует собственное чтение (называя его подражающим литургическим интонациям), сравнивая свою манеру с пением псалмов [2, с. 142]. По Бродскому, стихотворение звучит, поется, поэтому не терпит тишины, умолчаний и пауз, являясь «искусством красноречия» [3, т. 7, с. 166]. В этой связи любопытен комментарий по поводу авторского чтения, данный Седаковой в эссе о Пауле Целане. Она утверждает, что в полной мере понять и, следовательно, перевести стихи Целана на русский язык ей помогла кассета с записью голоса поэта. В этом голосе

удивляла «свобода... от лирической одержимости. Это не был уход от музыкальности — но включение другой музыки: другой, и совсем неожиданной. Ровные звуковые волны; тихие, как бы снисходящие, шадящие мягкие тоны — так взрослые говорят детям» [14, т. 2, с. 529]. Седакова не раз возвращается в своей прозе и интервью к этому акустическому образу «укрощенного сообщения» порогового опыта и, думается, это и является лучшим комментарием к ее собственному способу чтения стихов. Закономерно, что Седакова не может, подобно Бродскому, считать свои стихи «искусством красноречия», ища в них противоположного: «Слово для меня окружено как бы большой зоной белизны или молчания. Молчание в словах — исихастический принцип... это для меня предел поэзии» [9, с. 220].

Богословские термины «исихазм», «кенозис», «апофатика» часто звучат у Седаковой, а с недавнего времени — и у ее исследователей (целый раздел сборника статей, посвященных Седаковой, так и называется: «Поэзия и богословие» [8]). Но при сопоставлении с Бродским важнее, конечно, другое — отношение к идее «божественности» Языка. Седакова признает за языком лишь орудийную функцию, систему знаков для выражения несловесной психической — если не духовной — реальности. С этим справляется любое искусство, но поэзия попросту доступней (напомним, что Бродский считал поэзию не только «высшей формой существования языка» и лучшим из искусств, но и человеческой «видовой целью» — см. знаменитую «Нобелевскую лекцию»). За хорошей поэзией, по Седаковой, стоит что-то иное. Она пишет об этом в прозе, но выразительней всего, вероятно, в стихах:

Я только в скобках замечаю: свет —
достаточно таинственный предмет,
чтоб говорить Бог ведает о чем,
чтоб речь, как пыль, пронзенная лучом,
крутилась мелко, путано, едва... Н
о значила — прозрачность вещества.
(«Пятые стансы»).

Это отрывок из стихотворения Седаковой, имеющего подзаголовок «De arte poetica», искусство поэзии. Кстати, к образу речи, как пыль, кружащейся в луче, Седакова еще раз прибегнет в интервью о Бродском («Композиция его длинных вещей — пластический портрет преходящести, бренности, уравниности важного и неважного. “Все пройдет” — говорит для меня эта как бы размагниченная форма, кружение пыли, частиц в луче» [9, с. 223]).

Значит, поэзия, по Седаковой, не может быть центробежной, хотя бы потому, что в этой художественной системе есть вполне определенный центр. Оппозиция «центробежный — центростремительный» по отношению к поэзии встречается в эссеистике и интервью Седаковой и что примечательно — без упоминания имени Бродского, казалось бы, апроприировавшего эти смыслы в русской словесности конца XX века (еще один пример скрытого диалога поэтов). Идеальной моделью центростремительной поэзии Седакова считает Рай «Божественной комедии», восходящий концентрическими кругами к божественной точке. Бродский также называл некоторые свои стихи «центростремительными», прежде всего «Рождественскую звезду» [2, с. 603], заканчивающуюся так:

Внимательно, не мигая, сквозь редкие облака,
на лежащего в яслях ребенка издалека,
из глубины Вселенной, с другого ее конца,
звезда смотрела в пещеру. И это был взгляд Отца.

Здесь поэты соглашаются друг с другом.

И Бродский, и Седакова с одинаковой ревностью обрушиваются на так называемую религиозную поэзию, перекладывающую в стихи общие места священных текстов. От Бродского больше всего достается «провинциальным визионерам» [3, т. 6, с. 166] и всем спекулирующим на мистическом опыте, от Седаковой — разного рода косным традиционалистам, не много не мало нарушающим одну из десяти заповедей — «помянуть всеу» [9, с. 219]. Оба поэта считают, что живой религиозный смысл в стихотворении должен быть выражен иначе: разрушен и собран заново, согласно Бродскому, и перенесен в умолчание, в «семантическую вертикаль слова», в особую интонацию, согласно Седаковой. Критикуя Бродского за лингводицею, за «христианство без Христа», Седакова все же отмечает в его стихах присутствие единого стержня, внутреннего достоинства, который она связывает с чувством непрестанной памяти о смерти, «барочной травмой тления» [14, т. 3, с. 500] и сетует, что за этим Бродский не замечает — отказывается замечать — доброкачественность бытия; что за стихией уносящего времени поэт не видит его созидательной силы. Однако эта ценностная цельность выгодно отличает Бродского от его эпигонов и сообщает, по Седаковой, его стихам особенный *эмос* [9, с. 223].

Тут-то, в дихотомии этики и эстетики, и пролегает главное различие авторов. Бродский настаивал на главенстве эстетики над этикой; в его лекциях и эссе содержится множество оригинальных советов по улучшению выразительности поэтического текста. Седакова же называет красоту и принцип формы «памятью о Рае», что близко подходит к платоновскому «анамнезису». В разговорах об искусстве поэзии Седакова часто обращается к этической стороне поэзии, ссылаясь, например, на средневековые «Поэтрии». Так, поэт должен обладать «легким сердцем», т.е. «возможностью из печальных тем и сюжетов сделать прекрасное сочинение. Соответственно, чем печальнее тема, с которой справляется поэт, тем этот поэт больше одарен “легким сердцем”. Тот, у кого оно есть легко принимает подарки. Еще один обязательный для поэта дар — “нежная дума”. Это умение видеть перед собой отсутствующий предмет — и глядеть на него, любуясь» [11, с. 480–481]. Другими словами, Седакова акцентирует внимание не на словесном, как Бродский, а на *дословесном* этапе поэтической работы.

В целом же, оба поэта, расходясь, казалось бы, в самих основах своей поэтической мысли, глубинно связаны между собой — хотя бы общностью затрагиваемых вопросов. И их творчество являет собой не два полюса, но точку, равноудаленную от всех крайностей.

Литература

1. Агапонова О. С. «Метафизическая» лирика: основные дефиниции в современном литературоведении // Филологический класс. Екатеринбург. 2020. №3 (25). С. 141–149.
2. Бродский И. А. Большая книга интервью. 5-е изд., испр., доп. М.: Захаров, 2011. 784 с.
3. Бродский И. А. Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т. СПб.: Пушкинский фонд, 2001–2003.
4. Волков С. М. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Независимая газета, 1998. 327 с.
5. Корчагин К., Ларионов Д. Хрестоматия андеграундной поэзии. URL: <https://arzamas.academy/materials/1243>
6. Медведева Н. Г. Поэтическая метафизика И. Бродского и О. Седаковой в контексте культурной традиции: автореф. дис. ... д. филол. наук. Ижевск, 2007. 38 с.
7. Ничипоров И. Б. Поэтология Ольги Седаковой // Русистика без границ. София, 2020. № 1 (4). С. 55–62.
8. Ольга Седакова: стихи, смыслы, прочтения. Сборник научных статей. М.: НЛО, 2017. 552 с.
9. Полухина В. П. Бродский глазами современников: сб. интервью. СПб.: Журнал «Звезда», 1997. 336 с.
10. Седакова О. А. Словарь трудных слов из богослужения: Церковнославяно-русские паронимы. М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 2008. 432 с.
11. Седакова О. А. Вещество человечности: Интервью 1990–2018. М.: НЛО, 2019. 648 с.

12. *Седакова О. А.* Мариины слезы. Комментарии к православному богослужению. Поэтика литургических песнопений. М.: Благодетельство Издательство, 2017. 164 с.
13. *Седакова О. А.* Трудные слова богослужения: как появился словарь — рассказывает Ольга Седакова. URL: <https://www.pravmir.ru/trudnye-slova-iz-bogosluzheniya-kak-royavilsya/>
14. *Седакова О. А.* Четыре тома. М.: РФСОиН, 2010.
15. *Стиваковский П. Е.* Образы пост-смерти в поэзии Иосифа Бродского и Ольги Седаковой // Вестник РГГУ. Сер. Литературоведение, языкознание, культурология. 2021. № 7. С. 141–165.
16. *Эпштейн М. Н.* Постатеизм, или Бедная религия // Октябрь. 1996. № 9. С. 158–165.
17. *Эпштейн М. Н.* Постмодерн в русской литературе. М.: Высшая школа, 2005. 494 с.

УДК 82.161.1

Баранова Татьяна Николаевна,
соискатель РГПУ им. А. И. Герцена (СПб.)
Email: mary2009-98@mail.ru

АНАЛИТИЧЕСКИЙ ОБЗОР ИЗДАНИЙ СОБРАНИЙ СОЧИНЕНИЙ ИОСИФА БРОДСКОГО

В статье рассматриваются вышедшие к настоящему моменту издания собраний сочинений Иосифа Бродского. Отсутствие полного собрания сочинений писателя осложняет проблему систематизации его наследия. Сравнительный анализ изданий собраний сочинений писателя с точки зрения максимального охвата диапазона его творчества позволяет автору статьи счесть наиболее репрезентативным собрание сочинений Бродского в семи томах (СПб., Пушкинский фонд).

Ключевые слова: И. Бродский, собрание сочинений, издательская практика.

Baranova Tatiana N.,
Applicant A. I. Herzen RSPU (SPb.)
Email: mary2009-98@mail.ru

ANALITICAL REVIEW OF EDITIONS OF THE COLLECTED WORKS OF JOSEF BRODSKY

The article discusses the editions of the collected works of Joseph Brodsky that have been published to date. The lack of a complete collection of the writer's works complicates the problem of systematization of his legacy. A comparative analysis of the editions of the collected works of the writer from the point of view of the maximum coverage of the range of his work allows the author of the article to consider the most representative collection of Brodsky's works in seven volumes (St. Petersburg, Pushkin Foundation).

Keywords: I. Brodsky, collected works, publishing practice.

Нет сомнения, что произведения поэта, нобелевского лауреата Иосифа Бродского выходили в составе собраний сочинений. Наша задача — проследить динамику их появления и дать по возможности полный обзор этих изданий.

В 2020 году Иосифу Бродскому исполнилось бы 80 лет. Издательство «Лениздат» к юбилею поэта выпустило полное собрание его сочинений [3]. Парадное, художественно оформленное издание, безусловно, соответствует торжественности юбилейной даты. Но, помимо этого, издание представляет важный интерес для читателей и литературоведения.

Творчество Иосифа Бродского в современном мире весьма популярно, среди других русских поэтов строки его цитируются чаще других, что порождает в литературоведении, в особенности благодаря просторам интернета, порой казусные ситуации. Так, к примеру, Е. Б. Рейн, друг Бродского, на одной из научных конференций говорил об «исследовании» некоего текста, якобы принадлежавшего перу Бродского. По словам Рейна, в ходе исследования текст был не только досконально проанализирован, но и научно обоснован, вписан в поэтический мир автора. Между тем стихотворение, найденное среди бумаг Бродского, на самом деле, как показал Рейн, принадлежал перу приятеля поэта.

Подобное (не)внимание к текстам Бродского обостряет необходимость систематизации его наследия и издания полного собрания сочинений, сопровождаемого достойным научным комментарием.

Однако следует отметить, что лениздатовское собрание сочинений — не единственный вариант, претендующий на право полного и комментированного собрания сочинений. За последние годы появилось ещё несколько собраний сочинений поэта-лауреата.

Следует отметить, что в данной статье мы не ставим задачи охватить многочисленные сборники стихотворений Бродского. Наше внимание будет сконцентрировано исключительно на многотомниках, позиционирующих себя как полные собрания сочинений писателя.

Известно, что первая публикация Бродского состоялась в ноябре 1962 года в журнале «Костёр». Начиная с этого времени Бродский регулярно печатал свои стихи и переводы как на Западе, так и в СССР, вплоть до эмиграции в июне 1972 года. И хотя публикации писателя в СССР были довольно редкими, советская аудитория всё же имела возможность ознакомиться с его творчеством. До начала девяностых труды Бродского распространялись в «самиздате» и «тамиздате», в издательствах Нью-Йорка, Парижа, Лондона и других европейских городов. В годы перестройки в СССР стали появляться первые изданные официально отдельные сборники произведений поэта. И только в 1993 году в печать вышло первое собрание сочинений поэта – четырёхтомник произведений, который обобщил поэтическое наследие, но, к сожалению, не включил ряд текстов писателя [2].

Однако в последние десятилетия на фоне нарастания популярности писателя в свет вышел ряд «образцовых» собраний сочинений автора. Проанализируем наиболее любопытные из них.

1. Бродский И. Собрание сочинений: в 3 т. СПб.: ИГ «Лениздат», 2017.

В том первый — «Меньше единицы» — вошли избранные эссе Бродского. Впервые сборник эссе был опубликован в Нью-Йорке в 1986 году и тогда же удостоен премии Национального совета критиков США. В России он в полном объёме выходил лишь однажды в начале 2000-х годов и потому мог бы считаться библиографической редкостью. Большая часть текстов была написана Бродским по-английски и лишь несколько из них на русском. Ряд переводов был авторизован и опубликован ещё при жизни автора. Специально для издания 2017 г. М. Немцовым был выполнен новый перевод эссе «Полторы комнаты», в котором Бродский вспоминает о родителях, о своей юности и о знаменитом доме Мурузи в Ленинграде, где он прожил до 1972 года и откуда был вынужден уехать в эмиграцию.

В том второй — «О скорби и разуме» — вошли эссе Бродского, отобранные самим автором. Впервые этот сборник эссе был опубликован в Нью-Йорке в 1995 году и стал последней вышедшей из печати книгой, изданной при жизни поэта. Издание содержит исторические и философские экскурсы, автобиографические сюжеты, поэтические разборы произведений русских и зарубежных классиков, а также речь, прочитанную Бродским в Шведской королевской академии при получении Нобелевской премии по литературе в 1987 году.

Том третий — «Часть речи» — это одноименная книга поэта, подготовленная в 1990 году при его участии. Позднее, в начале 2000-х годов, она была дополнена стихотворениями из последнего сборника Бродского «Пейзаж с наводнением». Составителем данного тома стал Эдуард Безносков, целью которого было издать книгу, способную передать направление мысли поэта, и отразить темы, которые, возникнув ещё в 1960-е годы, видоизменяясь и усложняясь, в результате дали миру гениальность поэзии Бродского.

2. Наиболее полное собрание сочинений писателя — в семи томах - выпустило издательство «Пушкинский фонд» в 1997 году [1]. В нем впервые были опубликованы отредактированные Л. Лосевым и А. Сумеркиным тексты сборников поэта, изданные ещё при жизни и при активном его участии издательством «Ардис».

Том первый состоит из стихотворений 1957–1963 годов, второй том — стихотворения, написанные в 1964–1971, третий включает стихи 1972–1986 гг. В четвертом томе помимо стихотворений, написанных в 1987–1996 гг., содержатся стихотворные переводы Бродского и стихотворения на английском языке. Пятый том посвящён книге-эссе «Меньше единицы» («Less Than One Selected Essays»). Шестой том представлен книгой-эссе «О скорби и

разуме» («On Grief and Reason»). В заключительный седьмой том вошли эссе и статьи, не вошедшие в сборники эссе «Меньше единицы» и «О скорби и разуме».

В настоящее время данное издание является наиболее полным сводом сочинений Иосифа Бродского, включает в себя самые полные комментарии, составленные близким другом писателя и хорошим знатоком литературы Львом Лосевым. Значительная часть сочинений данного собрания публикуется впервые.

Единственное, что не охватило собрание сочинений 1997 г., — это переписка писателя, которая, по личному указанию писателя, не может быть опубликована до середины XXI века.

К сожалению, уже сейчас издание доступно только на букинистических площадках и, соответственно, является весьма редким.

3. Наиболее доступным изданием на сегодняшний день является собрание сочинений в 6 томах [3].

В последние 10 лет это издание — наиболее полное собрание стихотворений и поэм автора. В его основу положены шесть поэтических сборников, подготовленных при непосредственном участии автора и опубликованных в американском издательстве «Ардис» в 1970–1990-е гг.: «Остановка в пустыне» (1970), «Конец прекрасной эпохи» (1977), «Часть речи» (1977), «Новые стансы к Августе» (1983), «Урания» (1987), «Пейзаж с наводнением» (1996). В издание вошли также переводы Бродского из английской, американской, польской, литовской поэзии, стихи для детей, шуточные стихотворения и стихотворения, не публиковавшиеся при жизни автора. Примечательно, что сам Бродский писал, что издательство «Ардис» спасло от забвения многих русских писателей и изменило весь климат русской литературы в целом. В публикации сборников этого издательства Бродский принимал активное участие. Именно на основе этих публикаций Лосев совместно с Сумеркиным внес позже авторские правки и исправил обнаруженные опечатки при редактировании сборников последних лет.

Вступительная статья и довольно обширные примечания выполнены Л. Лосевым. Эти материалы — «своеобразная карта поэтического мира Бродского, позволяющая проследить интеллектуальную одиссею поэта от начальной поры до последних лет. В примечаниях даётся обзор критических откликов, объяснение нестандартных слов и выражений, устанавливаются прямые и скрытые цитаты, прослеживаются ключевые образы и мотивы в творчестве поэта, приводятся его автокомментарии» [7, с. 5].

В данном издании по сравнению с предыдущими собраниями — «Пушкинского фонда» и «Ардис» — внесены небольшие дополнительные правки, отмеченные в комментариях.

4. Нельзя не назвать оригинальный трёхтомник «Иосиф Бродский в Риме», выпущенный издательством «Perlov Design Center», автор-составитель профессор русской литературы и кино Юрий Левинг. Неординарный подход к творчеству поэта, а также способ подачи материала выделяет данное издание из ряда многочисленных публикаций Бродского.

Как известно, Бродский приезжал в Италию каждый год и даже называл свои визиты в Италию «короткой дорогой в рай» и «лучшим временем в своей жизни» [6, с. 3]. Именно этот факт вдохновил авторов проекта на издание трёхтомника, посвященного Бродскому в Риме. Несмотря на то, что издание предназначено для «практического использования путешественниками, которые хотели бы изучить как Рим Бродского, так и Рим с Бродским» [6, с. 4], оно интересно и литературоведам, так как содержит архивные документы, редкие фотографии, подробное описание мест, связанных с жизнью поэта.

Издание содержит стихотворения, посвященные Риму, отрывки из эссе и писем с комментариями составителя, а также римские рисунки, открытки и ранее не публиковавшиеся на русском итальянские интервью Бродского, беседы с современниками поэта, его друзьями и коллегами.

Остается добавить, что художественное наследие Бродского, к сожалению, пока еще полностью не охвачено. Будем надеяться, что каждое новое издание собраний сочинений Бродского будет дополнять и пополнять наше представление о таланте поэта.

Литература

1. *Бродский И. А.* Сочинения: в 7 т. / сост. Л. Лосев, А. Сумеркин. СПб.: Пушкинский фонд, 1997–2000.
2. *Бродский И. А.* Сочинения: в 4 т. / сост. Г. Ф. Комаров. СПб.: Пушкинский фонд, 1993.
3. *Бродский И. А.* Сочинения: в 6 т. / сост. Л. Лосев. СПб.: ИГ «Лениздат», 2020.
4. *Бродский И. А.* Сочинения: в 3 т. / сост. Л. Лосев. СПб.: ИГ «Лениздат», 2017.
5. *Бродский И. А.* Стихотворения и поэмы: в 2 т. / сост. Л. Лосев. СПб.: ИГ «Лениздат», 2019.
6. Иосиф Бродский в Риме: в 3 т. / сост. Ю. А. Левинг. СПб.: «Perlov Design Center», 2019.
7. *Лосев Л.* Вступительная статья // *Бродский И.* Собрание сочинений. СПб.: ИГ «Лениздат», 2020. С. 5–7.

УДК 82.161.1

Баранова Татьяна Николаевна,
соискатель РГПУ им. А. И. Герцена (СПб.)
Email: mary2009-98@mail.ru

ПАТОГРАФИЯ ИОСИФА БРОДСКОГО (ПРИРОДА ГЕНИАЛЬНОСТИ)

В работе рассматриваются медицинские составляющие гениальности Иосифа Бродского, рассматриваются истоки неординарности поэта, суммируются диагнозы личности поэта и человека.
Ключевые слова: И. Бродский, патография, гениальность.

Baranova Tatiana N.,
Applicant A. I. Herzen RSPU (SPb.)
Email: mary2009-98@mail.ru

THE PATHOGRAPHY OF JOSEPH BRODSKY (THE NATURE OF GENIUS)

The paper examines the medical components of Joseph Brodsky's genius, examines the origins of the poet's eccentricity, summarizes the diagnoses of the poet's personality and the person.

Keywords: I. Brodsky, pathography, genius.

Aut insanit homo, aut versus fecit
(«Или безумец, или стихоплет»)
Латинская пословица

Творчество Иосифа Бродского в литературном процессе XX-го века выделяется своей экстраординарностью и самобытностью. Гений писателя всемирно признан и утверждён Нобелевским комитетом. Тем самым гениальность Бродского как научный факт современными учеными не ставится под сомнение. Чего нельзя сказать о природе этой гениальности. Биографические эпизоды, врачебные мнения и заключение медицинской экспертизы, теории о природе гениальности как психическом процессе в целом — все эти факторы вызывают интерес как у литературоведов и философов, так и у ученых-медиков.

Опираясь на медицинское образование автора статьи, постараемся найти ответ на вопрос: какова природа гениальности писателя с точки зрения медицины.

Феномен гениальности исследуют философы, искусствоведы, культурологи, специалисты в области педагогики, психологии, психоанализа и даже психиатрии. Специфика этого вопроса предполагает изучение столь сложного феномена только в рамках междисциплинарной науки. Именно поэтому данная статья опирается на интертекстуальные и междисциплинарные положения, выдвинутые различными направлениями науки.

Теории этиологии гениальности. Со времен античности человечество задается вопросами природы и происхождения гениальности.

Одним из первых античных философов ответ на этот вопрос дает Платон. Он выделяет два вида *брeда*: обычный — безумие больного человека и «духовное возвышение». В трактате «Ион» Платон выдвинул точку зрения, что художественное творчество алогично и причиной его является одержимость автора. Причем творческое вдохновение не

подчинено воле автора, не управляется им и не является по его призыву. «Не в силу искусства, — поучает Сократ Иона, — и не в силу знания говоришь ты о Гомере то, что говоришь, а в силу божьей воли и одержимости» [22, с. 18].

В том же диалоге Сократ высказывает положение, что поэты пишут не с использованием приемов искусства, но «будучи боговдохновенными, одержимыми, производят они все эти прекрасные творения, и песнотворцы хорошие точно так же» [22, с. 19].

Однако вдохновение отнюдь не иррационально, но позволяет создать продуманную структуру поэтического произведения. Более того, Платон выделяет четыре типа вдохновения: первый тип, даруемый Аполлоном, открывает разум для предсказаний; второй тип, от Диониса, открывает способность к магии; третий тип, от Муз, дарует художественное вдохновение для создания произведений, четвертый тип — любовь разных уровней, включая любовь к чистой идее. Платон заявляет об алогичной сущности вдохновения, называя это состояние умоисступлением, при котором ум человека гаснет, и им овладевают некие иррациональные силы, приводя творца в состояние одержимости. «...поэт — это существо легкое, крылатое и священное; он может творить не ранее, чем сделается вдохновенным и исступленным и не будет в нем более рассудка; а пока у человека есть это достояние <рассудок. — Т. Б.>., никто не способен творить и вещать» [22, с. 32].

Еще более отчетливо тезис о вдохновенной одержимости Платон развивает в «Федре»: «Вдохновение и неистовство, от Муз исходящее, охватив нежную и чистую душу, пробуждает ее и приводит в вакхическое состояние, которое изливается в песнях и во всем прочем творчестве, украшает бесчисленные деяния старины и воспитывает потомство» [22, с. 48].

Таким образом, Платон выделил три основных тезиса о природе творчества, а именно сверхчувствительный источник творчества, алогичная природа вдохновения и отсутствие практической заинтересованности автора.

А ргос: Нельзя не отметить тот факт, что природа вдохновения у Платона противоречива: он называет ее как божественной, так и демонической.

Тезисы Платона развивали другие античные авторы. Так, согласно учению Демокрита источник искусства — сама природа, она же и учитель человека: «От животных путем подражания научились важнейшим делам: а именно: мы — ученики паука в ткацком и портняжном ремеслах, ученики ласточки в построении жилищ и ученики певчих птиц, лебедя и соловья в пении» [19, с. 28]. Катализатором творческого процесса, необходимым условием для творческого вдохновения Демокрит считал божественное наитие и даже вид некоего безумия. Впоследствии на точку зрения Демокрита опирались римские писатели Цицерон и Гораций.

Ученик и последователь Платона Аристотель не отрицает вечных идей, но в отличие от Платона на первое место ставит такие вечные идеи, которые имманентны самим материальным вещам. В работах Аристотеля творчество теряет мистический смысл. По его мнению, творчество подчинено контролю со стороны автора и опирается на теоретические основы творческого процесса, а именно нормы, правила и каноны для создания собственно произведений, и эти каноны сам Аристотель и обосновывает.

Наряду с этим Аристотель считал, что талантливые люди подвержены меланхолии. В качестве примера он приводил некоего сиракузского скриптера, который в маниакальном состоянии создавал великолепные стихотворения, но по прошествии маниакального состояния способность слагать стихи у сиракузца полностью исчезала.

Известно, что древнегреческий философ Сократ периодически впадал в трансподобное состояние. Сам философ говорил о демонической природе вдохновения: о демоне в человеке, который дает гению власть над творчеством.

Демокрит писал, что «не считает истинным поэтом человека, находящегося в здравом уме. Excludit sanos, Helicone poetas» [19, с. 30].

Известно также изречение Сенеки, которое тот приписывал Аристотелю: «Non est magnum ingenium sine mixtura dementiae» («Нет гениальности без примеси безумия») [19, с. 34].

Средневековый автор, известный философ Фома Аквинский во время работы над «Суммой теологии» осенью 1273 года впал в некий транс, в мистическое откровение, в котором ему открылись образы истины и вечной радости жизни. Впоследствии он перестал писать вовсе, так эмоционально ярко было пережитое им откровение.

Итак, в представлении античных и средневековых мыслителей гений воспринимался как нечто божественное, сверхсущество, сверхчеловек. При этом связь между экстазом творчества и безумием прослеживается античными философами довольно отчетливо.

Само латинское слово «гений» (от *лат.* Genius — дух) отражает представление человечества эпохи Ренессанса о гении и таланте как наделенности людей особой духовной силой. Эта тенденция прослеживается и в эпоху классического романтизма.

В первой половине XIX века на пересечении философии, литературоведения, медицины создается новый ракурс изучения гениальности — *патография* как исследование жизни и творчества личности, систематизированное с точки зрения развития ее психики с учетом нормальных и патологических характеристик данной личности, исходя из взаимосвязи создаваемого ею творчества и психических отклонений.

Термин «патография» был введен немецким психиатром, неврологом, доктором философии Паулем Юлиусом Мебиусом (1853–1907), классиком данного жанра, описавшим патографии Гете, Руссо, Шопенгауэра, Ницше и Шумана¹.

Существует несколько определений патографии, среди них, например, «психопатологическая биографика» Карла Ясперса (1913) или «биография, составленная под углом зрения патологии и освещающая не только историю жизни личности, но и творчество» Karl Birnbaum (1920).

Советский психиатр Я. П. Фрумкин дал следующее определение патографии: «...биография (практически главным образом выдающихся людей), составленная с точки зрения характерологических и психопатологических данных и освещающая историю жизненного развития личности и творчества» [29, с. 67].

По В. С. Гуськову, патография — это «анализ литературных произведений с целью оценки личности автора (больного)» [10, с. 84].

В. М. Блейхер дал определение патографии как «изучения творчества писателей, поэтов, художников, мыслителей с целью оценки личности автора как психически больного» [34, с. 45].

Российский психиатр М. Е. Бурно как клиницист с многолетним опытом терапии пациентов творчеством дал определение патографии как «области клинической психотерапии, исследующей процесс лечения незаурядным творчеством, т.е. изучающей лечебное творчество одаренных людей, творчество, сообразное душевным, духовным особенностям творца» [6, с. 12].

Наиболее точное, на наш взгляд, определение патографии дал российский филолог К. А. Богданов: «...не “диагностирование” тех или иных представителей русской культуры на предмет их физического и психического здоровья, но сумма определенных, преимущественно литературных, контекстов, демонстрирующих взаимосвязь общественных представлений о медицине, с одной стороны, и о болезнях и смерти — с другой».

Одну из первых патографий написал французский психиатр Луи-Франсуа Лелю (1804–1907). Это была патография Сократа «Du Demon de Socrate» (1836), в которой автор заявлял, что мудрые высказывания античного творца рождались в результате его

¹ Хотя довольно часто родоначальником и основателем патографии ошибочно называют основоположника психоанализа Зигмунда Фрейда, опираясь на его патографическую работу о Леонардо да Винчи [см., напр.: Сироткина].

разговоров с неким «гением», «демоном». Диалоги эти носили характер галлюцинации. В работе приводились физиологические показатели, отмеченные при жизни Сократа, являющиеся свидетельством того, что «отец философии» впадал систематически в состояние транса, был подвержен приступам столбняка, искажения восприятия и галлюцинациям, что в совокупности составляло полную картину того, чему Лелю дал название «сенсорного или перцептивного безумия». В 1846 году Лелю издал еще одну книгу — о Паскале «L'Amulette de Pascal», будто бы тоже испытывавшем галлюцинации и видения религиозного содержания. Обе книги Лелю породили сенсацию и стали отправной точкой в написании патографий психиатрами различных стран.

Особенный интерес данное направление получило в России и Франции, как странах, где литература играла особую роль. Так, во Франции в конце XIX — начале XX вв. были опубликованы патографии Альфреда де Мюссе, Эдгара По, Жориса Карла Гюисманса, Гюстава Флобера, Франсуа де Шатобриана. В России вышли работы отечественных психиатров, анализирующие «творческие» болезни Ф. Достоевского, Н. Гоголя, В. Гаршина и даже А. Пушкина.

В 1863 году вышла в свет работа итальянского психиатра, родоначальника криминальной антропологии, профессора судебной медицины и общественной гигиены Чезаре Ломброзо (1835–1909) «Гениальность и помешательство», в которой автор стирает грань между великими людьми и помешанными. В отличие от Л. Лелю, который дерзнул проанализировать в подобном ракурсе биографии только двух гениев, в рамки изучения Ломброзо попали многие выдающиеся личности — Ампер, Свифт, Шуман, Руссо, Ньютон, Шопенгауэр. К моменту издания книги все они были уже мертвы и не могли опротестовать подобные суждения. Ломброзо на основании «болезненной наследственности, капризов и чудачеств в юности, его эпилептических припадков с галлюцинациями и раздражительности» определил больным и Л. Н. Толстого, который в свою очередь пригласил автора диагноза в Ясную Поляну, где они имели продолжительную беседу. В дневнике от 15 августа 1897 года Толстой записал: «Продолжаю работать. Подвигаюсь. Был Ломброзо, ограниченный, наивный старичок!»

Ломброзо настаивает на подобии гениальных и психически больных людей. При этом вся сложность, а главное смелость вопроса автором хорошо осознается: «В высшей степени печальна наша обязанность — с помощью неумолимого анализа разрушать и уничтожать одну за другой те светлые, радужные иллюзии, которыми обманывает и возвеличивает себя человек в своем высокомерном ничтожестве, тем более печальна, что взамен этих приятных заблуждений, этих кумиров, так долго служивших предметом обожания, мы ничего не можем предложить ему, кроме холодной улыбки сострадания» [17, с. 6].

В первой главе книги ученый анализирует сходство гениальных людей с помешанными в «физиологическом отношении», а именно наличие судорожных сокращений мускулов у тех и других, гиперемии кожи лица и головы, склонности к острым болезням мозга, слабой чувствительности к голоду и холоду, сильного жара в голове и охлаждения в конечностях, искривлений шеи, горба, лихорадки и пр. Анализируется даже «состав мочи и в особенности содержание в ней мочевины», которое «заметно изменяется после маниакальных приступов» и «усиленных умственных» занятий. Автор проводит параллели между наличием у выдающихся людей пристрастия к алкоголю и наркотическим веществам, склонность к галлюцинациям и припадкам ярости, эмоциональной лабильности и гиперчувствительности, склонности к меланхолии и ипохондрии и т.п. Однако анализ Ломброзо не системен, достаточно хаотичен и носит, на наш взгляд, несколько разнонаправленный характер.

Того же нельзя сказать о последующих главах, в которых Ломброзо исследует влияние атмосферных явлений на гениальных и психически нездоровых людей, говорит о влиянии метеорологических явлений на рождение гениев, подтверждает влияние расы и наследственности как на появление гениальности, так и на развитие психических болезней. В качестве научного материала ученый использует как автобиографии великих деятелей

искусств, так и их художественные тексты. Здесь уже сведения систематизированы, сформированы в таблицы, анализ приобретает вид обоснованного научного наблюдения.

В одной из глав работы Ломброзо последовательно изложены «специальные особенности гениальных людей, страдавших в то же время и помешательством»: отсутствие цельности характера, «болезненное тщеславие и чудовищная гордость», «слишком раннее развитие гениальных способностей», злоупотребление наркотическими веществами и спиртными напитками, «ненормальности в отправлениях половой системы», потребность постоянно переезжать и путешествовать, частая смена профессий и специальностей, наличие особого экстатического творческого стиля, страдание от религиозных сомнений. Главным признаком «ненормальности этих великих людей», по Ломброзо, является само «строение их устной и письменной речи», нелогические выводы, нелепые противоречия и «уродливая фантастичность».

Ломброзо писал: «...в числе гениальных людей были и есть помешанные, точно так же, как и между этими последними бывали субъекты, у которых болезнь вызывала проблески гения; но вывести из этого заключение, что все гениальные личности непременно должны быть помешанными, значило бы впасть в громадное заблуждение и повторить, только в ином смысле, ошибочный вывод дикарей, считающих боговдохновенными людьми всех сумасшедших» [17, с. 21].

Книга Ломброзо «Гениальность и помешательство» была принята научным сообществом крайне недоброжелательно и вызвала настолько жесткую критику и ярый протест, что на долгие годы тема соположенности природы гениальности и психологической аномальности была забыта и даже в некотором роде подвергнута обструкции.

Однако в начале XX века российский психиатр Г. В. Сегалин (1878–1960), разделяя взгляды Ломброзо, начал издавать журнал «Клинический архив гениальности и одаренности (эвропатологии)» (с 1925), в котором издатель и авторы журнала вслед за Ломброзо попытались обнаружить связь гениальности с душевными расстройствами. Тогда же впервые прозвучал термин «эвропатология» как «отдельная отрасль психопатологии, изучающая патологию гениально одаренной личности и патологию творчества». «Введением понятия „эвропатологии” мы выделяем таким образом всю ту патологию, связанную так или иначе с творчеством, в отдельную отрасль психопатологии точно таким же образом, как в психиатрии выделяется в отдельную отрасль судебная психопатология, сексуальная психопатология, школьно-дефективная патология и все прочие разветвления психопатологии» [25, с. 8] Сегалин призвал научное сообщество психиатров изучить «анормальную психику гениально или талантливо одаренных людей» и выделить особое направление в психиатрии: «Почти все уклоны анормальной психической жизни человека изучаются и предусматриваются соответствующими отраслями психопатологии. Анормальная психика антисоциального поведения (преступника), анормальная психика школьника, анормальная психика сексуального поведения, анормальная психика в процессах труда и в выборе профессии — каждая изучается отдельной специальной научной дисциплиной» [25, с. 8].

Сегалин акцентировал внимание, что его предшественники обращались к данному вопросу эпизодически, изучая «эти вопросы «между прочим», выделяя особенно лишь Ломброзо, Мебиуса и Бирнбаума. Отсутствие же психиатров — специалистов в данной области — ученый объяснял отсутствием «научных предпосылок в самой психиатрической мысли», с одной стороны, и отсутствием психиатров одновременно с «личными переживаниями процессов творчества в искусстве», с другой. «Нет таких психиатров, которые были бы сами в одно и то же время художниками, музыкантами, изобретателями и т.д., чтобы они могли подходить к явлениям творчества с точки зрения психиатрии как к чему-то не чуждому их личному психическому опыту» [25, с. 12]. Очевидно, что подобное видение вопроса мотивировано биографическими предпосылками самого Сегалина, который имел симбиотическое образование — «по живописи и медицине».

Опираясь на многочисленные патографии великих людей, на опыт коллег и ученых вне мира психиатрии, Сегалин видел цель эвропатологии, прежде всего, в систематизации накопленного материала и далее — в формулировании законов патологии творчества/гениальности. «Во всей психиатрической и непсихиатрической литературе накопилось огромное количество “сырого” материала, касающегося личности великих людей. Весь этот материал (патография, история болезни, воспоминания, биографические данные, освещающие патологию личности великих людей и их творчества, а также все другие данные), разбросанный по разным архивам и изданиям, необходимо систематизировать в один цельный архив, обработать и осветить клинически настолько, чтобы дать возможность изучить этот материал в массовом масштабе. Ибо только изучение на массовом материале может дать какие-либо существенные результаты в освещении законов патологии великих людей и законов патологии творчества, так как изучение патографий одного лица из массы великих людей не даст никаких оснований для каких-либо выводов и останется только единичным фактом в вопросах патологии» [25, с. 31].

Особенно ценно, что ученый впервые обосновал одну из важнейших причин, блокирующую возможность развития данной отрасли психопатологии, ставшей фатальной для развития психиатрической мысли школы Ломброзо. Причину этого Сегалин видел в ошибочном подходе клиницистов к клиническим методам изучения патологии творчества, как и к методам обыкновенных, «не творящих и не гениально одаренных людей». «Клинический метод подхода к этим явлениям с точки зрения „болезни” и „здоровья” неизбежно привел к отрицательной оценке патологии великих людей как к явлению дегенеративному, а потому это в корне непродуктивный метод к дальнейшему развитию этой теории как исходящему от оценки явления природы великих людей с точки зрения противоположения “здоровья-болезни”. Тут допускается такой силлогизм: все болезненное, патологическое как вредное для здоровья человека есть явление дегенеративное. Великие люди одержимы патологией, следовательно, великие люди принадлежат к дегенеративным явлениям — вот та фальшивая логика, на которой строятся все недоразумения вопроса» [25, с. 83]. То есть, по Сегалину, патологию мы привыкли воспринимать с отрицательной стороны, как болезнь, как зло, с которыми надо бороться. В качестве примера, разрушающего этот стереотип, ученый приводит описание физиологии механизма женских родов, где без «патологического компонента» этого акта (болевы схватки, кровотечения, насильственные диссоциации тканей и пр.) нельзя себе представить нормального физиологического процесса рождения. Или — пример вакцинации, при котором для поддержания здоровья в организм осознанно вводят яд или бактерию. «Такой подход с точки зрения “здоровья-болезни” мешал в свое время Ломброзо и его школе дать надлежащую оценку патологии великих людей и привел его к отрицательным выводам, определив патологию гения как дегенеративную»¹. В продолжении XIX века психические заболевания относили к разряду дегенеративных состояний, и лишь в XX веке психиатрия переосмыслила понятия «психического здоровья» и «психической болезни». Этим и объяснялось неприятие обществом идеи Ломброзо, ведь понятия «сумасшествие» и «безумие» воспринимались в негативном ключе и соединение этих понятий с именами выдающихся людей воспринималось обществом с точки зрения «нездоровья».

Каждый выпуск журнала Сегалина состоял из двух разделов — эвропатологии и патографии. Научность подхода к обработке материала впечатляет: «Патогенез и биогенез великих людей», «Психическая структура эврореактивных типов», «Симпатология творческих приступов у гениальных эпилептиков», «Музыкальная одаренность и базедовизм» и т.п. Сегалин и авторы предлагали новый диагноз «эврикофрения» по аналогии с шизофренией как общее название всех заболеваний творческих личностей. Наряду с этим была разработана и нозологическая классификация эврикофрении, а именно

¹ Напомним, что с середины XIX века в психиатрии преобладала теория французского психиатра О. Мореля (1809–1873), утверждавшая, что психические болезни есть следствие дегенерации.

эндогенная эврикофрения (эпилептическая, истерическая, циклотимическая, параноическая, шизофреническая и пр.) и экзогенная (токсическая, алкогольная, сексуальная, инфекционная, паралитическая, травматическая и др.).

Идеи ученого имели широкие перспективы: намного опережая знаменитый бехтеревский «Пантеон мозга», Сегалин был инициатором создания «Института гениального творчества», в состав которого должен был входить и отдел по изучению мозга одаренных людей. И уж совсем амбициозной была его идея на основании научной деятельности Института выделить отдельную науку — ингиениологию — науку о гениальном человеке, о чем ученый заявлял в 1921 г. на заседании в Московском неврологическом институте. Сам Сегалин поставил заочный диагноз «аффективной эпилепсии» Л. Н. Толстому, а другими авторами журнала были написаны работы по «психопатологиям» Леонида Андреева, Александра Блока, Сергея Есенина, Максима Горького, Михаила Лермонтова и других деятелей русского искусства. Было издано 20 выпусков журнала (5 томов по 4 выпуска в каждом), но в 1930 году журнал был закрыт.

Подход Сегалина к изучению патографии получил критическую оценку плеяды последующих российских психиатров. Так, П. М. Зиновьев (1882–1965), один из создателей советской системы психоневрологических диспансеров, несмотря на то что прежде сам активно изучал патографию, для Большой медицинской энциклопедии написал статью, в которой отрицал право психиатров давать оценку деятельности великих людей. Подобной позиции придерживался и крупнейший московский психиатр профессор П. Б. Ганнушкин (1875–1933). Однако выдающиеся западные психиатры, такие как А. Форель, Э. Кречмер, В. Ланге-Эйхбаум высоко оценили «Архив» Сегалина. Немецкий психиатр Ланге-Эйхбаум писал: «Советская Россия должна гордиться тем, что она смело опередила все другие страны, основавши первый журнал по патографии».

Лишь в конце XXI века российские психиатры, психоаналитики, философы, филологи и даже генетики выступили в защиту европатологии. Стремительное развитие общества, индустриализация, урбанизация, гиперреактивность социальных явлений и процессов, коммуникативные нагрузки — все это наложило соответствующий отпечаток на психические процессы и психические маркеры человечества. Хронический стресс, психоэмоциональные и физические перегрузки, депривация сна, бессонница, повышенная тревожность как массовое явление меняют психоэмоциональный фон человечества и порождают новые психиатрические диагнозы современности, такие как «синдром хронической усталости», «невроз», «вегето-сосудистая дистония», «астеническое состояние», «паническое расстройство (эпизодическая пароксизмальная тревожность)» и др., которые в современном обществе не воспринимаются как психиатрические болезни, хотя по сути своей являются таковыми. Таким образом, размываются границы между психической патологией и нормой. Большое число людей сегодня обращается за консультациями к психологам, многие становятся пациентами неврологических и психиатрических диспансеров, консультаций, клиник. И это в наших настоящих условиях воспринимается как *норма*.

На этом фоне в современном обществе вновь остро встает проблема изучения *природы гениальности* и систематизации и аналитики полученных научных данных. Так, в отечественной науке актуализировались труды советского генетика В. П. Эфроимсона (1908–1989), доктора филологии К. А. Богданова (р. 1963), доктора философии, кандидата психологических наук И. Е. Сироткиной (р. 1963), медицинского психолога, редактора репринтного издания «Клинический архив гениальности и одаренности (европатологии)» А. П. Плетнева и других ученых, ориентированных на изучение данной проблематики.

Патография Иосифа Бродского. Опираясь на научные труды выше отрефлектированных ученых, специалистов в области патографии, постараемся максимально объективно смоделировать абрис патографии И. А. Бродского.

Патографическое освещение болезни Бродского в настоящее время представлено достаточно скудно. Однако в рамках научного бродсковедения существуют свидетельства

медицинской экспертизы, воспоминания современников поэта, многочисленные интервью с писателем, его собственная эссеистика и, несомненно, художественное творчество, на основании которых можно составить его *патографический портрет*.

Наследственность Бродского. Anamnesis familiaris.

1. Отец Иосифа Бродского — Александр Израилевич Бродский — происходил из семьи владельца типографии. Советский морской офицер имел два высших образования: окончил географический факультет Ленинградского университета и Институт красной журналистики. Воевал на финской войне, участник Великой Отечественной, служил фотокорреспондентом в Китае. В возрасте 55 лет (в 1958 г.) перенес инфаркт миокарда, страдал ишемической болезнью сердца. Умер внезапно, прожил 80 лет.

Мать — Мария Моисеевна Вольперт — из семьи торгового агента по продаже швейных машинок «Зингер», родная сестра актрисы БДТ и Театра им. В. Ф. Комиссаржевской. По воспоминаниям писателя можно составить портрет матери: рост 160 см, бледная кожа, светлые волосы, серые глаза, «полновата». Окончила бухгалтерские курсы. Свободно владела французским и немецким языками, общалась на идише. Страдала язвенной болезнью, хроническим гастритом, умерла от рака, предположительно рака печени. Прожила 78 лет.

«Оба родителя его были не просто из еврейских, а из интеллигентных еврейских семей» [18, с. 14], о чем свидетельствует и тот факт, что со службы отец привез не прозаические вещи, а «китайский фарфор, бронзу», знаменитую бронзовую джонку, китайское кимоно. Родители много читали, регулярно пользовались абонементом в библиотеке, знали лично некоторых писателей и художников.

2. Семейные отношения.

Отношения с родителями у Иосифа были довольно напряженными, особенно с отцом. Можно только гадать, насколько ранние страшные впечатления и жизнь без отца (А. И. Бродский служил в армии с 1941 по 1948 год) отразились на психике мальчика. Отношения с вернувшимся из армии отцом были неровные: «Александр Иванович мог подолгу гулять с сыном, вести с ним серьезные беседы, иногда защищать от несправедливых школьных учителей, но мог в порыве гнева и схватиться за ремень» [18, с. 5]. В одном из интервью Бродский вспоминал: «Я помню, как отец снимает свой флотский ремень и надвигается на меня — я, должно быть, натворил что-то ужасное, не помню что — где-то сзади вопит мать. <...> В школьном возрасте я был очень плохой и в этом смысле постоянно вызывал неудовольствие отца, чего он никогда не скрывал. Они ругали меня так, что это сделало меня нечувствительным ко всему последующему. Ничего из того, что впоследствии обрушило на меня государство, не могло с этим сравниться» (из интервью Д. М. Томасу // Quatro. 1981. December. № 24).

Постоянная тяжесть родительской опеки и стремление выйти из-под этого давления и их критики остро ощущались в юности писателя. «Выбраться из “полтора комнат”, найти временное пристанище было постоянной заботой Иосифа. Денег на то, чтобы снимать жилье, у него никогда не было. Знакомые то и дело пускали его пожить, когда сами уезжали» (Л. Лосев) [18, с. 8]. И хотя фатальная разлука (эмиграция) и примирила впоследствии Иосифа с отцом, в раннем детстве и юности все это создавало фон особого психоэмоционального напряжения, если не сказать — давления. Психологическую роль отца в жизни мальчика отлично описал З. Фрейд в его знаменитом «Толковании сновидений» (1899). Примечателен тот факт, что в автобиографии сам «отец психоанализа» описывает сюжет идентичный детству Бродского: «Есть еще один эпизод из домашней жизни, относящийся к моему 7 или 8-летнему возрасту, который прекрасно сохранился в моей памяти. Однажды вечером, перед тем как лечь спать, я, вопреки приказанию родителей, удовлетворил свою потребность в их спальне и в их присутствии. Отец, ругая меня, заметил: “Из тебя ничего не получится!”». В эссе «Полторы комнаты» есть весьма похожий сюжет: «И как это привычно по-советски — конфликт отцов сталинского времени и детей оттепели: „Опять ты читаешь своего Дос Пассоса? — скажет она, накрывая на

стол. — А кто будет читать Тургенева?“ — „Что ты хочешь от него, — отзовется отец, складывая газету, — одно слово — бездельник“...» [5, с. 24]. Здесь, безусловно, четко прослеживается знаменитый фрейдовский *эдипов комплекс*, одно из основных понятий классического психоанализа, использованное Фрейдом для обозначения амбивалентного отношения ребенка к родителям, под которым понимается проявление ребенком бессознательных влечений, сопровождающихся выражением чувств любви и ненависти к родителям. Причем Фрейд сознательно соотнес свои личные переживания с древнегреческим мифом, отраженным в древнегреческой трагедии Софокла «Царь Эдип». По Фрейду, эдипов комплекс завершает этап инфантильной сексуальности, и те личности, которые данную эдипову фазу психосексуального развития не могут пройти нормальным образом, заболевают неврозом. Данный комплекс впоследствии оказывается одним из самых важных условий *чувства вины*, доставляющего особенное беспокойство невротикам.

В 1908 году на основании исследований доктора Эммы Фюрст швейцарский психиатр Карл Густав Юнг пишет работу «Значение отца в судьбе отдельного человека», в которой обращает внимание именно на влияние отца на психику ребенка. Первые формулировки архетипов в издании 1909 года набирают свою силу, и уже в 1948 году, в третьем издании Юнг однозначно заявляет о приоритетной роли отца: «Психосексуальные отношения ребенка к родителям, и в особенности к отцу, имеют решающее значение по отношению и содержанию невроза, развивающегося у этого ребенка в его дальнейшей жизни; на это обстоятельство Фрейд обращал ваше внимание неоднократно с полной определенностью и ясностью. Действительно, отношение к родителям — это тот инфантильный канал *par excellence*, в который устремляется обратно либидо взрослого человека, если оно наталкивается на препятствия в жизни; подобное устремление либидо ведет к тому, что снова оживают давным-давно забытые сновидения времен детства». Согласно Юнгу, «отец всегда воплощает авторитет и общую ориентацию ребенка во внешнем мире, в то время как мать передает неуловимые способности к развитию внутреннего мира чувств. Отец раскрывает перед ребенком объективный внешний мир и, олицетворяя сферу авторитета и морали, напротив, создает защиту от субъективных душевных уклонов».

Биографы, друзья, люди, близкие к семье Бродского отмечали сложность в общении отца и сына.

Стоит отметить и тот факт, что Бродский впервые увидел отца в семь лет, следовательно, важнейшие для становления детской психики годы жизни прошли в том дефиците в развитии ребенка, который порождает отсутствующий отец. Американский специалист по психиатрии Росс Кэмпбелл особенно подчеркивает роль отсутствующего отца (*absent father*) для мальчика, в чем созвучен с идеей «голода по отцу» (*father hunger*), выдвинутой Херцогом: «Речь идет об эмоциональном состоянии агрессивной дезорганизации, характерном для детей, чьи отцы отсутствуют. Это состояние может быть обратимым, если отец появится вновь. У маленьких мальчиков голод по отцу может выражаться в расстройствах сна (кошмарах, например) и фобиях; у мальчиков постарше — в сверхидентификации с отцом» [1, с. 5].

Годы разлуки, эмиграция, безусловно, сгладили отношения отца и сына («Теперь, когда они [отец И. А. Бродского с сыном] уже давно не виделись, и надежда на то, что им вообще суждено увидиться, таяла с каждым днем, Александр Иванович приходил к такому убеждению: в том, что он не мог понять своего сына, не было ничего страшного, непереносимого и преступного. Это было естественно, потому что как хоть они и были родными людьми, они были разными людьми» [12, с. 3]), но строгость отца, его давление на сына, позднее (в связи с войной) появление отца в жизни ребенка — все это заложило невротическую основу в процессе становления психики будущего писателя.

3. Учебный процесс.

Школьный курс обучения давался Бродскому с трудом, он сменил четыре школы: поступил в 1947 в школу № 203 на Кирочной улице, через три года сменил школу на школу

№ 196 на Моховой улице, ровно через три года снова сменил школу на школу № 181 в Соляном переулке, в которой остался на второй год, в седьмом классе продолжил обучение в школе № 276 на Обводном канале и в неполные 16 лет, не закончив восьмого класса, бросил школу и начал работу учеником фрезеровщика на заводе «Арсенал». Такую динамику в смене образовательных учреждений едва ли можно объяснить банальной неуспеваемостью, ведь впоследствии Бродский самостоятельно овладел английским языком, со словарем читал тексты на французском и итальянском языках, выучил польский, был знатоком зарубежной литературы и проч. Более того в характеристиках Бродского-школьника при смене школ звучит достаточно весомая оценка интеллектуальных способностей ученика и самим педагогами. «Способный, может быть отличником, но не старается». При переводе в шестой характеристика еще более благожелательная: «Мальчик способный, развитой, много читает, вспыльчив» [18, с. 12]. Очевидно, что причиной неуспеваемости была психогенная дезадаптация ребенка, обусловленная в том числе и особенностями психолого-педагогического подхода к ученику в советской школе. «Большинство учителей были перегруженными работой, низкооплачиваемыми, нервными людьми. Чувство собственного достоинства в детях подавлялось. Было принято прилюдно стыдить, распекать, унижать ребенка за то, что он плохо понял урок, за шалость, или, в летнем лагере, за обмоченную простыню. К этому прибавлялись идеологическая обработка и то же прилюдное поношение за проступки в октябрятской и пионерской организациях (до комсомольского возраста Бродский в школе не удержался)» [18, с. 7]. Учеными определяется в качестве одной из причин подобной дезадаптации школьника *дидаскалогения* — неправильное поведение педагога по отношению к ученикам, чаще всего проявляющийся в авторитарном отношении к ученикам. По данным М. Е. Зеленовой, процесс адаптации в первом классе идет более успешно при личностно-ориентированном типе взаимодействия педагога с учащимися. У детей складывается положительное отношение к школе и учению, не возрастают невротические проявления. Если же учитель ориентирован на учебно-дисциплинарную модель общения, адаптация в классе проходит менее благоприятно, затрудняется контакт между учителем и учеником, что порой приводит к полному отчуждению между ними. К концу года у детей нарастают негативные личностные симптомокомплексы: недоверие к себе, чувство неполноценности, враждебное отношение к взрослым и детям, депрессивность.

Главное условие возникновения психогенной дезадаптации школьника — психотравмирующее влияние самого процесса обучения. По В. Е. Кагану, это «психогенные реакции, психогенные заболевания и психогенные формирования личности ребенка, нарушающие его субъективный и объективный статус в школе и семье, и затрудняющие учебно-воспитательный процесс» [36, с. 52]. Психологи-педагоги напрямую связывают эти, на первый взгляд, разные ситуации. «Школьная дезадаптация может быть связана с нарушением отношений в семье, определенными личностными особенностями родителей и неадекватным стилем семейного воспитания. Адаптация в школе легче нарушается у детей, не имеющих эмоциональной поддержки дома, явно или скрыто отвергаемых родителями, заброшенных (гипоопека), или, наоборот, излишне оберегаемых, ограждаемых от трудностей (гиперопека), у детей, в чьи возможности не верят, когда в семье принят стиль воспитания по принципу “маленького неудачника”» [11]. В этой связи напомним о ранее обрисованных отношениях в семье маленького школьника Иосифа (в частности, с отцом).

Наряду с ранее отмеченным, как известно, Бродский страдал *логоневрозом*, что также могло стать причиной его школьной неуспеваемости. Психологическое состояние подобного эмоционально-чувствительного школьника прекрасно описал в своих воспоминаниях еще один гений — Марк Шагал: «Не знаю почему, я начал в это время заикаться. Может, из чувства внутреннего протеста. Я отлично знал уроки, но не мог заставить себя отвечать. Такая забавная, но и весьма неприятная штука. И дело не в отметках — плевал я на нули! Ужас сковывал меня при взгляде на множество голов над

партами. Содрогаюсь болезненной дрожью, я успевал, пока шел к доске, почернеть как сажа или покраснеть как рак. И все. Иногда я вдобавок еще и улыбался. Полный ступор. И сколько бы мне ни подсказывали с первых парт — безнадежно. Я действительно знал урок. Но заикался» (М. Шагал).

4. Логоневроз.

Анализируя психотип личности Бродского, следует особо выделить его логоневроз. С годами дефекты речи исправились, осталась только картавость, но в силу особенностей голосового аппарата произношению Бродского была свойственна назальность; если он и не произносил «н» вместо «р», как в младенчестве, то этот назальный призвук часто звучал в его речи на словоразделах, на какие бы звуки они ни приходились. Это особенно усиливалось при декламации. Н. Я. Мандельштам писала о Бродском: «В формировании звука у него деятельное участие принимает нос. Такого я не замечала ни у кого на свете: ноздри вытягиваются, раздуваются, устраивают различные выкрутасы, окрашивая носовым признаком каждый гласный и каждый согласный. Это не человек, а духовой оркестр...» [18, с. 5].

В своем интервью психотерапевт, поэт, т. наз. «литературный секретарь Бродского» Марина Темкина описывает особенности логоневроза писателя: «...человеку, у которого такой логоневроз, и который учится не может... вот такой подъед: «а –а –а», потом очень быстро, потом путает согласные очень много» [13].

По Н. Л. Карповой, под логоневрозом следует понимать клинико-психологический синдром, возникающий по механизму невротической переработки неврологического дефекта (заикания) [13, с. 68]. Логоневрозом страдали многие талантливые личности, причем появился он практически одновременно с речью, так как упоминания о нем встречаются уже в древнейших текстах: заикались египетские фараоны, персидский царь Бат, пророк Моисей, римский поэт Вергилий, оратор Демосфен, древнегреческий писатель Эзоп и др. Из выдающихся людей прошлых столетий, можно выделить (страдающих заиканием) Исаака Ньютона, Чарльза Дарвина, писателей Льюиса Кэрролла и Сомерсета Моэма, актрису Мэрилин Монро и премьер-министра Великобритании Уинстона Черчила и др.

По статистике более 3 млн людей в мире страдают данным заболеванием. Так как логоневроз обнаруживается чаще всего в детском возрасте (по статистике заикаются только 3% взрослых), посмотрим на логоневроз непосредственно в части патографии поэта (анализ детских лет жизни).

О связи заикания с нарушениями в центральной или периферической части речевого аппарата встречаются уже в трудах античных авторов. Но исследовать этот процесс начали значительно позднее, в XVII–XVIII вв. В 1830 г. в работе швейцарского врача Р. Шультеза было доказано, что в «клинике заикания огромное место занимают невротические реакции».

В начале XX века определилось несколько теорий механизмов заикания. Психологизм проблемы заикания был впервые изучен А. Либманом (1903) и развит Г. Д. Неткачевым (1908), который писал, что «заикание необходимо рассматривать не узко, как, например, недостаток только речевого навыка или “порок речи”, а широко, во всей полноте картины патологической личности больного с его внутренними и внешними переживаниями, определяя сущность заикания как “болезнь боязливой личности с измененным душевным складом”» (Неткачев, 1909).

К 1930 годам физиологи, опираясь на исследования И. П. Павлова о высшей нервной деятельности, определяли заикание как симптом невроза (Ю. А. Флоренская) или как его особую форму (В. А. Гиляровский, Н. И. Жинкин, М. С. Лебединский). В 1906 г. В. Н. Мясищев (советский психиатр) объяснил заикание с точки зрения *реактивного невроза*. Современной наукой выделены две клинические формы заикания — невротическая и неврозоподобная (Н. М. Буянов). Этиологией первой является испуг или психическая травматизация, тогда как вторая — неврозоподобная форма заикания —

возникает в результате органических, сосудистых и других поражений центральной нервной системы. Существуют и смешанные формы заикания.

В случае Бродского можно предположить как невротическую (страх перед родителями, становление речи в суровых психологических условиях военного времени, блокады и эвакуации), так и неврозоподобную (поздние первые роды матери по всей видимости могли быть осложнены). Воспоминания Бродского об этом факте приводит в своей книге Л. Лосев: «Я несколько раз расспрашивал мать и отца об этом дне, но они толком ничего не сказали. Я знаю только, что родился где-то на Выборгской стороне, в клинике профессора Тура. Мать говорила, что ею занимался сам профессор. Этот “профессор Тур” и его одобрительные отзывы обо мне не оставляли меня всю жизнь» [18, с. 9]. И действительно, на Выборгской стороне находился основанный в 1935 году Ленинградский педиатрический медицинский институт (ЛПНИ), в котором заведующим кафедры госпитальной педиатрии был профессор, врач-педиатр Александр Федорович Тур (1894–1974). Но возникает вопрос: были ли осложнения после родов у матери писателя или все же в клинике *педиатрии* лечение получал непосредственно новорожденный в связи с некой неонатальной патологией. Наиболее вероятно второе, так как профессор Тур — педиатр и клиника лечила именно детей. Данные об этом, возможно, могли бы пролить свет на этиологию логоневроза и других психологических проблем у пациента. Ныне же нам известно лишь о логоневрозе Бродского, его проблемах с дикцией и удваиванием шипящих, сопровождавших его с детства.

Российские ученые-психотерапевты, психиатры, такие как Е. Ю. Рау, В. И. Селиверстов, В. М. Шкловский, определяли заикание как «нарушение системы общения, глубоко затрагивающее личностную сферу человека», акцентируя внимание на том, что собственно речевой дефект, его «ортопедическая» сторона чаще менее значительны, чем психологическая сторона патологии. «Заикание не является изолированным речевым расстройством: речевой судорожный синдром хотя и является основным признаком заикания, тем не менее это лишь видимая часть айсберга всего заболевания» (Глозман, 1987). В. М. Шкловский определял заикание как системный речедвигательный невроз, возникновение и развитие которого тесно связано с развитием личности. У взрослых заболевание приобретает хроническую форму с целым комплексом невротических реакций и психогенных наслоений, которые в совокупности с первичным заболеванием составляют сложный патологический конгломерат. В. А. Гиляровский, В. Н. Мясичев, А. М. Свядоц писали об этом как о «надстройке» над ядром основного заболевания, так как, по результатам исследований, у взрослых пациентов, страдающих заиканием, на «почве расстройства речи могут появляться стойкие расстройства психики» [7, с. 35]. В то же время современные психофизиологические исследования (Neumann et al., 2003, Foundas et al., 2001) с помощью магнитно-резонансной томографии доказывают, что «любой вариант заикания имеет как анатомические (органические), так и функциональные нарушения мозговой деятельности. Все это позволяет констатировать ни в коей мере не патологию мозговой деятельности писателя и дает четкое представление о явной «инаковости» функционирования его мозга.

5. Поиск жизненного пути.

Как отмечалось выше, в неполные 16 лет, не окончив восьмого класса, Бродский оставил школу и начал поиски себя в социуме. В результате поэт перепробовал 14 профессий: от фрезеровщика и истопника в котельной до санитара в морге и участника сложных геологических экспедиций. В психиатрии подобные метания пациента относят к симптомам его невротичности. Однако сам Бродский дает совершенно четкий ответ о природе этих метаний. В письме школьной подруге Э. Ларионовой в 1958 году он пишет, что цель жизни для него определена: «Я хотел бы стать чем-нибудь стоящим» [18], а путешествия, странствия, смены видов деятельности — лишь способ достижения цели. «Я уже давно решил вопрос о цели. Теперь я решаю вопрос о средствах. Мне кажется, что я нахожу правильное решение. Это звучит и глупо, и высокопарно. Но это происходит

потому, что я популяризирую идею. Я хочу, чтобы ты поняла меня верно. То, что я делаю, это только поиск. Новых идей, новых образов и, главное, новых форм» [18, с. 47]

Определенным образом на этот поиск своего места в социуме оказывала и сама советская система как образования, так и организации трудовой деятельности. Так, в одном из интервью о работе Бродского кочегаром в юности вспоминал его друг писатель Яков Гордин: «А за год до этого он уже ушел из школы и работал кем-то вроде кочегара. Что делать в советской школе восьмикласснику, запоем читающему Марка Аврелия?» [12].

б. Конституциональный тип.

Еще врачи античности отмечали зависимость болезненных явлений от общих особенностей организма. Даже в народном эпосе четко прослеживается связь внешних данных с психическими особенностями персонажа: так, черт или ведьма — герои зла с комплексом негативных черт личности — всегда изображались худыми, с острыми чертами лица, тогда как положительные персонажи преимущественно полные люди — в т.ч. сказочные богатыри и пр. В начале XV века до н.э. на подобную связь обращал внимание Гиппократ. Впоследствии работы по типологии проводились многими учеными, такими как Вертгеймер, Хескес, Патерсон, Айзенк. По В. А. Гиляровскому, «конституция — это совокупность врожденных особенностей организма, определяющих характер его реагирования на внешние раздражения» [7, с. 12]. Конституция человека состоит из большого количества обширных признаков, основа которых, безусловно, генетически детерминирована. Для патографического портрета определение и характеристика конституционального типа личности имеет важное значение, так как «особенности конституции с предрасположением к определенным реакциям, темперамент, характер определяют собой основу психической личности» [7, с. 12]. Современные психологические исследования опираются на работу немецкого психиатра Эрнста Кречмера, который в 1921 году в своей работе «Строение тела и характер» описал три конституциональных типа: астеник, пикник и атлетик. Зависимость типа телосложения и психических свойств, а иногда и психических заболеваний, Кречмер объяснял тем, что этиология одного и другого идентичны: деятельность эндокринных желез и связанный с ней состав крови обуславливают этот процесс. Несколько позже в США была сформулирована теория темпераментов У. Г. Шелдона, которая созвучна типологии Кречмера и также выделяет три конституциональных типа: эктоморф, эндоморф, мезоморф соответственно, где классификация обусловлена преобладанием в эмбриональном периоде у индивида одного из трех слоев клеток — мезодермы, эктодермы и энтодермы, образующих соответствующие виды ткани организма. Доминанта одного из видов ткани и обуславливает конституциональный тип человека. Следует отметить, что в чистом виде три типа конституции встречаются довольно редко, в связи с чем выделяют смешанные типы.

Наиболее вероятно, что Бродский относится к астеническому конституциональному типу: худой человек среднего или высокого роста, с узкими плечами, тонкими руками и кистями, длинной и узкой грудной клеткой, с лишенным жира животом. Стоит отметить, что в воспоминаниях современников в молодые годы Бродский представляется едва ли не атлетиком: «В те годы он производил впечатление здорового молодого парня. Случайный знакомец рассказывает: «Бродский тогда был здоровый рыжий парень, конопатый, вот с такими плечами, все как надо». А. Я. Сергеев в начале своих записок «О Бродском» пишет: «Открываю дверь, вижу: стоит ражий рыжий парень. Широкоплечий, здоровенный...» [18, с. 94], а в зрелом возрасте и вовсе диаметрально противоположным конституциональным типом — т.н. пикником: полный, с лишним весом и выраженным животом и т.д. Подобные метаморфозы, несомненно, обусловлены сопутствующими заболеваниями (лишний вес, очевидно, следствие дисметаболического синдрома на фоне патологии сердечно-сосудистой системы, при наличии констатированной ишемической болезни сердца у пациента нельзя исключить дислипидемию (нарушение физиологического соотношения липидов (жиров) крови и соответственно ожирение) в зрелом возрасте, и активным физическим трудом (физическая нагрузка и тренировка в результате трудовой

деятельности как кочегара, матроса и др.) в юности. Судить полноценно о типе конституции Бродского мы можем только по немногочисленным фотографиям, поэтому нельзя исключить и сочетанную форму астеническо-атлетического типа, о которой писал Кречмер: «Нередко образуются варианты и комбинации астенического и атлетического типов, когда наряду с астеническими стигматами выступают и атлетические (например, длинная, узкая грудная клетка с крепкими конечностями, инконгруэнтность между лицом и строением тела и т.д.) или средний тип жилисто-стройной фигуры, для которого характерна грациозная худощавость или крепкие мышцы» [14, с. 32]. Однако автору наиболее объективным представляется все же астенический тип, который по классификации Шелдона соответствует эктоморфному типу конституции. В этой связи значимым представляется тот факт, что данный конституциональный тип связан с доминантой эмбриональной ткани — эктодермой, из которой в эмбриональном периоде формируется нервная трубка. В дальнейшем из нее развиваются нейроны (нервные клетки) спинного и головного мозга, нейроны органов обоняния и нейроны сетчатки, а также эпителий ротовой полости (вспомним логоневроз писателя, обусловленный анатомическими особенностями ротовой полости). Данные корреляции свидетельствуют о том, что особенности в восприятии, осязании, словесном выражении и даже обонянии у писателя эмбрионально детерминированы. Он чувствовал, воспринимал, видел, озвучивал и даже обонял мир иначе с момента внутриутробного развития.

В исследованиях Э. Кречмер выявил, что тип строения тела коррелирует со склонностями к определенным заболеваниям, выделяя из них две группы: циклотимиков и шизоидов, разделяя в свою очередь последних еще на три подвида исходя из полюсов чувствительности. Отметим сразу, что термин «шизоид» не тождественен клиническому диагнозу «шизофрения». Как писал В. А. Гиляровский «шизоид — это комплекс характерологических особенностей, могущих не иметь никакого отношения к шизофрении» [7]. Соответствующим типом характера для астеника является шизотим.

Согласно типу темперамента (по Э. Кречмеру) Бродский соответствует астеническому шизотимику, которым свойственны нервозность, самоуглубленность, чувствительность, идеализм. По Кремеру, «цветы шизофренической внутренней жизни нельзя изучать на крестьянах, здесь нужны короли и поэты». Особое внимание Кречмер в данной типологии отводил поэтам: «О внутренней жизни шизоидных темпераментов мы можем получить целостное представление из автобиографии даровитых, образованных шизоидов и прежде всего из объективных психологических документов, которые нам оставили шизоидные и шизотимические гении, особенно поэты».

Шизоидные личности замкнуты, ироничны, сосредоточены на своей внутренней жизни. Сфера эмоциональных переживаний шизоида — сентиментальная болезненная уязвимость тонко чувствующего эстета и эмоциональная тупость, редукция аффекта до полного безразличия ко всему. Этот критерий максимально проигрывается в биографическом эпизоде поэта Бродского на фоне лечения в психиатрической клинике и ожидаемого судебного решения, во время которого эмоциональные переживания вызывал лишь разрыв с М. Басмановой, в то время как судьбоносные события в жизни писателя воспринимались им в состоянии полного отрешения. «Друзья и знакомые воспринимали преследование Бродского и надвигающуюся расправу как ужасное событие общественно-политического значения, но для Бродского в тот момент трагедией была потеря женщины, которую он считал женой, а все остальное — лишь абсурдными обстоятельствами, усугубляющими эту трагедию» [18]. Исключительно важным для шизоида представляется то дело, которому он себя посвящает. «Есть на Земле люди, которые стремятся сделать будущее более сносным, нежели настоящее. Это настоящие писатели, настоящие врачи, настоящие педагоги. Настоящие — это значит — творцы. Я хотел бы стать чем-нибудь стоящим» [18]. В обыденных событиях он видит проявление «вечных» проблем.

К внешнему миру представители этого типа подчеркнута равнодушны и резко отличают себя от него. Так, о своем домике в месте ссылки поэт вспоминает отрешенно,

бытовые условия и современные удобства мира для него второстепенны и не аванжны, гораздо ценнее — возможность уйти в свой мир, отрешиться от общепринятого. «На меня домик произвел очень приятное впечатление. Настоящее, изолированное, собственное пространство. Для нашего поколения это была немыслимая роскошь. Конечно, не было газа, водопровода, электричества, теплого туалета — всех этих замечательных изобретений XX века, не было даже уборной-скворешни во дворе, придуманной стыдливими горожанами. Но были четыре стены, крыша и дверь, закрыв которую можно было отгородиться от всего мира, думать, сочинять, быть наедине с собой» [18].

7. Гениальность поэта глазами современников.

Работая над патографией Бродского, нельзя не подчеркнуть, что это безусловно патография гения. Гениальность писателя подтверждена Нобелевской премией и неоднократно звучала в откликах его друзей и коллег.

Так, Татьяна Либерман (урожденная Яковлева), супруга Алекса Либермана, главного редактора и менеджера издательского концерна «Конде-Наст», в доме которых собирался весь круг русской эмиграции в Америке, в одном из интервью Виктору Ерофееву резюмировала гениальность Бродского: «Я знала за свою жизнь только двух настоящих гениев.» Знала она, в Париже и в Нью-Йорке, едва ли не всех выдающихся писателей и художников. Но она сказала: «Пикассо... — и, когда интервьюер ждал услышать имя Маяковского, закончила: — ...и Бродский». Эта иерархия, конечно, личное дело Татьяны Либерман, но она объясняет отношение к Бродскому не только в этом доме, но и в литературно-художественном Нью-Йорке, средоточием которого был салон Либерманов» [18, с. 211].

В другом интервью Татьяна Либерман дает оценку гениальности Бродского от имени своего мужа, Алекса Либермана: «Когда мы провели первый вечер с Иосифом, Алекс сказал: «Какое счастье! Я в первый раз в жизни встретил гения! Он этого никогда не говорил ни про кого. Никогда» [13].

Из того же источника слышим голос ближайшего соратника писателя М. Темкиной: «Иосиф не мог учиться, оставался на второй год, а с другой стороны мы знаем, что это совершенно блестящий мозг, что это абсолютно умнейший человек, и что у него есть абсолютное озарение, в том числе в стихах» [13].

Свою оценку гениальности Бродского дает Рейн: «Первые стихи, пришедшие из ссылки, «Новые стансы к Августе» я считаю стихами великими, абсолютно первоклассными, выдающимися. Таким образом, где-то в 1961–1962 годах мое мнение о Бродском уже поднялось до максимальной отметки [23, с. 8]

Главой о гениальности начинается и крупнейшее биографическое издание Льва Лосева о Бродском: «Высокую авторитетность поэтическому голосу Бродского придавала гениальность.» И далее, резюмируя научные подходы к вопросу о гениальности в целом, Лосев выводит мысль о тонкой грани между гениальностью и психическим нездоровьем: «Гениальность невозможно определить научно, хотя такие попытки и делались. Даже если ученые могут описать определенные психофизиологические характеристики, свойственные особо выдающимся художникам, сами по себе они еще не являются гарантией творческих достижений. Человек, ими обладающий, может быть великим поэтом, а может быть и городским сумасшедшим» [18, с. 3]

В видеозаписи празднования пятидесятилетия поэта запечатлен фрагмент, в котором между одним из гостей и юбиляром запечатлен следующий диалог:

«— Я встречал в своей жизни только двух гениев: один — Бродский, второй — это Сахаров.

— Сахаров не был гениальным, он был святым, — возражает юбиляр.

— Я думаю, что все, все сумасшедшие, не только... но и Вы были сумасшедшим!

— Я был абсолютно здоров! — с улыбкой заключает Бродский» [13].

8. Депрессивный синдром в жизни и творчестве писателя.

Говоря о психологических особенностях Бродского, следует прежде всего констатировать депрессивные состояния писателя, отражавшиеся безусловно и в его творчестве.

М. Темкина на вопрос журналиста в интервью о том, что, говоря о писателе, она словно ставит ему диагноз, ответила: «А вы знаете, что нормальных нет. Поэтому если мы будем рассматривать человека с точки зрения великости, славы и не будем иметь в виду травму, то какого мы поэта себе хотим, мы что хотим второго Пушкина в нашей истории...» [13].

Психологическая травма проходит душевноограничивающим стержнем через всю жизнь писателя: раннее детство под бомбежками блокадного Ленинграда, эвакуация, непростые отношения с родителями, измена и предательство в личной жизни, аресты, психиатрические лечебницы, суд и ссылка, разрыв с родителями и эмиграция...

Будучи особенно близка с Бродским в последние годы его жизни, Марина Темкина говорила, что: «Самая большая его печаль была, если говорить его словами, это то, что, как он говорил, у моей матери был очень несчастливый брак» [13]. Травма детства заложила основу переживаний на годы вперед. И хотя совсем молодой, двадцатипятилетний Бродский, находясь в ссылке, в воспоминаниях своего друга Е. Рейна был «в хорошем состоянии, не было никакого пессимизма, никакого распада, никакого нытья» [8], но уже было написано Бродским, тогда только еще девятнадцатилетним юношей «Одиночество» — произведение с пронзительным психологизмом личности глубоко одинокой, с симптомами «депрессивного эпизода»: «теряет равновесие твое сознание усталое» суть «выраженная усталость», «падение активности, снижение способности радоваться, интересоваться» по МКБ [20, с. 284], «твое ночное одиночество» суть «нарушение сна» по МКБ, «сомневаться в непорочности идей, гипотез...» суть «присутствие мыслей о бесполезности» по МКБ. В воспоминаниях А. Наймана: «...в те его [Бродского] 18 лет, я увидел перед собой человека, которому было невыносимо почти все то хамство, почти весь тот ужас, почти вся та пошлость, которая и есть окружающий его мир, более того, так же точно его мучили его собственные стихи» [8].

Вообще удивительная, несоответствующая возрасту, зрелость и интеллектуальный уровень Бродского отмечали многие из его окружения. «Иосиф был значительно моложе большинства своих друзей — на пять-шесть лет. Но очень скоро разница эта перестала быть заметной, в том числе и внешне, — он стремительно вырос, его физическое взросление удивительным образом шло вровень с интеллектуальным развитием. В середине шестидесятых годов он ощущал себя — и это было оправданно — уж во всяком случае не моложе меня, несмотря на пятилетний разрыв, хотя в его поведении долго сохранялось много мальчишеского» [8]. Возможно такое стремительное психическое и интеллектуальное развитие наряду с сильнейшими психотравмами и генетической детерминантой патологии миокарда и обусловило достаточно ранний и несвоевременный уход писателя из жизни.

Депрессивная тематика довольно часто звучит в произведениях Бродского: в 1989 году, в день присуждения ученой степени писателю в Дартмутском колледже им впервые был зачитан фрагмент эссе «Похвала скуке». Мотив выбора именно этой темы для столь важного собрания в ученом сообществе в первых же строках обозначен автором: «Причина, почему мне хотелось бы побеседовать с вами о скуке сегодня, на этом высоком собрании, заключается в том, что, как я полагаю, никакой колледж свободных искусств не готовит вас к возможной скуке» [4, с. 78] Потрясает другое — то, с каким глубоким знанием проблемы и самой сути подобного состояния говорит автор. Симптомы клинического диагноза «депрессивный эпизод» (код по МКБ F32) с удивительной точностью переданы автором и пронизывают весь текст речи: «вам надоел даже дневной свет, льющий в ваше окно», «Вы наденете ваши тапочки только для того, чтобы обнаружить, что у них нет крыльев, которые могли бы унести вас от всего, что вы видите вокруг», «парализующая вашу волю скука», «позвольте скуке и тоске охватить вас сильнее чем когда-либо. Без сомнения, вы обнаружите, что нечем дышать» — все говорит о том, что степень

мучительного переживания самой депрессии, как и ее отдельные элементы, автору знакомы не понаслышке — они пережиты им лично, выстраданы и даже в определенной степени преодолены: «Скука — это ваше окно с видом на время, которое всякий стремится закрыть, чтобы избежать возможной утраты душевного равновесия. Это ваше окно в бесконечность времени.», «Ибо скука говорит на языке времени, и она дает вам самый ценный в вашей жизни урок — урок крайней незначительности вашего бытия.» Синонимический ряд «скуки» у Бродского обширен «страдания, внутренней пустоты, томления, хандры, тоски, муторности, апатии, безразличия, флегматичности, летаргии, печали и т.д.» и хотя непосредственно слово «депрессия» не звучит (несмотря на то, что данный клинический диагноз уже давно стал нарицательным), оно безусловно присутствует и вопреки всем умозаключениям автора и его попыткам преобразовать все эти мучительные переживания в нечто созидательное и душеспасительное, побеждает человека: «Эт страшные медвежьи объятия скуки не ошибка. Никто и никогда не спасет вас от них» [4, с. 79].

А вот воспоминания М. Темкиной о другом юбилее, уже пятидесятилетия Бродского: «В свое пятидесятилетие Иосиф был просто в депрессии совсем, с каменным лицом ходил. В его квартире была толпа, человек 50. С одной стороны, толпа здесь, а он кого-то уводит в комнату: то Алешковского, то еще кого-нибудь такого в комнату, и там отдельно с ними разговаривает» [13].

Несмотря на широко распространенную и модную тенденцию психотерапии и психоаналитических консультирования в Америке Бродский отказывался прибегать к помощи психотерапевтов. Его негласный секретарь Марина Темкина, будучи сама психотерапевтом, вспоминала об этом в одном из интервью; «Он всегда говорил, что он не идет в терапию, хотя ему необходимо это было, потому что зачем туда идти — ругать родителей, говорил он. Это была его такая главная отмазка!» [13].

В состоянии депрессивных настроений человеку свойственен уход от реальности, погружение в себя и как следствие, стремление к изоляции, одиночеству.

9. Одиночество.

В. В. Набоков однажды сказал, что «в каждом человеке в той или иной степени противодействуют две силы: потребность в уединении и жажда общения с людьми». В жизни Бродского это видно особенно отчетливо. Всегда окруженный людьми — и в юности, в родной стране, и на чужбине, в эмиграции — он остался в воспоминаниях современников веселым, жизнерадостным, общительным человеком, с одной стороны. И поэтом, писавшим пронзительные строки о тоске, одиночестве, с другой. Совсем молодой, двадцатипятилетний Бродский, находясь в ссылке, в воспоминаниях своего друга Е. Рейна был «в хорошем состоянии, не было никакого пессимизма, никакого распада, никакого нытья. Хотя, честно признаться, я получил от него до этого некоторое количество трагических и печальных писем, что абсолютно можно понять. Но лично, когда я приехал — вместе с Найманом кстати — перед нами был бодрый, дееспособный, совершенно не сломленный человек» [8].

В своих воспоминаниях Я. Гордин одиночеству Бродского отводит исключительно творческую, художественную роль. «В жизни он был человеком очень компанейским, очень веселым, любившим дружеское застолье, дружеские беседы, острое словцо, любивший ухаживать за женщинами и пользовавшийся, надо сказать, у них большим успехом. Никакого схимника, отшельника, витающего в горних высях вы не обнаружите. Но внутреннее ощущение опасной высоты, на которой он интеллектуально существовал, было. И «Осенний крик ястреба» это автобиографические стихи. Одиночество — один из ведущих мотивов его поэзии. Его любовная лирика — история одиночества. Его стихи о смерти — преодоление одиночества» [8].

Писатель, критик Сьюзен Зонтаг, оказавшая значительное влияние на продвижение Бродского в литературных кругах Нью-Йорка так охарактеризует личностные качества уже зрелого писателя: «Джозеф любит выступать, любит быть на публике, любит спорить. Он очень по-боевому настроен, когда спорит. Ему нравится сражаться — тогда ему становится

интересно. Вот в этом его отличие: он присутствовал не только своими текстами, но и лично. И он, конечно, очень властный и красноречивый человек. Он очень политичен: не только в том смысле, что у него есть политические взгляды — ему хочется определять политику литературы. Он хочет создавать и корректировать репутацию. Ему нравится атаковать писателей, которых он не любит и продвигать тех, кто ему не нравится. Он не просто поэт, он — человек литературы и общественная фигура!» [13]. Поразительно, как при таком стремлении к социальной активности, к лидирующей позиции в вершении судеб на литературном Олимпе,

Для юного Бродского одиночество, отчуждение себя от толпы, от системы, от строя было единственным способом ощутить свободу, одиночество для зрелого Бродского периода свободной Америки с активной жизнью в литературном строю и толпе было неизбежным последствием.

Образ одиночки, человека, живущего в мире людей, принимающего мир людей, но играющего лишь по своим правилам, тождественен кошачьему взгляду на мир людей.

10. *Кошки в восприятии мира Бродского.*

Осенью 1963 года Бродский принес Я. Гордину текст письма для одной из советских газет по поводу грядущей реформы русского языка. Гордин сохранил так и неотправленное письмо, подписанное Бродским «архитектор Кошкин», по словам Гордина «лишний раз демонстрируя свою любовь к котам» [8]. Кошки и любовь к этим в некотором роде мистическим существам сопровождали писателя всю жизнь.

В эссе «Полторы комнаты» Бродский пишет, что его мама сердилась на кошачье прозвище Киса, которое закрепилось в семье по инициативе сына. «Не смейте меня так называть! — восклицала она сердито. — И вообще перестаньте пользоваться вашими кошачьими словами. Иначе останетесь с кошачьими мозгами!» [5]. Речь шла о детской склонности Бродского «растягивать на кошачий манер определенные слова, чьи гласные располагали к такому с ними обращению. «Мясо» было одним из таких слов, и к моим пятнадцати годам в нашей семье стояло сплошное мяуканье» [5]. Известно, что и во взрослой жизни Бродский часто заканчивал телефонный разговор с близкими друзьями словом «мяу». А. Кушнер вспоминал: «...Помню и его жест, сопровождавшийся словечком «мяу», когда он был расположен к собеседнику — и как бы царапал его ногтями, по кошачьи, по рукаву.» Если во время разговора внезапно возникала пауза, Бродский говорил «мяу» или начинал рассказывать анекдот.

Эту страсть к котам разделял и отец писателя, в семье сформировались и стали использоваться своего рода имена «большой кот» и «маленький кот». А позже отец напишет сыну в ссылке призыв не унывать и брать пример с оптимистов — котов. И даже мама стала использовать эти выражения, хоть и без одобрения. Этот кошачий язык Бродский сохранил до конца своих дней — его супруга Мария Соццани стала звать домашнего кота и мужа одинаково «котами», и оба на этот призыв незамедлительно откликались. Сам Бродский признавался, что если уж кем-то он и хочет стать в будущей жизни, то только котом. И сходство писателя с этим животным однажды было подмечено А. Ахматовой: на даче в Комарове у ее соседей был рыжий кот по прозвищу Глюк, настолько огромный, что Ахматова называла его полтора кота. Сходство Бродского с этим котом, которого Бродский описывал «знатный кот, всем котам кот», и было подмечено Ахматовой. Следующим «литературным» котом в биографии Бродского стал кот подруги писателя Л. Штерн, выигранный в преферанс, в связи с чем писатель предложил назвать кота картежным именем Пас. В канун 1963 года Л. Штерн предложила издать новогодний журнал, посвященный этому коту, и Бродский принял активное участие в нем, написав коту своеобразную оду:

О синеглазый, славный Пасик!
Побудь со мной, побудь хоть часик.

Смятенный дух с его ворчаньем
Смири своим святым урчаньем.

В этом шутовском стихотворении отчетливо прописан рецепт чудодейственного лечебного средства для лечения все той же депрессии – смятенного духа. Мурчанью котов издавна приписывают магические лечебные свойства: кошачье мурчание успокаивает нервную систему, снимает стрессовое напряжение, снижает кровяное давление, расслабляет человека. Механизм этого лечебного воздействия науке неизвестен, но Бродскому научное обоснование мурлыкотерапии неважно — он наделяет кота высшим уровнем метафизического бытия — святостью сутью мистичностью, некоей магией. Друзья Бродского утверждали, что коты — его тотем. В научном смысле под тотемом подразумевают класс объектов или явлений природы, которому та или иная группа людей или индивид оказывает специальное поклонение, с которым считает себя родственно связанным и по имени которого себя называет [11, с. 78].

Известное выражение, что коты гуляют сами по себе, то есть по сути своей одиночки, пользующиеся своей свободой исключительно по своему усмотрению, характеризует идейную направленность жизни писателя — стремление к свободе и поиск пути к ней, который с одной стороны дарует человеку самобытность, с другой стороны — обрекает человека на одиночество и причиняет страдания.

Как хорошо, что некого винить,
как хорошо, что ты никем не связан,
как хорошо, что до смерти любить
тебя никто на свете не обязан.
Как хорошо, что никогда во тьму
ничья рука тебя не провожала,
как хорошо, на свете одному
идти пешком с шумящего вокзала [5].

В эпосе древних народов кошек часто связывали с потусторонним миром — нечистой силой, смертью. В древней культуре Англии даже считалось, что черная кошка способна отгонять смерть от дома, где она обитает. Кошки, которые своей независимостью, свобододолюбием, образом жизни одиночки, и при этом мистичными, таинственными существами, знающими о смерти нечто, что писатель стремился постичь на протяжении всей жизни.

11. *Вопрос смерти.*

Яков Гордин, озаглавивший свою книгу о Бродском «Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел», вспоминает, что именно так называется гравюра Альбрехта Дюрера, которая нравилась Бродскому, и к которой есть отсылки в его стихах. «Кроме того, одна из важнейших тем его поэзии — именно смерть, отношение к смерти, взаимоотношения со смертью, место смерти в общей картине бытия. Как никто другой — с самых ранних до самых последних своих стихов — Иосиф мужественно ставил эту проблему. При этом относился он к этой трагедийности человеческого бытия истинно по-рыцарски» [8].

Таким образом, суммируя все вышеперечисленное, можно заключить, что комплекс медицинских признаков позволяет свидетельствовать, что, согласно теории Кречмера, Иосиф Бродский родился гением.

Следует отметить, что некоторые из этих признаков могут присутствовать в биографии многих людей, но именно суммарность всех этих признаков обуславливает талант гения.

Литература

1. *Herzog J. M.* Father hunger and narcissistic deformation // *The Psychoanalytic Quarterly*. 2004. Vol. 73 (4). P. 893–914.
2. *Аристотель*. Сочинения: в 4 т. М.: Мысль, 1976–1984.
3. *Бродский И.* Большая книга интервью / сост. В. Полухина. М.: Издатель Захаров, 2000.
4. *Бродский И.* Похвала скуке: эссе. СПб., 2020.
5. *Бродский И.* Малое собрание сочинений. СПб.: Азбука, 2011.
6. *Бурно М. Е.* Клиническая психотерапия. М.: Академический проект, ОППЛ, 2000.
7. *Гиляровский В. А.* Психиатрия. URL: www.psychiatry.ru/lib/54/book/93
8. *Гордин Я. А.* Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел: о судьбе Иосифа Бродского. М.: Время, 2018.
9. *Гулина М. А.* Ипостаси и трансформации образа отца в психоанализе // *Консультативная психология и психотерапия*. 2018. Т. 26. № 1. С. 129–145.
10. *Гуськов В. С.* Терминологический словарь психиатра. М.: Медицина, 1965.
11. *Декарт Р.* Сочинения: в 2 т. М.: Мысль, 1989–1994.
12. *Елагина Е.* Жизнь как замысел // *Российская газета*. № 124 (5203). URL: <https://rg.ru/2010/06/08/brodsky-poln.html>
13. *Желнов А., Картозия Н.* Бродский не поэт. URL: [dok-film.net: https://dok-film.net/9629-brodskiy-ne-poet-2015.html](http://dok-film.net/dok-film.net/9629-brodskiy-ne-poet-2015.html)
14. *Кремер Э.* Строение тела и характер. М., 1975.
15. *Ларинский Н.* Нет ничего страшней, чем развалины в сердце. История болезни Иосифа Бродского. URL: http://uzrf.ru/publikatons/istoria_i_bolesni/Nikolay-larinsky-net-nichego-strashney-chem-razvalinu-v-serdce/
16. *Лейбин В.* Патография // *Словарь-справочник по психоанализу*. 2-е изд. М.: АСТ, 2010.
17. *Ломброзо Ч.* Гениальность и помешательство. СПб.: Азбука, 2015.
18. *Лосев Л.* Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия, 2006.
19. *Материалисты Древней Греции*. Собрание текстов Гераклита, Демокрита и Эпикура / ред., вст. ст. М. А. Дынник. М.: Госполитиздат, 1955.
20. *Международная статистическая классификация болезней и проблем, связанных со здоровьем; 10-й пересмотр*. Т. 1. М.: Медицина, 1995.
21. *Петровский А. В., Абраменкова В. В., Зеленова М. Е.* Социальная психология. М.: Просвещение, 1987.
22. *Платон*. Собрание сочинений: в 4 т. / пер. с древнегреч. М.: Мысль, 1990–1994.
23. *Полухина В.* Бродский глазами современников. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/poluchina-valentina/brodskij-glasami-sovremenikov>
24. *Проффер Э.* Бродский среди нас. М.: АСТ, 2011.
25. *Сегалин Г. В.* Эвротопология личности и творчества Льва Толстого. URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/001/238/87.htm>
26. *Семенов Ю. И.* Тотемизм, первобытная мифология и первобытная религия // *Скепсис*. 2005. № 3–4.
27. *Сироткина И. Е.* Патография как жанр: критическое исследование // *Медицинская психология в России: электрон. науч. журн*. 2011. № 2.
28. *Сироткина И.* Классики и психиатры: психиатрия в российской культуре конца XIX — начала XX века. М.: НЛЮ, 2008.
29. *Фрумкин Я. П.* Психиатрическая терминология. Краткий словарь. Киев, 1993.
30. *Чуковская Л.* Дело Бродского. М.: Знамя, 1999.
31. *Штерн Л.* Поэт без пьедестала. Воспоминания об Иосифе Бродском. М.: Время, 2010.

32. *Шувалов А. В.* Безумные грани таланта. Энциклопедия патографий. М., 2006.
33. *Шувалов А. В.* Модель психотерапевтической патографии // Очерки истории психотерапии / по ред. М. И. Буянова. М.: Российское общество медиков-литераторов, 2008.
34. *Эфроимсон В. П.* Генетика гениальности. М.: Тайдекс Ко, 2002.
35. *Якушев И. Б.* Патография: экзотика или методология // Медицинская психология в России: электрон. науч. журн. 2010. № 4.
36. *Ясперс К.* Общая психопатология. М.: Практика, 1997.

УДК 821.161.1

Богданова Ольга Владимировна,
доктор филологических наук, профессор,
РГПУ им. А. И. Герцена,
Русская христианская гуманитарная академия (Санкт-Петербург)
orcid.org/0000-0001-6007-7657,
Email: olgabogdanova03@mail.ru

Власова Елизавета Алексеевна,
кандидат филологических наук,
Российская национальная библиотека (Санкт-Петербург),
orcid.org/0000-0001-5781-7466,
Email: kealis@gmail.com

**ПОЭМА И. БРОДСКОГО «ГОРБУНОВ И ГОРЧАКОВ»
(ОБРАЗ ГЕРОЯ: ЦЕЛЬНОСТЬ ИЛИ ДВОЙНИЧЕСТВО)¹**

В статье рассматривается система персонажей поэмы Иосифа Бродского «Горбунов и Горчаков» (1965–1968). Центральные персонажи — Горбунов и Горчаков — интерпретируются не как герои-антиподы, но как герои-подобия, в частности, актуализируется идея восприятия отношений между героями как отношений у(У)чителя и у(У)ченика. По мысли авторов статьи, «ученический» план поэмы позволяет Бродскому перейти к архетипическому сюжету, метафоризируя детали и символизируя ситуации, переводя их на более высокий уровень, насыщая текст емким философско-поэтическим смыслом.

Ключевые слова: И. Бродский, поэма «Горбунов и Горчаков», система персонажей, внутренний евангелический сюжет.

Bogdanova Olga V.,
Doctor of Philology, Professor,
A. I. Herzen RSPU,
Russian Christian Humanitarian Academy (SPb.)
orcid.org/0000-0001-6007-7657,
Email: olgabogdanova03@mail.ru

Vlasova Elizaveta A.,
Candidate of Philological Sciences,
Russian National Library (Saint Petersburg),
orcid.org/0000-0001-5781-7466,
Email: kealis@gmail.com

**BRODSKY'S POEM "GORBUNOV AND GORCHAKOV"
(THE EMAGE OF HERO: INTEGRITY OR DUALITY)**

The article considers the system of characters in Joseph Brodsky's poem "Gorbunov and Gorchakov" (1965–1968). The central characters — Gorbunov and Gorchakov — are interpreted not as heroes-

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 22-28-01671, <https://rscf.ru/project/22-28-01671/>; Русская христианская гуманитарная академия.

antipodes, but as heroes-likenesses, in particular, the idea of perceiving the relationship between the characters as the relationship between the teacher and the student (Teacher and Student) is actualized. According to the authors of the article, the “student” plan of the poem allows Brodsky to move to the archetypal plot, metaphorizing details and symbolizing situations, transferring them to a higher level, saturating the text with a capacious philosophical and poetic meaning.

Keywords: J. Brodsky, the poem “Gorbunov and Gorchakov”, the system of characters, the inner evangelical plot.

Поэма Иосифа Бродского «Горбунов и Горчаков» получила широкий отклик в критике и литературоведении, к тексту поэмы обращались многие известные исследователи — К. Проффер [20], Л. Лосев [15], Я. Гордин [10], В. Полухина [17, 18], В. Куллэ [14], И. Плеханова [16], Д. Ахапкин [1], Р. Клейман [13], С. Волков [7], Р. Джулиани [11], И. Романова [22], М. Гельфонд [8], О. Глазунова [9], А. Карасева [12], Ян Сяоди [28] и мн. др. Между тем поэма необычайно сложна. В этой связи К. Проффер отмечал: «“Горбунов и Горчаков” производит впечатление запутанной поэмы. Не во всех случаях удается отличать голос Горбунова от голоса Горчакова. Темы даются фрагментарно. Идеи обсуждаются, отвергаются, затем возникают снова — и так по несколько раз. Каждая тема имеет множество вариаций <...>» [20, с. 135].

Первое, на что обратила внимание критика, несомненно, была форма поэмы — ее диалогическое выстраивание, которое одними связывалось с именем Платона и его «Диалогами» [20, с. 138], другими — на основе приема интериоризации, стирания границ между репликами отдельных персонажей, с абсурдистской поэтикой Беккета [17, с. 76] или экзистенциальным ужасом Фроста [15, с. 144]. В поэме Бродского признавалось наличие архетипического конфликта, и поэма встраивалась в интертекстуальный ряд классики и современности, от античности до новейшего времени.

Очевидно, что вопрос претекстуального «архетипа» актуализировал и вопрос о структуре поэмы Бродского. Так, Л. Лосев, размышляя над характером композиционно-структурных особенностей поэмы Бродского, обратил внимание на «внутреннюю форму» поэмы — на ее «сонетоподобие». Исследователь отметил, что «в совокупности названия 14 глав», из которых состоит поэма, «представляют собой сонетоподобный текст», «формальная симметрия» которого «очень строга» [15, с. 143]. По наблюдениям исследователя, «все 14 глав практически равновелики — по 100 строк, за исключением глав I и XIII — по 99 (всего 1398 строк)», «во всех “диалогических” главах используются десятистрочные строфы, содержащие по пять одинаковых рифменных пар <...> Особняком стоят выходящие за рамки разговора Горбунова и Горчакова и симметрически расположенные главы V и X, в них строфы удлинены и рифмы не повторяются» [15, с. 143].

Развивая мысль о характере выстраивания диалогического текста, Л. Лосев обратил внимание на то принципиально важное обстоятельство, что в сюжетном, структурном и рифмическом планах поэма Бродского обладает «двойственной природой», последовательно воплощенной автором через множественные повторы, отражения, «зеркальность». На ряде примеров Лосев показал, что драматургический *диалог* в поэме Бродского нередко перетекает в лирический *монолог*, вытесняя двуголосие одним голосом. Критик высказал предположение, что диалог двух героев Бродского, Горбунова и Горчакова, по сути представляет собой монолог центрального героя, Горбунова, становясь свидетельством раздвоения личности персонажа, опосредованного либо «патологией» и «шизофренией» [20, с. 137], либо художественной «персонификацией двуполушарной структуры головного мозга» [15, с. 142].

В. Полухина была в числе первых исследователей, кто применительно к поэме Бродского эксплицировал проблему двойничества/двойника. По словам Полухиной, в «Горбунове и Горчакове» «мы явно имеем дело с ситуацией “я” vs. двойник в чистом виде» [17, с. 76], иначе — герои Бродского неразлучны как «два тела в одной душе» [17,

с. 75]. По Полухиной, именно раздвоение личности центрального персонажа послужило «структурообразующим элементом всей поэмы» [17, с. 76].

Точка зрения К. Проффера, Л. Лосева, В. Полухиной относительно «двойственной природы» героя нашла поддержку среди исследователей, и в литературоведении возобладало суждение, что главные персонажи поэмы воплотили в себе «полярные грани одной личности» и что «внутренняя раздвоенность <есть> условие отчуждённого движения к истине о себе и мире» [16, с. 358–390]. С небольшими вариациями исследователи утвердительно заговорили о «раздвоении личности» [9, с. 13] центрального персонажа, который по этой «диагностической» причине и оказался в сумасшедшем доме.

Специалистам-бродсковедам хорошо известно, что «прототипы» героев поэмы «Горбунов и Горчаков» промелькнули в поэзии Бродского еще в 1964 году — одноименные персонажи впервые появились в небольшом лирическом стихотворении «С грустью и нежностью». Именная адресация, предпосланная тексту стихотворения, позволяет утверждать, что А. Горбунов — реальная личность, вероятно, пациент психбольницы, соплатник героя стихотворения (и, возможно, автора). Первоначально персонаж по имени А. Горбунов не являлся alter ego автора, он собеседник, участник диалогической ситуации, выстроенной в лирическом стихотворении. Причем, как и в будущей поэме, краткий стихотворный диалог опосредован приемом интериоризации. Между тем к моменту «возвращения» Бродского к больничной ситуации в уже более крупных жанровых рамках — поэме — проходит примерно 3–4 года, и Горбунов из собеседника лирического героя (я — он) превращается в центрального героя, становится ведущим я-персонажем (я = он) с фамилией Горбунов, а рядом с ним появляется некто «другой», Горчаков. Заметим, не безымянный лирический персонаж стихотворения, вступающий в диалог с Горбуновым, становится Горчаковым, то есть наделяется (ранее не известной) фамилией, а бывший собеседник Горбунов спаивается с героем alter ego, «удваивается», вбирая черты стихотворного я и он.

Подобная «суммарность» может гипотетически прогнозировать усложнение «двойнического» образа Горбунова и тем самым допустить возможную экспликацию в нем черт двойника. Но вероятнее, что появление персонажа с именем собственным — Горчаков — свидетельствует о самостоятельности выведенных теперь в заглавие двух поименованных персонажей. Правомерна и третья возможность: фонетическая близость звучания фамилий *Горбунов* / *Горчаков* (почти звуковая паронимия) может быть рассмотрена как дуализм экспликации героев — их намеренной разности и их (пред)намеренного сближения. Между тем, размышляя о системе персонажей поэмы «Горбунов и Горчаков» и, как следствие, о ее идейном наполнении, на наш взгляд, убедительнее исходить из присутствия *двух* центральных героев — Горбунова и Горчакова, а не раздвоенной личности одного персонажа. Тем более, что, по свидетельству К. Проффера, на вопрос о персонажной системе поэмы Бродский решительно отвечал: «...нет, их двое и их нужно различать» [20, с. 137].

Современные исследователи героев Горбунова и Горчакова считают антиподами-антагонистами. Как правило, героев дифференцируют по принципу «рациональное — эмоциональное», «прозаическое — поэтическое». Причем, например, Л. Лосев признает «прозаической» фамилию Горбунова и «поэтической» (почти пушкинской) фамилию Горчакова. «Именно таковы<е> характеристики <заданы> с самого начала Горбунову и Горчакову: первому, с его “прозаической” фамилией, свойственно развивать сложные логические построения, такие, как концепт двоичности в главе III “Горбунов в ночи”, его сны кодируются набором дискретных символов (*лисички, острова, поплавки*). Второму, фамилия которого вызывает у читателя “пушкинские” ассоциации, снятся эмоционально окрашенные конкретные картины (“образы”) — уличные сцены, моменты собственного детства и в первую очередь музыкальные впечатления (“Концерты, лес смычков...”))» [15, с. 142] (выд. автором. — О. Б., Е. В.). Кажется, принять подобную точку зрения можно

(именно она доминирует в современном бродсковедении), однако на те же акцентированные исследователем детали можно взглянуть с иной стороны.

Прежде всего фамилия Горбунов, имеющая в праоснове лексему-образ «горбун», не столь прозаична, как может показаться. Известно, что в русском и мировом фольклоре образ горбуна достаточно емко и наделен глубинными поэтическими коннотациями. Так, этимология слова «горбун» диктует интерпретировать лексему «горб» и «горбатость» в связи с образом *горы*, мифологема неоднозначной и семантически емкой. С одной стороны, с древних времен горбатость означала принадлежность к «чужому», нечистому, демоническому миру, располагающему под горой, и потому уродство горбуна пугало и отталкивало людей. Но, с другой стороны, горб на спине фольклорного/литературного героя нередко оказывался до поры сложенными за плечами крыльями. Ближайший пример такого прочтения образа горбуна хорошо известен по кинокартине «Ленфильма» 1960-х годов «Город мастеров» (киносценарий Н. Эрдмана и Т. Габбе), шире — это и образ сказочного Конька-Горбунка, и добрый горбун Квазимодо из «Собора Парижской богоматери», и фантастическая проза Г. Уэллса (напр., «Чудесное посещение»), и мн. др.

Что касается фамилии Горчаков, то, как было отмечено, исследователи актуализировали в ней прежде всего поэтическое «пушкинское» начало. Однако, как известно, пушкинский однокашник лицеист Александр Горчаков, по выпуске из Лицея служивший по дипломатической части и достигший на этом поприще больших высот (был министром иностранных дел Российской империи), слыл одним из самых рациональных и сдержанных приятелей пушкинского круга. Одно только то, что в списке выпускников лицея Горчаков находился на 1-й позиции, уводит его далеко от Пушкина, бывшего в конце лицейского выпускного рейтинга. Глубоко (само)образованный Бродский не мог не учитывать этих фактов, потому приписывать «говорящую» функцию фамилиям героев вряд ли актуально. Но в любом случае важно подчеркнуть, что в исходной позиции поэмы герои разные.

Действие поэмы охватывает три дня, согласно которым поэтапное развитие фабулы можно условно разделить на три (неконтурированные) части. Открывает поэму «Горбунов и Горчаков» одноименная часть, в которой звучит первая характеристика центрального персонажа, пациента психбольницы Горбунова: «Ну что тебе приснилось, Горбунов?» / «Да, собственно, лисички». / «Снова?» «Снова» [5, с. 252].

В сильной сюжетной позиции (начало повествования) внимание привлекают два обстоятельства: пристальный интерес героев к снам («Снова?» «Снова») и повторяющийся в снах Горбунова образ грибов-лисичек. Как известно, в системе народных представлений грибы (образ, мотивы, символика) занимают особое положение. В простонародном сознании грибы предстают не только разновидностью лесной пищи, но и неким элементом архаического культурного кода. Испокон веков в народе с грибами были связаны различные поверья и приметы. В фольклоре грибы всегда воспринимались как некие аморфные сущности, занимающие промежуточное положение между растениями и животными и состоящие в родстве с мифическими существами. Наряду с многообразными свойствами грибов, эксплуатируемыми человеком, в народной традиции грибы прочно связаны и со сферой проявления сексуальности, в их внешнем облике отчетливо проступает эротическая символика [24, с. 234–297].

Герои Бродского, обитатели больничной палаты, знают о символической образности грибов и впрямую связывают навязчивые горбуновские видения о лисичках с любовной драмой героя-пациента. «И, стало быть, во сне, когда темно, / ты гредишь о лисичках?» «Постоянно». / «Вернее, о любви?» «Ну все равно...» [5, с. 256].

Исследователи полагают, что сны Горбунова менее поэтичны, чем сны Горчакова. Так, Л. Лосев писал, что Горчакову «снятся эмоционально окрашенные конкретные картины», и уточнял — это «образы», «впечатления» [15, с. 142]. Однако если сравнить сны героев и особенно их интерпретации, то легко заметить, что сны Горчакова — это большей частью воспоминания, впечатления прошлых дней, а сны Горбунова — это переживания

настоящего, тех драматически глубоких чувств, которые переполняют его сердце и (под)сознание. Горчаков видит во сне ранее виденное, Горбунов — пережитое. Наделенный поэтическим воображением Горбунов умеет сопоставить островки грибов-лисичек с островами устья Невы, грибницу — с проспектами и улицами, вид грибов-островков в конечном счете с речью, с чередованием слов и молчания. Герой разворачивает емкую метафору, которая в малой степени понятна предметно и конкретно — «вещно» [5, с. 253] — мыслящему Горчакову.

Диспозиция героев, предложенная Бродским в первой части/главе, сразу выводит на интертекстуальную параллель, отсылающую прежде всего к Шекспиру (шекспировский подтекст всегда был актуален для Бродского [см.: 2, с. 129–148]). Подобно тому, как в трагедии о Принце Датском рядом с трагическим философом Гамлетом оказываются недалекие и пустые доносчики и стражи Розенкранц и Гильденстерн, так и рядом с мыслящим и философствующим Горбуновым располагается простак и сексот Горчаков. Вся атмосфера первой главы поэмы заставляет вспомнить встречу Гамлета с Розенкранцем и Гильденстерном, в том числе в связи с размышлениями шекспировских героев о сне, с рассуждениями о мире-тюрьме, об относительности пространства (Гамлет: «О, боже! Заключите меня в скорлупу ореха, и я буду чувствовать себя повелителем бесконечности...» [27, с. 103]), о честлюбии, об истине, дружбе и проч. Мотив мнимого безумия шекспировского героя обретает характер подтекстового *backgrounda*, позволяя интертекстуально маркировать тип центрального героя Бродского, современного «безумствующего» Гамлета («Ты спятил, Горбунов!» [5, с. 253]), задающегося вечными вопросами, в числе которых инвариантный гамлетовский — «Быть или не быть?..»

Однако в отличие от шекспировских Розенкранца и Гильденстерна у Бродского Горчаков не просто доносчик и шпион, но в значительной мере и союзник Горбунова. Именно это принципиально важно для понимания поэмы Бродского. Никто из исследователей не обратил внимание на то существенное (конститутивно важное) обстоятельство, что Горчаков «доносит» на Горбунова особым образом («давайте ваш доклад» [5, с. 259]): он не говорит всей правды, точнее — говорит не-правду, преимущественно «докладывает» о том, о чем хотят слышать врачи психбольницы. Тогда как в продолжении всего многочастного диалога Горбунов и Горчаков ни разу не обращаются к темам политическим, идеологическим, социальным, тем не менее первые же слова «доклада» Горчакова сориентированы именно на этот аспект: «Он выражает беспартийный взгляд / на вещи, на явления — в основе / своей диалектический; но ряд — / но ряд его высказываний внове / для нас» [5, с. 260]. Апелляция к «беспартийному взгляду» как будто бы исторична (речь о советской психбольнице), но по сути своей глуповата, наивна, даже неожиданна. Пожалуй, единственной «горбуновской» деталью из доноса Горчакова оказывается упоминание лисичек. Но и странный сон сопалатника преподносится врачам с идеологическим креном: в передаче Горчакова, Горбунов — «сторонник непартийных <...> воззрений...» [5, с. 260], «он беспартийный — вот его беда!» [5, с. 261], «во всем великолепии своего / идеализма нынче он раскрылся» [5, с. 261]. Другими словами — если внимательно прислушаться к «доносу» Горчакова, то становится ясно, что герой ничего существенного о Горбунове не рассказал во «враждебной среде» врачей. В какой-то момент он начинал было говорить о чем-то важном — о «худом человеке», о «пустыне», об «Азии», о «колодце» [5, с. 261] (можно предположить, о ветхозаветных Моисее или Иосифе), но его рассказ скоро (и вдруг) становится сбивчивым, перемежается паузами (графически — многоточиями), прием умолчания свидетельствует о раздумьях героя, и Горчаков затихает, не говорит более ни слова. На требование врачей: «Дальше! Не тяните!» [5, с. 261] — Горчаков довольно глупо, пошутовски заканчивает: «А дальше вновь все пусто и мертво. / Колодец... это самое... сокрылся» [5, с. 261]. Бессмысленное, разговорно-междометное «это самое...» рядом с возвышенным «сокрылся» оглушает речь героя и выдает в нем сознательное поведение трикстера. Признание Горчакова: «Я слишком в Горбунова углубился» [5, с. 261] — в таком

контексте окрашивается чертами искренности и истинности откровения героя: он действительно осознает желание прислушаться к Горбунову, погрузиться в него, услышать и понять его суждения. Потому глава «Горчаков и врачи» заканчивается странной для героя-сексота репликой: «О ужас, я же истины ни слова...» [5, с. 262].

В ходе разговора с врачами Горчаков осознает влияние на него Горбунова. Еще недавно браво играющий роль Мефистофеля рядом с Фаустом («Ты хочешь огорчить меня?» «Конечно. / На то я, как известно, Горчаков» [5, с. 254]), теперь Горчаков окунается в иную интертекстуальную стихию — библейскую, ветхозаветную (Моисей) и новозаветную (Иисус). Несколько ранее, в первой части, промелькнувший образ рыбака («ты одни из рыбаков» [5, с. 254]) теперь обретает отсветы евангелической Галилеи, чуда, свершившегося на Галилейском море, и — главное — притчи Иисуса о «ловцах человеков». При чем пробуждает эту аллюзию Бродский мастерски. Вслед за упоминанием рыбалки («ты одни из рыбаков») и непосредственно перед названием созвездия Рыбы («и Рыбы водворяются» [5, с. 254]) Горчаков иронически и, кажется, случайно именуется Горбунова Галилеем («Смотрю, в тебе замашки Галилея» [5, с. 254]). Но, ставя имя ученого в родительный падеж (кого? — Галилея) и погружая его в атмосферу рыбалки и Р(р)ыб, Бродский сознательно ориентирует реципиента на единственно верную ассоциацию — Галилея (им. пад.) — заставляет вспомнить библейскую историю «ловцов человеков». Прием амфиболии, двусмысленности, вступает в права и подвергает семантической перекодировке имя Галилея, транспонирует его в страну Галилею, затекстово (незримо) вводя библейские ассоциации.

Происходит смена перспективы. Библейско-галилейское с(С)лово «И говорит им: идите за Мною, и Я сделаю вас ловцами человеков» (*Мтф. 4: 19*) порождает аллюзию к духовному ученичеству. Горчаков у Бродского еще не вполне осознает происходящее с ним, но уже задумывается о месте в его жизни Мессии-Горбунова, о распределении их ролевых партий — у(У)чителя и у(У)ченика. Парадигма противостояния героев-антиподов (эксплицитированная в пределах первой части) сменяется парадигмой дружества и — что еще важнее — ученичества.

В свете подобных размышлений ближайшим интертекстом «Горбунова и Горчакова» оказывается современный Бродскому роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» [6], который именно в то время впервые появился в журнале «Москва» (1966, № 11; 1967, № 1) и в тексте которого легко вычленима интертекстуально сопоставимая пара героев: Мастер и Иван Бездомный, учитель и ученик, познакомившиеся в Москве в (псих)больнице Склифосовского. Булгаковский Мастер бросает ответ на образ «поэта» Горбунова, Иван Бездомный затекстово прочерчивает (не получивший сюжетного завершения в поэме) вектор эволюции-ученичества Горчакова. Булгаковский вопрос «Что есть истина?» скрепляет диалогические практики героев Бродского. Ершалаимский пласт романа Булгакова находит продолжение в событиях Страстной недели поэмы Бродского. Ситуация (архе)типизируется, глубина поэмого пространства прирастает.

Библейские мотивы осторожно, но прочно внедряются в текст поэмы. Разговор о снах (о лисичках, о любви) перерастает рамки реалистической конкретики и переходит на мистико-метафорический (символический) уровень. Рядом с образом любви-лисичек появляется «дешифратор» горбуновского сна — образ брюсовского «Огненного Ангела», обремененный мотивами любовного треугольника и оттеняемый фаусто-мефистофелевскими спорами о добре и зле, а мысль о жизни человека предстает в диалоге героев Бродского как всеобщее сумасшествие («А что земля?» <...> «Больничная аллея» [5, с. 254]). Герои Бродского оказываются погруженными в многочисленные интертекстуальные — фольклорные, литературные, библейские — проекции, придающие диалогу персонажей двойственные и тройственные глубины-смыслы, порождающие экзистенциальную переориентацию. Аллюзийный фон поэмы не устойчив, но многолик и подвижен — Гамлет / король, Фауст / Мефистофель, Моисей / еврей, Иисус / ученики, Мастер / Бездомный (даже Евгений / Петр из «Медного всадника» А. Пушкина) и мн. др.

Как и претекстовых персонажей (напр., героев чеховской «Палаты № 6» [25]), Горбунова не пугает репрессивный институт больницы-тюрьмы («Душа не ощущает тесноты»), мысль о Судном Дне ему не страшна, потому что «<...> приговоры Страшного Суда / тем легче для души моей, чем хуже / ей было во плоти моей...» [5, с. 257]. Пребывание в клинике становится очередным испытанием героя Бродского, и, вероятно, не самым тягостным. «Всегда, / когда мне скверно, думаю, что ту же / боль вынесу вторично без труда» [5, с. 257]. Обстоятельное наречие «всегда» сигнализирует о прежде уже пережитых болях и страданиях героя Горбунова.

Мистическая лестница, по которой в поэме Бродского путешествует философствующий Горбунов, доводит героя до «дна» («добрался я до дна» [5, с. 257]), но, согласно признанию персонажа, в качестве «дна» он воспринимает не «огромный сумасшедший дом» [5, с. 257], а ситуацию, которая привела его в больницу: «Лисички завели меня сюда» [5, с. 257], т.е. лисички-любовь, отношения с женой, еще точнее — разрыв с возлюбленной. И как следствие — медицински диагностируемое раздвоение личности («двоедушие» [5, с. 259]), которое осознает и сам пациент, полагая, что в «пустоте» сумасшедшего дома он посредством беседы с самим собой (с «тишиной») сможет отыскать способ преодоления постигшего его одиночества: «Проблему одиночества вполне / решить за счет раздвоенности можно» [5, с. 259].

Бродский сознательно намечает мотивы двойничества, но в тексте поэмы образ Горбунова не сливается с образом Горчакова. Между тем намерение Бродского совместить, сблизить героев Горбунова и Горчакова в отдельных сценах поэмы действительно выходит на первый план. Мотив ученичества при этом не снимается, не аннигилируется, а скорее прирастает и усиливается. Пример тому — глава V-я, завершающая первую из трех *условных*, хронологически структурированных частей поэмы.

На первый взгляд, глава V — «Песня в третьем лице» — самая странная и малопонятная. Она абсурдистски выстроена из бессвязных и безмысленных фраз «И он ему сказал». «И он ему сказал». «И он сказал»» [5, с. 262] и т.д. Напомним, что В. Полухина, Л. Лосев, И. Плеханова (и др.) утверждали, что подобный характер повествования — прямая апелляция к абсурдизму Беккета. Однако стилевое (словесно-речевое) оформление V главы, на наш взгляд, имеет иной (пра)источник.

Прежде всего обращают на себя внимание многократные повторы и анафорическое *И*, которые пронзают весь текст: «И он ему сказал». «И он ему / сказал». «И он сказал». «И он ответил». / «И он сказал». «И он». «И он во тьму / воззрится и сказал». <и т.д.> [5, с. 262]. Со всей определенностью можно утверждать, что этот маркер указывает на вполне узнаваемый претекст — библейский. Именно стилистика Библии хранит подобные следы, именно в Библии многократно используется союз-частица *И*, придавая священному тексту особый ритм, музыку и протяж(ен)ность.

Из книги Бытия: «И сказал Бог: да будет свет. И стал свет. / И увидел Бог свет, что он хорош, и отделил Бог свет от тьмы. / И назвал Бог свет днем, а тьму ночью. И был вечер, и было утро: день один. / И сказал Бог: да будет твердь посреди воды, и да отделяет она воду от воды. [И стало так.] <...> / И назвал Бог твердь небом. [И увидел Бог, что это хорошо.] И был вечер, и было утро: день второй. <...> (Быт. 1: 3–8)

Бродский воспроизводит стилистику Библии, уже только этим наполняя, кажется, бессодержательный (внешне «абсурдированный») текст смыслом. Поэт словно бы намеренно собирает, концентрирует в пятой главе все слова автора (объективный пласт наррации), которые должны были в первых четырех главах сопутствовать прямой диалогической речи персонажей (субъективный пласт) — в стилевом отношении насыщая авторский комментарий «в третьем лице» многосоюзием *И* и в формально-стилевом плане приближая главу к «образу и подобию» священного текста.

Непривычность формы в начале V главы действительно воспринимается абсурдной (или постмодернистичной) — такой прием в игровой форме позже (вслед за Бродским) использовали многие писатели-постмодернисты. Например, у концептуалиста В. Сорокина

в романе «Пир» (глава «Моя трапеза») одни фрагменты представляют собой исключительно описание действий персонажа в повествовательной форме («Встал. <...> налил щей <...> закусил черным хлебом» [23, с. 303–305] и т.д.), другие — исключительно реплики персонажа, набор звуков и шумов, издаваемых героем и его собакой в ходе описываемой трапезы. Сходную стратегию (хотя и вариативно) использовал и Дм. Пригов в его художественном и поэтическом творчестве, например, в «коротких стихах» или «Бестиарии» (в последнем случае — комбинируя вербальное и визуальное) [19]. Однако концептуалисты были «вторичны», Бродский же на этом пути оказывался первопроходцем, его интенционная стратегия носила совершенно иную направленность. Бродский не играет, как постмодернисты-концептуалисты, он как поэт, обожествляющий Глагол, заставляет *говорить молчание*. Поэт реализует скрытую (сокрытую, не названную) метафору, согласно которой слова «от автора» (по Бродскому, излишество в живом диалоге героев) есть тишина после речи [5, с. 275], но именно эту «тишину»-«пустоту» и подвергает организации (= озвучанию) Бродский в пятой главе.

Главным действующим персонажем в V главе становится Слово. Фактически Бродский разворачивает, воплощает — почти материализует — метафору евангелиста: «Вначале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Ин. 1: 1). Средством реализации метафоры становятся в том числе знаковые формульные конструкции с выразительным анафорическим *И*, которые исходно декодируют ракурс восприятия текста главы, с очевидной определенностью ориентируют на семантически значимую (метонимическую по сути) связь со Священным текстом. V глава возносит разговор (диалог) Горбунова и Горчакова на новый уровень — это уже не судьба частного человека, а история (евангелие) человека, уловленных сетью таинств мироздания. Отзвуки Галилейского чуда отбрасывают ответ на текст главы.

В транскрипции Бродского евангелическим Словом становится глагол *Сказал*. Как известно, в старославянском языке «глагол» означал именно «слово» («речь», «голос») [3, с. 206]. В таком значении оно представлено Пушкиным в стихотворении «Поэт»: «Но лишь божественный глагол / До слуха чуткого коснется, / Душа поэта встрепетается, / Как пробудившийся орел...» [21, с. 402]. В архаико-этимологическом значении глагол *сказал* использует и Бродский.

Вначале глагол *сказал* воспринимается в тексте формульным — сухим, безгласым, мертвым. «И он ему сказал». «И он ему сказал». «И он сказал». Поначалу кажется, что его функция формально стилистическая, предикативная и, главным образом, констатирующая: это словно бы перечислительный ряд тех «слов от автора», сказуемых-предикатов, которые были изъяты из диалогового общения беседующих персонажей ранее (в I–IV главах). Но вскоре в потоке формул «сказал» появляется нечто иное: «Слова на ветер», усеченный фразеологизм, который словно бы отражает «движение вспять» [5, с. 256], уже свершившееся (ретро)событие поэмы — «Но, так сказать, / сказал “сказал” сказать совсем не то, что / он сам сказал» [5, с. 262]. Ранее, как помним, (в главе четвертой) Горчаков не открыл в своем «докладе» врачам о соседе по палате ничего, что могло бы обнажить (дезаурировать) сущность личности Горбунова. И фразеологический оборот «Слова на ветер» словно обобщает, итожит предшествующее, акцентирует именно это качество «доноса» Горчакова. Следом, почти как заключение врачей, звучит констатирующая фраза — «и время занял» [5, с. 262]. Соседство, казалось бы, «бессмысленных» слов начинает выкристаллизовывать некий *смысл*. По мере констатации ранее уже свершившихся в поэме событий, которые теперь не называются, но перечисляются — «Сказал». «Сказал». «Сказал». «Сказал» [5, с. 263] — глагол у Бродского начинает обретать некий мистико-метафорический смысл (символический для поэта), который получает свою физическую плоть: «Но раз *сказал* — предмет, / то так же относиться должно к *он’у*» [5, с. 263]. Глагол, то есть слово, обретает у Бродского плотскость, предметность. Из слова-глагола *сказал* превращается в *опредмеченный* субстантив *он*, точнее, по мысли одного из неатрибутированных голосов, к нему следует относиться как к *он’у*, то есть как к живому,

одухотворенному, субстантивированному. И далее готовится персонификация, олицетворение, одушевление Глагола (обожещаемого глагола): «И он ему». «И он». «И он ему». / «И я готов считать, что вечер начат». / «И он ему». «И все это к тому, / что оба суть одно взаимно значат» [5, с. 263]. Глагол *сказал* на основе «окказиональной синонимии» (от-Бродского) заменен личным местоимением *он (ему)*, ассоциативно словно бы воспроизводя ранее слышанный диалог Горбунова и Горчакова, а в результате (на основе уже известных читателю событий-диалогов) подводя к выводу, что «оба суть одно взаимно значат», «нет различья» [5, с. 263].

Важно обратить внимание: вначале глагол *сказал* и местоимение *он (ему)* пишутся с маленькой буквы. Однако в какой момент невидимый нарратор дает точное определение, которое не всеми и не сразу воспринимается как дефиниция: «Да он ему — сказал» [5, с. 263]. Пунктуационно приведенная фраза, весьма похожая на «авторские» слова, суммированные прежде, грамматически не требует постановки тире. Но Бродский ставит его, тем самым графически акцентируя номинативно-предикативную позицию обоих членов предложения: *он* и *сказал*. «Он <...> — сказал». Тире оказывается между субстантивированными подлежащим (*он*) и сказуемым (*сказал*). И наоборот: подлежащим *сказал* и сказуемым *он*. *Он* и *сказал* наделяются Бродским ролевой функцией главных членов (предложения в частности и главы/поэмы в целом). И следом оба слова (Слова) начинают писаться с большой буквы, обретая признаки имен существительных и более того — имен собственных. «Да, собственное имя — концентрат» [5, с. 264], — итожит нарратор. Теперь обе лексемы наделяются сущностью одушевленной, значением имени собственного и пишутся с прописной буквы: «И, внимая тому, что *Он Сказал* произнесет...» [5, с. 264] или «И *Он Сказал* носился между туч...» [5, с. 265].

К финалу V главы *Он* и *Сказал*, отмеченные подобием («оба суть одно», «нет различья»), облекаются в единую сущность *Он Сказал (Он-Сказал)* и маркируются повествователем (портретируются) «улыбкой Горбунова, Горчакова» [5, с. 265]. Имена персонажей поставлены через запятую, как *однородные члены*, но в таковой позиции они, вероятно, могли бы быть соединены и дефисом (Горбунов-Горчаков), небуквенным орфографическим знаком *соединения*, равенства и подобия. Не очень ясно, несколько вычурно и сложно, но в целом различимо (при внимательном чтении) в V «странной» главе Бродский обнаруживает равенство (приравнивание) сущности Слова (Глагола) к сущности Человека (Он-Сказал = Горбунов-Горчаков).

В пятой главе поэт реализует весьма важную для него сентенцию (мысль, идею, философему): он обожествляет Слово, обожествляет Глагол. Многочисленные *И*-анафоры, подчеркнута краткие синтаксические конструкции, выдержанный параллелизм речевых структур — все это указывает на стилизацию текста V главы «под Библию». И у этой стратегии есть две важные интенции. С одной стороны, «библейская аура» способствует возвеличению Слова / Глагола, с другой (как следствие сюжетного развития) — у(при)равнивания главных героев поэмы, постановки их в позицию подобия, близости, «однородности» (учитель/ученик, «мой друг»). В ходе «по виду» абсурдированного повествования, во-первых, актуализируется идейная (всегда-важная для Бродского) философема: Слово/Глагол — высшая сущность Вселенной, надмирный абсолют, который доминирует над всем тварным и нетварным. Во-вторых, (в рамках сюжетной диспозиции героев) автором констатируется новая нарративная данность: на лингвостилистическом уровне между Горбуновым и Горчаковым должен стоять не противительный союз *но* (как полагают многие исследователи), а сочинительный союз *и*. К концу V «странной» главы становится ясно, что герои Бродского теперь (объективно и формально) прочитываются не как антагонисты, а как протагонисты, как герои-спутники, движущиеся по жизненному (фабульному) пути в одном направлении, еще точнее — один вслед за другим. Базовая мифопоэтическая дихотомия (Горбунов ↔ Горчаков) аннигилируется и трансформируется (Горбунов → Горчаков). В результате V глава утрачивает приписываемую ей «странность» и «абсурдность». Скорее наоборот, V глава семантически (пере)кодируется, дешифруется,

берет на себя функцию возвышения над реальностью и перехода на мистико-иррациональный — духовный — уровень рецепции, экспликации метаифа Бродского о божественном «диктате языка». Условно-первый этап сближения героев Горбунова и Горчакова завершается. Божественный Глагол уравнивает *Он-Сказал* и *Горбунова-Горчакова*. Дальнейшая фабульная диспозиция героев — соположение, сопереживание, соразмышление. Мотив ученичества и следования за у(У)чителем разрастается новыми деталями, обстоятельствами, «свидетельствами».

Глава «Горчаков в ночи» (внутренний монолог героя-ученика) — знак второго (условного) этапа ученичества героя — начинается с пушкинской восприимчивой аллюзии «Из искры возгорится пламя...»: «О Горбунов! от слов твоих в затылке, / воспламеняясь, кровь моя бурлит — / от этой искры, брошенной в опилки!» [5, с. 270], а текст самой главы уже явственнее ориентирован на тему Ученика и Учителя (в широком библейском и в более узком, например, булгаковском изводе). Внутренний ночной монолог Горчакова отмечен ощутимыми трансформациями: «Я сам уже в глазах своих расту...» [5, с. 271], и маркером «роста» становится меняющееся отношение персонажа (например) к звезде, признаваемое им ее воздействие: «Я чувствую во внутренностях жженье, / взирая на далекую звезду» [5, с. 271]. Позже это открытие подтвердит и Горбунов: «О звезде с ним <с Горчаковым> можно побеседовать» [5, с. 274].

Значительная часть внутреннего ночного монолога Горчакова выстроена Бродским так, что она отчетливо представляет собой повторения тех суждений, которые прежде уже были высказаны Горбуновым: «Нормальный сон — основа всех основ!», «Сны откровенней всех говорунов», «Фрейд говорит, что каждый — пленник снов» [5, с. 271] и т.п. Герою Горчакову самому «странно в это вдумываться снова...», т.е. «снова» вслед за мыслями Горбунова. Ученическая ипостась Горчакова вырисовывается от повтора к повтору, от воспоминания к воспоминанию, от с(С)лова к с(С)лову и, наконец, рождает в персонаже-ученике осознание: «Ты, Горбунов, мой высший судия!» [5, с. 271], «Покуда я дышу, во власть твою я должен отдаваться!» [5, с. 272]. Себя герой начинает мыслить «посредником», «продолжателем и наследником» [5, с. 271] суждений и с(С)лов Горбунова — персонаж угадывает (признает) в себе ученическую сущность.

Свидетельством преображения «вещного» и приземленного героя становятся мелкие (малозаметные) детали. Горчакова-ученика впервые посещает мысль о возможности открытия *форточек* («О если бы медбрат открыл ее!..» [5, с. 271]). В нем зарождается догадка о масштабе личности Горбунова («Увы, тебе масштабы эти мелки!» [5, с. 272]). Появляется «вещное» (не «вещное») предвидение грядущих мук учителя-сопалатника: «Грядет твое мучение!..» [5, с. 272]. Слова-молитвы Горчакова обращены к Горбунову: «К тебе свои молитвы возношу! / Мне некуда от слов твоих деваться! / Приди ко мне! Я слов твоих прошу. / Им нужно надо мною раздаваться!» [5, с. 272].

Желание множить слова и мысли Горбунова заставляет Горчакова собственное доносительство признать (объяснить) не предательством, но невозможностью расстаться со словами Горбунова: «Затем-то я на них и доношу, / что с ними неспособен расстаться, / когда ты удаляешься... Прости!» [5, с. 272]. В контексте высокого (апостольского) ученичества Горчаков доходит до мысли уже не о доносе, но об осознании и переживании собственной предначертанной ему трагической роли — роли «предателя»: «Как эхо, продолжающее звуки, / стремясь их от забвения спасти, / люблю и предаю тебя на муки» [5, с. 272]. Горчаков из доносителя (стражника, надсмотрщика, центуриона), кажется, трансформируется в Иуду. Но роль Иуды (миссия) воспринимается Бродским и интерпретируется в поэме не-канонически, не-ортодоксально.

Иуда видится Бродским не как предатель, но как последователь, в тексте поэмы — как эхо [5, с. 272]. В подобной интерпретации Бродский вновь интертекстуален: он наследует (и развивает) точку зрения Л. Андреева, получившую отражение в повести «Иуда Искариот» (1907). Как и в характере Горчакова, в описании андреевского Иуды достаточно противоречивых черт. Его Иуда насмешлив, лжив и притворен, но он же и умен,

восприимчив, доверчив и чуток. Иуда, любящий Иисуса искренней и чистой любовью, по Андрееву, готов пожертвовать собственным добрым именем, навлечь на себя всеобщее проклятие ради свершения высшей цели, высокого предназначения Христа. Андреевский Иуда идет на жертву, понимая, что имя Иисуса в веках будет прославлено как имя Спасителя, он же останется в памяти человечества как предатель, чье имя навсегда станет символом лжи, измены, низости (бес)человечьих помыслов и деяний.

Бродский не придает образу и поведению Горчакова черт осознанности и намеренности (особенно в ситуации ночной драки), однако андреевское понимание Иудой собственной роли доступно (хотя бы отчасти) и предателю Горчакову — «люблю и *предаю тебя на муки*». Герой если не вполне осознает, то во всяком случае угадывает свою роль — потому финальное убийство на сюжетном уровне носит у Бродского характер случайности.

Апостольская ипостась Горчакова допускается Бродским и принимается героем Горбуновым — в разговоре с врачами относительно «предателя» Горчакова центральный персонаж произносит: «На гвозде, как правило, и держится подкова» [5, с. 274], напрямую связывая судьбы Иисуса и Иуды, собственную и горчаковскую. Перспективы текста Бродского смыкаются с пространством древнего Иерусалима, когда локус сумасшедшего дома сопоставляется с Голгофой [5, с. 275], судьба больного питается страданиями Спасителя на кресте [5, с. 274], известие о выходе Горчакова из клиники вызывает возглас Горбунова «Почто меня покинул!» [5, с. 275], перекликаясь с новозаветным «Боже Мой! Боже Мой! Для чего Ты Меня оставил?» (Мрк. 15: 34). Диалогическое Слово («Сказал». «Сказал». «Сказал». «И он ему сказал». «И он ему ответил»), которое было не сном, но реальностью для Горбунова, предвещает экзистенциальную «вечность» = «тишину»: «Отныне, как обычно после жизни, / начнется вечность». «Просто тишина» [5, с. 275].

Мотив ученичества (то есть не-двойничества) получает продолжение и развитие. Примечательна в этом плане глава X, в двоичной системе поэмы симметричная V-ой («Песне в третьем лице»). И, подобно V-й главе, завершающая *условную* вторую часть (второй день) событий поэмы.

Очевидно, что роль глав V-й и X-й в поэме Бродского особенная. Из наблюдений К. Проффера: «Главки 5-я и 10-я, озаглавленные “Песня в третьем лице” и “Разговор на крыльце”, отличаются от остальных по своей структуре. Разговор содержит 5 строф по 20 строк каждая, с переменной рифмовкой. “Песня” и “Разговор” разбивают поэму в симметричных точках: четыре главки помещены между этими двумя, четыре — до, четыре — после. <...> Это не просто формальные параллели; тематические параллели также связывают эти два “больших отступления” <...>» [20, с. 133]. Добавим, что их сближает и выполняемая ими функция — ненавязчивое маркирование очередного этапа в развитии сюжетики поэмы — событийной и ментальной.

В X главе происходит «Разговор на крыльце», звучащий полилогом голосов, внешне (почти) неатрибутируемых. Сама локализация разговора персонажей «на крыльце», где не могли бы находиться герои-больные, позволяет предположить, что «Разговор на крыльце» ведут врачи, наблюдающие пациентов-сумасшедших. Именно это предположение и высказывает Л. Лосев, указывая на десятую главу и образ «мучающих Горбунова докторов» [15, с. 145]. Однако, скорее всего, «сюжетно» врачи (или санитары) у Бродского оказываются на крыльце, чтобы услышать (подслушать) разговор, который доносится сверху — из окна.

Не названные по именам Горбунов и Горчаков в X главе продолжают начатый в V главе разговор о великом (и священном) диктате языка. Условно, если V глава была отражением *хаоса* звуков, не осененных словом и неохваченных мыслью (условная первая часть), то X глава — *организованный хаос*, когда слова (речь) становятся понятными и доступными осмыслению (завершение условной второй части). Как органичное продолжение прежде начатого диалога звучат сентенции о «словах, пожирающих вещи», о том, что «слово надвигается на слово», что «названия — защита от вещей» [5, с. 276] и др. Примечательно, что, если ранее Горбунов в одиночестве стоял у окна, то теперь в X главе

оба героя, беседа, взирают на больничный двор. Каждая строка беседы представляет собой цельное предложение. При этом фразы, могущие быть синтаксически цельными, разбиты на синтагмы. Если один из беседующих у окна произносит: «Стоит огромный сумасшедший дом», то другой словно бы отвечает и предлагает собственный сравнительный оборот-продолжение: «Как вакуум внутри миропорядка» [5, с. 276]. Правом голоса-размышления наделяется (бывший) герой-простак. Если раньше Горчаков, как правило, выказывал недоверие словам Горбунова, то теперь он задает множество вопросов, которые нуждаются в ответе. Скепсис отринут, Горчаков целиком полагается на суждения Горбунова. Вся глава — огромный ряд сменяющих друг друга ответов, сумма сентенций, которые важны обоим героям [5, с. 275–277].

Сближение персонажей опознаваемо со стороны. Происходившее постепенно, поэтапно, день за днем, точнее — три утра и три вечера («И был вечер, и было утро...»), теперь, на третью ночь, «после нуля» («Разговор в разговоре»), оно обретает очевидный и символический (библейский) оттенок. Если первый день пронизан сомнениями и иронией Горчакова в отношении Горбунова, если второй — свидетельство видимого духовного сближения героев, то третий — экспликация доверия, возникшего между учителем и учеником. Если после упреков в доноительстве на «второе утро» Горбунов пытался обмануть Горчакова и (как и врачам) рассказывал ему о «морском» сне, то в «третье утро» он полагается на сопалатника и уже безбоязненно признается, что ночью снова видел «тот же» сон о лисичках («Как всегда» [5, с. 278]). Троекратность и повтор (образ сна-лисичек) композиционно смыкают «начала и концы», повествование обретает характер композиционного кольца, актуализирующего коннотации библейского Уробороса, символического образа змеи, кусающей собственный хвост, проецируя итоговые представление о вечности и бесконечности.

Магическая цифра «3» опосредует динамику отношений героев Бродского. Третий день, точнее третья (символически последняя и *последующая*) ночь Горбунова и Горчакова в пространстве мира-сумасшедшего дома, мира-хаоса, обретает значение кульминации — ситуационной и мистической. В пространстве третьего дня/ночи Бродским актуализируется центральное событие сквозного библейского мотива поэмы — мотива Страстной недели, жертвенного распятия (и будущего воскресения).

Уже первое упоминание Пасхи в тексте поэмы становится знаком некоего рубежа — того времени, когда Горчаков будет выписан из клиники («После Пасхи» [5, с. 278]). По предположению К. Проффера, выписка Горчакова — «вознаграждение» за доноительство: «За донос на Горбунова Горчаков будет освобожден к Пасхе» [20, с. 134, 136]. Однако в тексте поэмы указаний на подобную мотивацию нет. Кроме того, важна «незаметная» подмена в восприятии исследователем синтаксемы: не *к* Пасхе, а *после* Пасхи. Последний вариант дает возможность более емкого прочтения текста: субъект воскресения может быть замещен (или дублирован), характер лексемы «освобождение» может быть (ре)интерпретирован (причем в более широком смысле). Но, как бы то ни было, время Пасхи — время расставания персонажей, в представлении Горбунова, — время молчания, время наступления тишины.

В библейском каноне Пасха знаменует воскресение Христа, которое, как помним, происходит на *третий* день после распятия. Этот рубежный день Страстной недели и даже более — земной жизни Иисуса — аллюзийно приходится на последнюю ночь текстового пространства поэмы. Если первоначально речь шла о «бытовом» уходе Горчакова (выписке), то события третьей ночи пересоздают картину — теперь это «бытийный» уход Горбунова. Подобно тому, как Пасха, крестная смерть Иисуса, знаменует жертву закланного Агнца ради очищения «человеков» — единожды и навсегда, так и уход (вечный сон) Горбунова — акт смыслоемкий и по-своему жертвенный: подобно Иисусу, заменившему собой пасхальную жертву, Горбунов в своем уходе «заместил» Горчакова, и что очень важно: по уходе — освободил.

Исследователи спорят, каков финал поэмы: Горчаков спит, как полагают сопалатники, или герой умер? К. Проффер: «Поэма кончается сценой, в которой Горчаков сидит рядом с Горбуновым, воображая, что Горбунову снится море, и обещающая сохранить его сон <...>» [20, с. 134] При этом Проффер ту же дополняет: «Впрочем, будет правомочно интерпретировать конец поэмы и как смерть Горбунова, а не как сон» [20, с. 134]. В этом смысле, с нашей точки зрения, смерть героя предоставляет более широкую вариативность для интерпретации, т.к. смерть в представлении Бродского никогда не знаменует конец, скорее нечто продолжающееся, нечто длящееся *после*.

У Бродского сон-смерть Горбунова наделяется множественными коннотациями. Прежде всего она знаменует собой двойное преобразование-воскресение, которое переживают оба героя — один в конечном времени, другой в бесконечности. Ранее озвученные, но не имевшие бытийной привязки суждения Горчакова-учителя словно бы находят свое воплощение в финальных событиях, подтверждая истинность того, что ранее воспринималось в виде словесных абстракций. Идеи учителя находят продолжение в словах ученика, земная оболочка учителя преодолевается, находя покой и тишину в нестрашных и непугающих героя вечности и бесконечности. Образ лисичек навсегда остается в сне-сознании жертвенного героя, тем самым реализуя надежду на возможность преодоления драматичных земных коллизий. Сонетоподобная (по Л. Лосеву) форма стиха, жанровой формы, как правило, связанной с любовной тематикой, утверждает свою законность и мотивированность в структуре поэмы.

Однако в отличие от канонического евангелия (евангелий) у Бродского не Бог, но божественная сущность Слова становится условием преобразования (воскресения) одного и обновления другого героя. А «совершенно замечательная парадигма» христианства, которой пользуется поэт, «вполне приложима» к ситуации: «Это тоже архетипическ<ая> ситуаци<я>, котор<ая> как бы расширя<ет> понятия» [4, с. 574]. Причем Бродский не соблюдает хронологию библейских событий, легко смещает их: образы Нового Завета перемежаются с образами и мотивами Ветхого. Рядом с абрисом новозаветного Иисуса появляется образ ветхозаветного Моисея, проводящего евреев по расступившемуся морю (напомним, что отделение воды от суши происходит тоже в рамках троичности — на 3-й день). Отсюда видение Горчакова: «И ты бредешь сквозь волны коридором... / И рыбы молча смотрят из дверей... / Я — за тобой... но тотчас перед взором / всплывают мириады пузырей... / Мне не пройти, не справиться с напором...» [5, с. 288].

Если образ Горбунова соотносится с мотивами жертвенного Иисуса, претерпевающего страсти (и в приближении к нему Моисея, обретшего священные заповеди Господа), то Горчаков удостоивается сравнения с иудейским богом смерти — «И сам он вездесущ, как Иегова...» [5, с. 274], в пространстве поэмы осуществляя начертанное ему свыше предназначение, отправляя Горбунова в сон и становясь его вечным стражем. Но в любой системе «заветов» статус Горчакова — статус ученика. Он прилежный ученик, а потому его обращение к Горбунову звучит клятвенно: «А что до сроков — я прожду любой, / пока с тобой не повстречаюсь взглядом...» [5, с. 288]. Горчаков вступает в роль духовного наследника Горбунова. Хаос земного существования подчиняется законам гармонии. Конечность преобразуется в вечность, дни и часы получают содержание «навсегда», «навечно». Способность к экзистенциальному прозрению, которой был наделен Горбунов, проникает в сердце и сознание Горчакова.

Можно подвести некоторые итоги. Прежде всего следует вспомнить слова К. Проффера, который утверждал: «...оказывается невозможно “истолковать” поэму, сказать, что Бродский “ставит такой-то вопрос и так-то на него отвечает” <...> “Горбунов и Горчаков” представляет из себя поэтическое исследование <...> различных оттенков возможного осмысления» [20, с. 136]. Действительно, поэма необычайно сложна и предполагает множественность смыслов, исследовательских взглядов, научных интерпретаций. Между тем каждое из проведенных исследований, сближающихся или противопоставленных в анализе природы поэмы, необычайно интересно и перспективно

для последующих исследований. В ходе нашего исследования самым существенным наблюдением оказывается то, что герои поэмы Бродского Горбунов и Горчаков — не антагонисты, не противники-оппоненты, как традиционно считает критика, но наоборот — герои протагонисты, герои-соратники, герои-единомышленники. Мефистофелевская роль Горчакова, роль искусителя и соблазнителя, акцентированная на первом этапе общения героев (условная первая часть поэмы, условный первый день), на основе Божественного Глагола (Слова) во второй части порождает сомнение и колебание в душе героя-трикстера, а в третьей (условной части) — уверенно переводит его в статус ученика, последователя и преемника. Сложная в своем прочтении поэма Бродского требует пристального внимания, чтобы за внешней абсурдностью и странностью, абстрактностью и хаотичностью разглядеть глубинные идеи художественной философии Бродского, не остановиться на апелляции к абсурдистике Беккета или экзистенциального ужаса Фроста, но разглядеть «апостольско-евангелические» интенции писателя (особенно с учетом самобытности «прорыва в “религиозное”» у Бродского [см. об этом: 26, с. 225–226]). В поэме «Горбунов и Горчаков» Бродский умело возвышает абсурдистскую игру со словом до обожествления Слова, заставляя хаотизированный и абсурдизированный по виду текст продуцировать признаки гармонизации и организации хаоса, преодоленного Словом, божественным Глаголом.

Литература

1. *Ахапкин Д.* Иосиф Бродский после России: комментарии к стихам, 1972–1996. СПб.: Журнал «Звезда», 2009. 131 с.
2. *Богданова О. В., Власова Е. А.* «Иногда чувствую себя Шекспиром...» (интертекстуальные пласты «Пилигримов» И. Бродского) // Научный диалог. 2021. № 8. С. 129–148. DOI: 10.24224/2227-1295-2021-8-129-148.
3. Большой толковый словарь русского языка / гл. ред. С. А. Кузнецов. СПб.: Норинт, 1998. 1536 с.
4. *Бродский И.* Книга интервью / сост. В. Полухина. Изд. 3-е, расш., испр. и доп. М.: Захаров, 2005. 783 с.
5. *Бродский И.* Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: Пушкинский фонд, 1998. 2-е изд. Т. II. 440 с.
6. *Булгаков М.* Мастер и Маргарита // Москва. 1966. № 11. С. 6–149; 1967. № 1. С. 56–144.
7. *Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Независимая газета, 1998. 327 с.
8. *Гельфонд М. М.* «Петербургские повести» Гоголя в поэзии Бродского // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2014. № 2 (2). С. 120–124.
9. *Глазунова О.* Иосиф Бродский: метафизика и реальность. СПб.: Нестор-История, 2008. 312 с.
10. *Гордин Я.* Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. О судьбе Иосифа Бродского. М.: Время, 2010. 256 с.
11. *Джулиани Р.* «Поговорим о Риме»: Николай Гоголь и Иосиф Бродский // Toronto Slavic Quarterly. 2009. № 30. URL: <http://www.utoronto.ca/tsq/30/index30.shtml>
12. *Карасева А. С.* «Пошли мне небожителя...»: тема двойника у Бродского и Достоевского // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. 2011. № 1 С. 48–53.
13. *Клейман Р.* Достоевский и Бродский: встреча гениев в беспредельности // Достоевский и русское зарубежье XX века / под ред. У. Шмида. СПб.: Дмитрий Буланин, 2008. С. 260–279.
14. *Куллэ В.* Поэтическая эволюция Иосифа Бродского в России (1957–1972). Дис. ... канд. филол. наук. 10.01.01. Русская литература. М., 1996. URL: <http://www.liter.net/=Kulle/evolution.htm>
15. *Лосев Л.* Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия, 2008. 446 с.

16. *Плеханова И. И.* Преображение трагического: метафизическая мистерия Иосифа Бродского. Дис. ... докт. филол. наук. 10.01.01 Русская литература. Иркутск, 2002. 429 с.
17. *Полухина В.* Больше себя самого. О Бродском. Томск: ИД СК-С, 2009. 416 с.
18. *Полухина В.* Иосиф Бродский глазами современников: в 2 кн. Изд. 2-е. СПб.: Журнал «Звезда», 2006.
19. *Пригов Д.* Собр. соч.: в 5 т. М.: Новое лит. обозрение, 2016.
20. *Проффер К.* Остановка в сумасшедшем доме: поэма Бродского «Горбунов и Горчаков» // Поэтика Бродского / под ред. Л. Лосева. Tenafly, New Jersey: Эрмитаж, 1986. С. 132–140.
21. *Пушкин А. С.* Сочинения: в 3 т. М.: Худож. лит.-ра, 1985. Т. 1. Стихотворения. Сказки. Руслан и Людмила. 735 с.
22. *Романова И. В.* «Я попытаюсь вас увлечь игрой...»: взаимодействие коммуникативных моделей в поэме-мистерии И. Бродского «Шествие» // Вестник ВГУ. Сер. Филология. Журналистика. 2010. № 2. С. 99–106.
23. *Сорокин В.* Собр. соч.: в 3 т. М.: Ad Marginem, 2002. Т. 3. Голубое сало. Пир. Лед. 816 с.
24. *Топоров В. Н.* Семантика мифологических представлений о грибах // *Balkanica: лингвистические исследования* / отв. ред. Т. В. Цивьян. М.: Наука, 1979 С. 234–297.
25. *Чехов А. П.* Избранное. М.: Эксмо-пресс, 1998. 736 с.
26. *Чижов Н. С.* Советский поэтический андеграунд в критическом и научном освещении (статья первая) // Научный диалог. 2021. № 8. С. 221–247. DOI: 10.24224/2227-1295-2021-8-221-247
27. *Шекспир В.* Собрание избранных произведений: в 5 т. СПб.: Terra Fantastica, КЭМ, 1992. Т. I. Трагическая история о Гамлете, принце Датском. 448 с.
28. *Ян Сяоди.* Страх и абсурд бытия: о поэме И. А. Бродского «Горбунов и Горчаков» // XX Свято-Троицкие международные ежегодные академические чтения, Санкт-Петербург, 28–30 мая 2019 г. / под ред. О. В. Богдановой. СПб.: РХГА, 2019. С. 409–413.

УДК 82.161.1

Бурая Мария Анатольевна,
кандидат филологических наук, доцент,
Восточный Институт — Школа региональных и международных исследований
Дальневосточного федерального университета,
Русская христианская гуманитарная академия (СПб.)
Email: m_buraya@mail.ru

**О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОГО И
МИФОПОЭТИЧЕСКОГО УРОВНЕЙ В СТИХОТВОРЕНИИ И. БРОДСКОГО
«ГОРЕНИЕ»¹**

В работе исследуются интертекстуальный и мифопоэтический уровень в стихотворении И. А. Бродского «Горение», которое рассматривается как значимый элемент в составе специфического нетрадиционного циклического образования — сверхтекстового единства. Отдельное внимание уделяется связи произведения с предшествующей традицией русской поэзии. Особенно отмечаются особенности мифопоэтического мышления Бродского, определяющие формирование художественного мира исследуемого единства и стихотворения «Горение».

Ключевые слова: И. Бродский, мифопоэтика, интертекстуальность, сверхтекстовое единство.

Buraya Maria A.,
Candidate of Philological Sciences,
Associate Professor of the Department of Russian Language and Literature,
Oriental Institute — School of Regional and International Studies
of the Far Eastern Federal University,
Russian Christian Humanitarian Academy (SPb.)
Email: m_buraya@mail.ru

**ON SOME ASPECTS OF INTERTEXTUAL AND MYTHOPOETIC LEVELS IN
J. BRODSKY'S POEM "BURNING"**

The paper examines the intertextual and mythopoetic level of Brodsky's poem "Burning", which is considered as a significant element in a specific non-traditional cyclic formation — a supertextual unity. Special attention is paid to the connection of the work with the preceding tradition of Russian poetry. Especially are noted the peculiarities of Brodsky's mythopoetic thinking, which determine the formation of the artistic world of the studied unity and the poem "Burning".

Keywords: I. Brodsky, mythopoetics, intertextuality, supertextual unity.

Стихотворение И. А. Бродского «Горение», продолжая привлекать внимание читателей и исследователей, остаётся текстом затемнённого смысла, а противоречия, возникающие в каждой новой работе и при каждом новом прочтении, очень часто ставят в тупик, вызывая желание редукации или игнорирования. Диапазон рецепций, описанный И. А. Шайтановым: «Одни числят среди лучших созданий Бродского, от которого другие отшатываются как от богохульного» [14, с. 265], говорит о том, что произведение

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 22-28-01671, <https://rscf.ru/project/22-28-01671/>; Русская христианская гуманитарная академия.

продолжает нуждаться в интерпретации, при которой парадоксы и противоречия будут рассмотрены как составляющая часть эстетического замысла. Возможностью для этого может стать расширенный контекст перцепции и функционирования стихотворения, а именно — контекст сверткестового единства. Для установления таких контекстных связей необходимо обратиться к образно-мотивной структуре текста, так как система значимых повторов — один из главных признаков формирования нетрадиционного циклического образования, а также к интертекстуальному и мифопоэтическому уровням, которые являются важнейшими для создания и функционирования каждого произведения Бродского.

Упомянутые противоречия восприятия «Горения» возникают внутри формируемого единства, на уровне художественного целого любовного текста, посвящённого М.Б., прежде всего в сборнике «Новые стансы к Августе», куда поэт включил и «Горение». Идея собирания традиционного цикла из уже созданных стихотворений, объединённых единством адресата и лирического сюжета, оказывается крайне значимой для понимания художественной логики поэта, который обладает правом выбора и свободой расположения элементов внутри моделируемой им структуры. Соответственно, можно говорить об актуализации архитектурного уровня, на котором в том числе и создаются противоречия рецепции (соседство, на первый взгляд, богохульных и обожающих текстов).

Стоит сразу отметить, что сам принцип противоречий как часть авторской интенции может быть рассмотрен на интертекстуальном уровне в рамках многоаспектного творческого диалога Бродского с А. С. Пушкиным, прежде всего с его любовным и философским текстами. Исследователями описывается принцип противоречий, неоднократно эксплицируемый самим Пушкиным и составляющий важную часть метапоэтического уровня романа в стихах «Евгений Онегин»: «Противоречий очень много, / Но их исправить не хочу» [10, с. 35]. Размыкание границ художественного произведения и воссоздание в эстетической реальности противоречивой, не поддающейся никакой сверхзаданности и естественно развивающейся, открытой любым неожиданностям стихии жизни составляло одну из ведущих задач поэта XIX века. Не менее значимо оказывается и введение Пушкиным в текст образа автора, разрушающего в рамках многочисленных смысловых противоречий устойчивую границу между миром первичной реальности и ее эстетическим отражением: автор как создатель текста и автор как действующее лицо. Революционная для своего времени идея моделирования текста как жизни, безусловно, оказывается интересной для поэта века XX, однако необходимо вызывает в сознании иную идею: выстраивание жизни как текста.

Очевидно, что множественные связи с контекстом творчества Пушкина и, в частности, с его главным текстом большой формы также предполагают актуализацию более широкого контекста, в который вошло «Горение» — сборника «Новые стансы к Августе», ориентированного в свою очередь на «Божественную комедию». «Евгений Онегин» не разрушает возникающую логику, а укрепляет её; все представленные в рассматриваемом сверткестовом единстве Бродского основные смысловые компоненты могут быть выделены и в романе стихах: любовные сюжет и судьба встреч и не-встреч главных героев, соотношение этического и эстетического, возможного и реального, итальянский (южный) и рождественский (зимний) тексты как часть многообразно представленного топосного пространства и др. Наконец, акцентуация архитектуры и композиции: предлагая качественно новую и уникальную жанровую форму, Пушкин актуализирует идею сверткестового единства и для своего романа, где по меньшей мере относительной законченностью обладает ряд отдельных строф (известен факт бытования в читательском сознании хрестоматийно известных строф вне атрибуции их «Евгению Онегину»), компонентов (письма героев) и даже глав (например, прочтение рядом исследователей восьмой главы как романа в романе). Таким образом, находя опору

в предшествующей традиции мировой и русской литературы, Бродский наделяет имманентно значимое стихотворение особым статусом части целого.

«Горение», как и другие элементы сверхтекстового единства, предполагает актуализацию основных ведущих текстов Бродского: рождественского, топосного и любовного. Последний в данном случае является ведущим прежде всего как преобладающий в эксплицитном выражении, однако имплицитно представлены и два других, что сближает стихотворение с парным ему по содержательным и поэтологическим особенностям «Я был только тем, чего». Одновременно на фоне типологических свойств начинают проявлять себя и принципиальные различия, возникающие в со- и противопоставлениях. Прежде всего акцентуацию приобретает название текста.

Горение, как и большинство других аналогичных по словообразовательному типу названий в данном ряду, прежде всего — процесс, действие или ситуация, разворачивающаяся во времени и пространстве значение исходной глагольной формы. Однако горение, безусловно, в языковой традиции богато прежде всего переносными значениями, но для поэта важным оказывается сохранить и прямой смысл. Так, горение — это физико-химический процесс, при котором превращение вещества сопровождается интенсивным выделением энергии и теплообменом с окружающей средой. Каждый компонент смысла этого естественнонаучного определения получает свою содержательную и поэтологическую реализацию в стихотворении Бродского. Можно говорить о стихотворении как о зимнем тексте, охваченном огнём, сгорающем или горению подвергающемуся, так как кольцевая композиция, составленная первой и последней строфой представляют схожий набор мотивов: «Зимний вечер. Дрова, / охваченные огнем» — «холод рассвет, снежок <...> как сплошной ожог» [4, с. 213].

Мотив естественности, природного происхождения процесса связан в развитии лирического сюжета с эротическим и физиологическим мотивно-образным рядом, окружающая среда — это широкое поле читательской перцепции и поэтического контекста функционирования. Вопрос возникает о потенциальной аналогии с выделением энергии и теплообменом, однако, вероятно возможность отождествить с последним сам факт рождения текста, творческий процесс, результатом которого становится стихотворение, акт креативного начала, представляющий амбивалентную пару процессу разложения и исчезновения, который также входит в горение. Уже на уровне названия акцентируется амбивалентность, которую как субстанциональное свойство стоит учитывать для всего художественного целого стихотворения. Очевидно, что именно двоичность, семантика и символика двойки будет лежать в основе конституирующего принципа организации данного текста, прежде всего — мифопоэтического как организующего и предопределяющего поэтологические частные особенности других уровней.

Горение и связанные с ним варьированные образы огня и их производные (пожар, жар, плавление, свет и т.п.) — значимые характеристики мифопоэтической картины мира Бродского, представленные многообразно в разнонаправленных векторах семантических связей: «для тебя гореть / звёздная мишура», «звёзды горят над ними», «ибо от него осталась лишь горсть пепла», «он сторел между двумя полюсами века», «и те же фонари горят над нами», «моё окно / горит уже четыре ночи», «горит окно, а ты всё плачешь», «обгоревшие корешки альбомов», «твой дом торговый прогорит», «смотри, как я горю», «и в коридоре лампочка горит», «рекламы загорались невпопад», «над сельской дорогой все звёзды горят», «в горящем очаге свои дрова», «упорней — и жарче огня», «ощущаю лёгкий пожар в затылке», «но лучше грызть его, чем губы от жары / облизывать», «жарким июльским утром температура тела», «научиться готовить суп, жарить — пусть не ловить / рыбу», «стихии жара и воды» и др. При этом для поэта значима своего рода реализация метафоры, использование не только ставших традиционными и клишированными поэтических формул предшествующей традиции, но возвращение стёртым тропам их первичных исходных значений. Безусловно, наиболее ярким и широко известным примером здесь оказывается творческий диалог с традицией Пушкина, представленный

в одном из «Двадцати сонетов к Марии Стюарт», в рамках которого происходит в том числе переосмысление стертой метафоры «любовь угасла»: «чтоб пломбы в пасти плавилась от жажды» [5, с. 65].

Горение в мировой религиозной и мифологической картине мира — процесс маркированно амбивалентный, в тех или иных формах участвующий в равной степени в обрядах, ритуалах и практиках, связанных как с семантикой жизни, рождения, становления, так и со смертью, исчезновением, уничтожением. В развитии лирического сюжета стихотворения представлены две со- и противопоставленные религиозно-культурные традиции, для которых значим семантический комплекс горения и его производных: языческая античная и христианская. Интересна при этом их архитектурная экспликация, совпадающая с кульминацией в развитии данных мифопоэтических реалий: это тринадцатая и четырнадцатая строфы («Назарею б та страсть / воистину бы воскрес!» — «Как менада пляши / с закушенною губой» [4, с. 213–214]). Можно отметить и гипотетическую неслучайность выбора тринадцатой строфы для введения библейского контекста, однако за данной символикой числа, как и за самими поэтическими стихами, как нам представляется, скрыта отнюдь не «богохульность», а творческое переосмысление известного сюжета в логике собственной мифопоэтической концепции. Так, прежде всего в развитии библейского сюжета трансформируется идея праздника Пасхи как главного события земной жизни Христа и его перехода в жизнь вечную. Традиционная формула, служащая подтверждением чуда («Воистину воскрес!»), приобретает модальность условности, требующей восполнения недостачи, которая также в свою очередь представляет собой актуализацию другого значения библейского мотива страсти как особенного выраженного чувства, влечения и т.п., а не страдания. Тринадцатая же строфа в данном случае реализует символическую семантику тринадцати не в привычном представлении несчастливого числа и чёртовой дюжины, а в значении завершения полноты, выраженного предшествующим числом двенадцать, и соответственного — начала нового цикла.

Более того, не совсем привычной является и форма номинации персонажа, которая, однако, вызывает в воспринимающем сознании явную и значимую для контекста сверхтекстовую ассоциацию с классическим стихотворением Бродского из рождественского текста: «помолись лучше вслух, как второй Назарей» [4, с. 192]. Связи «Горения» с последним, таким образом, становятся эксплицитно заданными, однако, на имплицитном уровне они возникли уже в позиции названия и абсолютного начала текста в связи с образно-мотивным рядом зимы (снега, холода и т.п.) и одновременно горения (жара, света): как известно, именно этими противоположными состояниями чаще всего определяется топосное пространство рождественского текста, где накладывается представление об исконном месте происхождения событий (Палестина) и их повторении-проживании в условиях европейской (русской) зимы: «морозный ветер», «Спаситель родился / в лютую стужу. / В пустыне пылали пастушьи костры», «холодный ветер снег в сугроб сгребал / Шуршал песок. Костёр трещал у входа», «снег на крышу кладёт попону», «в холодную пору, в местности, привычной скорей к жаре, / чем к холоду», «они жгли костёр. В заметаемой снегом / пещере» и др. Также связь с мотивом горения устанавливается посредством одного из главных символов рождественского текста — света звезды и её аналогов или сниженных заместителей: «в окне напротив горит лампада», «ярким блеском горят кастрюли», «и только два окна во всем дворце / горят», «звезда, пламеня в ночи», «звезда светила ярко с небосвода», «теплится звезда, / как уголь под остывшею купелью», «сколько света набилось в осколок звезды», «включи / звезду на прощанье в четыре свечи» и др.

Стоит заметить, что в контексте развития лирического сюжета «Горения» и особенно на его мифопоэтическом уровне важным оказывается двойное потенциальное прочтение формы номинации персонажа. Так, Назарей — прежде всего в связи с библейским сюжетом о воскресении житель Назареи, то есть Христос, однако в другом значении «назарей (отделенный, посвящённый) — человек, полностью посвящённый Богу, по добровольному

обету и на определённое время или от самого рождения, как Самсон, Самуил и Иоанн Креститель. Назарей по закону не должен был стричь волос, пить вина и прикасаться к мёртвому телу в течение всего времени назарейства» [1, с. 358]. Очевидно, что в рамках функционирования так называемого любовного текста данное толкование становится также актуализированным в связи с мотивом отсутствия или недостаточности страсти у Назарей для воскрешения. С мотивом же страсти акцентируется и ведущий в стихотворении и заданный с самого начала эротический сюжет как частный случай текста любовного. Так, уже упомянутая двоичность как главный конституирующий признак задаёт особенности и субъектной структуры текста, предполагающей лирического героя и его возлюбленную, которые, в свою очередь, в сюжете «Горения» имеют соответствующих двойников, пару, представленную мужским и женским началом на мифопоэтическом уровне текста — в обрядах христианской и античной культуры (Назарей и менада). Можно говорить о своего рода дублировании развивающегося лирического сюжета: история лирического «я» и его возлюбленной «ты» сопоставляется с рядом параллелей и аналогий, кульминацией которых выступает введение в текст образов Назарей и менады, а общим началом — образно-мотивный ряд горения. Данные особенности необходимо требуют соотнесения с целым композиционным и архитектурным уровнем произведения.

Ощущающееся читателем как относительно большое по объёму стихотворение состоит из девятнадцати строк (в сравнении с семью строками «Я был только тем, чего»). Так, в мировой культурной традиции число девятнадцать прежде всего связано с идеей великого солнечного делания Гермеса Трисмегиста, затем подхваченную и развитию алхимическим учением, значительно повлиявшим на традицию европейской культуры и искусства, что нашло отражение и в поэтике стихотворения «Я был только тем, чего». Для адептов великого делания девятнадцать ассоциируется с полной завершённостью и воплощённым совершенством, а потому становится числом философского камня, соответственно — и золота. Мотив золота, эксплицитно впервые появляется во второй строке в составе сравнения, характеризующего черты портрета героини, представленные уже в первой строке. При этом задается сложная система сравнений и аналогий, которые можно считать одной из основных особенностей поэтики «Горения».

Многочисленные случаи сравнительной модальности позволяют поставить вопрос о реальности лирических событий и ощущений или же о их экзистенции преимущественно в сфере перцепции лирического героя (или же — о смешении реального, мыслительного и относящегося к сфере воспоминания). Так, уже в первой строке наблюдается двухчастное деление в кругозоре восприятия лирического героя на изображение окружающего пространства (первые два стиха) и его уподобление через сравнение с женским портретом (два вторых стиха). Антиномичность частей акцентируется интонационно—синтаксически и графически с помощью тире в позиции середины строфы, тем самым визуализирую уже упомянутую двоичность как ведущий принцип построения. Далее в развитии лирического сюжета будет также прослеживаться немотивированное исключительно орфографическими и обычными логико-смысловыми отношениями употребление тире. Частотность и позиционность этого знака нам представляется неслучайной и не только связанной с повышенной эмоциональностью, акцентированностью, ритмического рисунка и т.п., обычно генетически возводимыми к традиции поэзии М. И. Цветаевой. Каждое появление знака в составе строфы и стиха отмечено элементом из образно-мотивного ряда горения — до или после тире:

«охваченные огнем, — / Как женская голова» (первая строфа)

«от этого — горячо» (пятая строфа)

«в конце концов — раскаленность щипцов!» (седьмая строфа)

«сжигаемого себя» (девятая строфа)

«Это — твоя жар, твой пыл!» (одиннадцатая строфа)

«после тебя — зола» (восемнадцатая строфа)

«И как сплошной ожог —» (девятнадцатая строфа).

Характерно, что каждый из этих случаев появления тире связан преимущественно с субъективным ощущением/направленным на субъект процессом горения или атрибуцией признака горячего/жара и т.п. либо лирического героя, либо его возлюбленной. Тире приобретает актуализированное значение своего плана выражения, становясь символом разъединения героев, одновременно же — и соединяющим их вектором, так как графическое воплощение линия — также может быть рассмотрено как амбивалентный знак. Образно-мотивный ряд линии (черты, границы, разделения) будет и непосредственно представлен в структуре стихотворения: так, в двенадцатой строфе появляется мотив черты как воплощённой или утаиваемой формы (внешнего и внутреннего облика), а в третьей строфе возникает деталь портрета героини — воображаемый, но невозможный пробор в волосах: «не провести пробор, / гребнем не разделить» [4, с. 213]. Интересно, что далее в тексте волосы героини будут вызывать ассоциацию уже не с прямой линией пробора, а с завитым локоном (прясть в первой строфе также, вероятно, могла бы быть завитой, однако это остается только гипотетическим предположением), чьё происхождение также маркируется: локон, созданный щипцами, завитый искусственно, а не существующий естественно. Возникает противопоставленность символизма геометрических форм: прямая линия пробора, разделяющая (в данном случае волосы, как тире — стихи или части стиха) на две части и становящаяся границей между ними — спираль или круг завитка как идея продолжения, длительности, возможного повтора. Очевидно, что два этих символических образа и стоящих за ними архетипа — со- и противопоставленных и генетических родственных (оба имеют в основе линию) — есть еще одно воплощение двоичности как структурного принципа и как ведущей идеи.

Стоит отметить, что на противопоставлении архетипических геометрических фигур линии и круга строится и символика образов, предложенных М. И. Цветаевой в эссе «Поэты с историей и поэты без истории»: «Все поэты делятся на поэтов с развитием и поэтов без развития. На поэтов, имеющих историю, и поэтов без неё. Графические первые отображаются стрелой, пущенной в бесконечность, вторые — кругом. Первые (стрела) влекомы поступательным законом самооткрывания. Они открывают себя во всех явлениях, встречающихся на пути, в каждом новом шаге и каждой новой встрече. <...> Поэт без истории не имеет и четкого стремления к цели. Он, ведь, и сам не знает, что принесет ему лирический прилив. Чистая лирика не имеет волевого замысла. Нельзя заставить себя увидеть такой и именно такой сон, ощутить такое и именно такое чувство <...> О поэтах без истории можно сказать, что их душа и личность сложились еще в утробе матери. Им не нужно ничего узнавать, усваивать, постигать — они уже всё знают отродясь. Им не нужно ни о чем спрашивать — они являют. Очевидность, опыт для них — ничто» [12, с. 395–396, 399]. Безусловно, интересным и привлекательным для исследователя и читателя оказывается вопрос об отнесённости того или иного поэта к одной из двух предложенных категорий, в случае с Бродским — особенно важный в виду преобладания эстетического начала в творческом и жизненном пути, об особом чувстве мировой культуры, данном как бы а priori и т.п. Но не менее важно и потенциальное сближение поэтического мироощущения Цветаевой и Бродского на глубинном уровне использования символических архетипических образов, связанных с двумя комплексами представлений.

Одновременно образно-мотивный ряд линии связывает контекст стихотворения «Горение» с его парой в составе смыслового центра сверхтекстового единства «Я был только тем, чего»: одним из общих мотивов оказывается мотив черт, закрепляющих и воплощающих прежде всего внешний облик персонажа. В «Я был только тем, что» сами черты принадлежат лирическому герою, но их появление актуализируется лишь в кругозоре восприятия возлюбленной, как и сам факт их существования в связи со значимым ведущим событием творения. В «Горении» же с продолжением мотива связи двух через восприятие и развитие черт атрибуция ролей усложняется. Языковое воплощение содержания задает неясность и намеренную двусмысленность, особенно значимую в двух первых стихах, смысл которых может быть отнесён как к себе, так и к собеседнику. За первым и очевидным

прочтением: героиня, скрывающая свои черты, пытающаяся предстать кем—то иным и не имеющая в этом успеха в виду необратимого явления её сути (с очевидным тогда противопоставлением черт как внешнего и сути как внутренней, основополагающей субстанции) — встает иное, предполагающее возможность отнесения этого же и к лирическому «я». Тогда первая часть строфы может быть рассмотрена как своего рода поэтический афоризм, имеющий универсальное значение и в равной степени приложимый к любому субъекту, в том числе и к лирическому герою: «Как ни скрывай черты, / но предаст тебя суть».

Зависимость же формирования и существования черт именно героя от действий и восприятия лирической героини была подробно представлена в стихотворении «Я был только тем, чего», в «Горении» же тогда важным вопросом будет соотношение черт и сути, которые, однако, представляются не столько против-, сколько со-поставленными. Ведь скрытию подлежит именно то, что затем выдаётся сутью, то есть явления одной или сходной природы, лишь относящиеся к разным уровням: черты — на внешнем, суть — на внутреннем. Вероятно, что это относится как к каждому из двух персонажей, так и к характеру их взаимоотношений, что и воплощает двоичность, в образно-мотивной структуре её частный случай — тире, линия, черта. При явном противопоставлении, разрыве, разделении, два конца неизбежно связаны, отсюда и невозможность полного и окончательного разведения, отмеченная во второй строфе в связи с образом пробора. Из чего следует важность рассмотрения композиции первой строфы, где тире представлено в уникальной для стихотворения позиции: после второго стиха, визуализируя границу двух частей (как и их связь).

Первая часть первой строфы задаёт лирическую ситуацию как реальную, что, однако, может быть поставлено под сомнение характером назывных синтаксических конструкций с опущенными глагольными связочными формами, соответственно неактуализированной оказывается модальная и временная отнесённость. Первые два стиха, воссоздающие интерьерные детали, напоминают монтажную композицию, состоящую из двух кадров, сменяющих друг друга по принципу приближения точки зрения субъекта и укрупнения плана. Одновременно первое предложение первого стиха вводит в контексте стихотворения «Горения» ассоциативный ряд текстов предшествующей традиции, входящих в так называемый «зимний» текст русской поэзии, начиная по меньшей мере с Пушкина, упомянутый полемический диалог с которым Бродским продолжается и в этом случае.

Очевидно, что «зимний вечер» в первой строфе «Горения» предполагает прежде всего контекст «Зимнего утра», чей лирический сюжет концептуально и типологически может быть признан подобным. Схожа сама исходная лирическая ситуация и ряд компонентов тематической и образно-мотивной структуры: бодрствующий герой и его обращённый к возлюбленной диалогический монолог, зимний хронотоп со сменой в обоих стихотворениях мотивов утра и вечера, мотив огня-горения, придание статуса возлюбленной героя божества или обожествленного создания. Наконец, неявное, но значимое потенциально сходство в графическом оформлении: после первых двух стихов первой строфы у Пушкина также возникает тире, отмечающее две сферы бытия, пребывание в которых и разделяет героев («Ещё ты дремлешь, друг прелестный — / Пора, красавица, проснись» [9, с. 257]). В тексте «Зимнего утра» представлены два случая употребления тире, каждый из которых связан с ситуацией, которая у Бродского была нами рассмотрена в связи с мотивом линии (черты, границы и т.п.). Так, во втором случае призыв героя к спящей героине предполагает приобщение её к его состоянию (от сна — к бодрствованию), к расширению хронотопа (от замкнутого внутреннего к открытому внешнему) через не реально осуществляемый, но предполагаемый мотив взгляда («И ты печальная сидела — / А нынче... погляди в окно» [9, с. 257]). Мотив взгляда, визуального охвата пространства, как уже было указано, создает панорамное зрение лирического субъекта в первой строфе стихотворения «Горение», которое и обеспечивает воссоздание

облика героини. При этом связывают оба текста и мотивы цвета и света: ясности и золота (солнце и ясное зимнее утро у Пушкина).

Мотив золота, как было рассмотрено выше, впервые имплицитно возникает на архитектурном уровне, заданный символикой числа девятнадцать, эксплицитно — во второй строфе в воссозданном и, возможно, существующем реально портрете героини: «как золотится прядь / Слепотою грозья!» [4, с. 213]. В дальнейшем мотив развивается исключительно имплицитно во взаимосвязи образно-мотивных рядов волос героини и огня-горения. Важным оказывается и единственное непосредственное упоминание именно золотого и образованного от него действия, приписанного волосам, как менее интенсивной степени проявления признака по сравнению с дальнейшим развитием лирического сюжета, где будут представлены крайне насыщенные по своей эмоциональной и фактической силе действия и состояния. Можно говорить о специфической градации, в которой первые три строфы представляют своего рода лирическую экспозицию, отличающуюся особым состоянием воспринимающего сознания, не выделенную эксплицитно на данном этапе из окружающего его пространства. В четвёртой строфе появляется впервые форма обозначения субъекта и первое действие лирического героя, которое предполагает уже активное постижение стихии огня, происходящее, как кажется, в реальном времени и пространстве. Отсюда начинается введение интенсивных мотивов горения, полыхания и т.п., потенциально связанных с иными цветовыми оттенками сходной группы: красный, рыжий, огненно-жёлтый и т.п. При этом портретные черты героини продолжают возникать в развитии лирического сюжета, однако меняют свое качество: худое плечо и закушенная губа, промелькнувшая щека и полыхающие уста входят в один образно-мотивный комплекс интенсивности проявления признака, являются составными частями аналогии между горением и героиней. В таком сопоставлении семантика и символика золотого во второй строфе активно маркируются.

Стоит сразу отметить, что золотой цвет также потенциально связан с иными интертекстуальными вариантами хронологической семантики зимнего вечера в абсолютном начале стихотворения, актуализируя связи «Горения» с контекстом сверхтекстового единства Бродского, в частности — с рождественским текстом (как самого Бродского, так и его предшественников, прежде всего — Б. Л. Пастернака). Из поэтических произведений, входящих в состав романа «Доктор Живаго», безусловно, прежде всего выделяются два стихотворения, связанные с двумя различными текстами сверхтекстового единства Бродского: это «Рождественская звезда» (рождественский текст) и «Зимняя ночь» (любовный текст). Однако семантика и символика золотого представлена крайне многообразно, в актуализации множества потенциальных мотивов и не ограничиваются лишь этими связями.

С одной стороны, отдельный комплекс значений возникает при рассмотрении особых отношений между золотым цветом и жёлтым, как отмечает ведущий исследователь истории семантики и символики цветов Мишель Пастуро, «и в большинстве толковых словарей, начиная от XVII века до наших дней, определение прилагательного “жёлтый” начинается словами: “...имеющий цвет золота”» [8, с. 11]. Соответственно, рассматривая историю жёлтого, учёный показывает значимую динамику восприятия цвета: от благоговейного почитания (золото в мифах и соляных культах, стремление окрашивать ткани в жёлтый или золотой) до его практически полной девальвации, начиная с XIII века (жёлтая звезда иудеев, жёлтый как цвет болезни и бедности и т.п.). С другой стороны, традиция восприятия собственно золотого как необходимо связанного с драгоценным, царственным, с высшим проявлением признака, солнечной энергией и т.п. устойчиво сохраняется в мировой культуре. Тем самым, можно говорить о свойственной и этому цвету двойственности (двоичности) и амбивалентности значений, которые и будет развивать Бродский в лирическом сюжете «Горения».

В контексте поэтического творчества поэта признак или качество золота, отнесённости к золотому встречается чуть меньше сорока раз, входя в различные

смысловые отношения в русле двух указанных выше традиций восприятия: «слетает вновь на золотую тризну», «и вновь увидеть золото аллеи», «летит мошкara в золотое окно», «так начнется двадцать первый, золотой», «от фонтана бегут золотистые фавны и нимфы», «золотистые лиры наполняют аккордами зданье», «золотой диксиленд», «золотой головой октября», «золотая луна высоко над кирпичной тюрьмой, за золотым лучом», «к нам не плывёт золотая рыбка», «дожили до золотого века», «и золотушные девицы», «солнце золотит», «большая золотая буква М», «от золота волос», «перед ним золотая грудa», «есть местный комплекс Золотой Орды», «действительно разжились золотишком», «светит жёлтая лампочка, чуть золотя сугробы», «золотистые лошади без уздечек», «попынью и золотой сурепкой» и др. Стоит отметить, что золото и его производные сравнительно редко употребляются применительно к человеку, а представленные случаи появления признака цвета входят в состав двух противопоставленных друг другу контекстов, составляющих ту самую амбивалентность. Так, «золотушные девицы» [3, с. 369] — маркированно сниженный образ, связанный с мотивом болезни, неблагополучия, русской классической литературной традицией (жёлтый и золотушный Петербург Достоевского), тогда как «от золота волос / светло в углу» [3, с. 426] — предполагает идею обоожествления, имплицитную аналогию с изображением божества, озаряющего пространство при значимом отсутствии или игнорировании других источников света («не зажигая лампы» [3, с. 426]).

Последний случай приобретает особое значение в стихотворениях рождественского цикла, где имплицитно мотив золотого цвета традиционно соотносится с многочисленными атрибутами праздника, прежде всего — звездой, а по отношению к субъектам представлен маркированными употреблениями, отнесёнными к двум персонажам: «над Которою — нимб золотой» [4, с. 7], «младенец дремал в золотом ореоле» [5, с. 43]. Немаловажен не только выбор героев для эксплицитного наделения их характеристикой золотого, но и мотив геометрической формы: круг, как уже было замечено, соотносится в «Горении» со спиралью, окружностью и другим рядом синонимических значений, ассоциативно связанных с образом локона. Ассоциация поддерживается и возникающим в составе сравнения второй части первой строфы «Горения» мотивом головы: золотистые локоны-пряди на голове возлюбленной в «Горении» аналогичны золотому ореолу-нимбу Богородицы и младенца в рождественских стихотворениях. При этом выбор номинации «прядь» в первой части второй строфы предполагает установление отношений с еще одним значимым текстом для сверхтекстового единства — топосным (итальянским), где золотой — один из ведущих и многообразно символически нагруженных цветов: «и золотые пряди склоняющейся за редкой / вещь» «и золотистая бровь как закат на карнизе дома», «небо бледней щеки с золотистой мушкой», «на сетчатке моей — золотой пятак», «за золотой чешуей всплывших в канале окон», «и лучшая в мире лагуна с золотой голубятней».

На мифопоэтическом и архетипическом уровне актуализация золотого цвета в итальянском тексте представляется более чем логичной с учетом важности золота и его репрезентантов в античной, а затем христианской культуре. В последней происходит усиление его амбивалентности, как известно, это и цвет, широко используемый в оформлении фресок и мозаик, представляющей триумф веры, Христа во славе, духовную чистоту и свет и т.п., с другой же стороны, цвет, непосредственно связанный с драгоценным металлом, воплощающим суету мира дольнего, заботу об обогащении, идолопоклонничество и потенциальную продажность души. Данный ряд оппозиционных мотивов соотносится различно как в лирическом сюжете самого «Горения», так и — особенно акцентированно — в сопоставлении сюжетов «Горения» и «Я был только тем, чего».

Одно из оснований для сопоставления, связанное с амбивалентностью золота, предполагает оппозицию мотивов драгоценности, дорогого и редкого — простому и повседневному и их варианты (имеющего власть, торжествующего — смиренному, праздничного — обыденному и др.). Этой противопоставленности отвечает и общий характер стихотворений, их эмоциональный строй, степень интенсивности проявлений чувств, признаков, характеристик: лаконичное, даже сдержанное, на первый взгляд «Я был

только тем, чего» и экспрессивное, доходящее до экзальтации «Горение». Троичность на всех уровнях и прежде всего композиционном, predetermined влиянием «Божественной комедии», «Я был только тем, чего» также переосмысливается в «Горении». Как уже было сказано, в «Горении» доминирует двоичность, проявляющаяся в двойственности, амбивалентности. На первый взгляд, композиция «Горения» воплощает заглавный архетип, предполагающий неравномерность, своего рода мерцание всполохов, максимальную подвижность и неустойчивость, связанную с самой сущностью огня. Одновременно можно говорить об актуализации философской и мировоззренческой системы Гераклита с ведущим тезисом о значимости динамики, диалектической борьбы и взаимопереходов. Но отсюда же и возникает вектор прочтения композиции как организованной на эстетическом уровне ведущей идеей парного противопоставления. Одна из главных мыслей Гераклита связана именно с единой основой, общей для различных противоположностей, что крайне интересно сопоставить с контекстом уже упомянутых мотивных рядов стихотворения у Бродского: тождествен прямой и кривой путь у валяльного винта, гармония лука и лиры и др.

Христианское и языческое как широко понимаемые архетипические и культурологические категории, типы мироотношения, чувствования и восприятия позволяют охватить и объяснить максимально большое количество возникающих оппозиционных пар, начиная с уже упомянутой пары высокого — низкого, торжествующего и смиренного. Исторически христианство возникает как альтернатива роскоши и изобилию империи с подчеркнутой простотой и аскетизмом. Однако, в дальнейшем развитии стоит отметить важную динамику, приведшую к противоречивой амбивалентности, синтезу власти, царственности, богатства и смирения уже в самом христианстве. Отсюда становится понятной противоречивость лирического героя, для которого Назарей — ролевой двойник, соответственно, черты последнего переходят и на лирическое «я». Два упомянутых значения лексемы назарей также поддерживают возникающую двойственность в поведении и восприятии героя. Так, первая строфа, рассмотренная как своего рода экспозиция лирической ситуации, акцентирует мотив ясности, поддержанный в дальнейшем, в продолжающих её второй и третьей строфах, мотивом золотого. Сочетание этих двух мотивов имплицитно актуализирует ассоциативный ряд, связанный с образом Христа, а лишь обозначенный в первой строфе процесс ещё не собственно горения, но его потенциального начала («дрова, охваченные огнём») — подготовки и начала службы/служения, в конечном развитии — крестового (страстного) пути. Данное предположение поддерживает и традиция изображения Христа в искусстве, где подавляющее большинство изображений так или содержит ряд ключевых образов и мотивов из числа отмеченных выше.

Например, один из важнейших в иконографии образов — Спас Нерукотворный, наиболее ранний известный в русском искусстве вариант, представленный новгородской иконой XII века, может служить ярким образцом подобного соединения оппозиционных мотивов из стихотворения Бродского «Горение». Лик Христа окружен нимбом (круг), который пересекает крест (соединение линий-черт), а доминирующим цветом всего изображённого оказывается золотой. То же характерно и для изображения Спаса на иконе конца XIV века и многих других, созданных уже по подобию этого канона. Как известно, история создания Спаса Нерукотворного еще при жизни Иисуса связана с легендой об исцелении царя Авгаря и попыткой Анании написать портрет Христа. В легенде, таким образом, заявлены важные мотивы для контекста творчества Бродского: динамика героя-царя, изменение его поведения и состояния (от болезни к исцелению) и создание произведения искусства, также показанное как динамический процесс от неудачных проб до чудесного явления (отпечатанный лик на убресе) после вмешательства самого Христа.

Не менее значим оказывается и другой визуальный образ Христа: Спас Вседержитель, заявляющий в устойчивой традиции изображения данного типа иной ряд образов и мотивов, наиболее показательным репрезентантом которого выступает мозаика в куполе собора Святой Софии в Киеве (около 1043 г.). В данном случае идея круга задана

уже в архитектонике этого изображения в храме, далее она дублируется в нимбе, содержащем перекрестие. Золотой цвет оказывается особенно акцентированным в виду не только большого пространственного объёма и значимой семантики (золотым выполнены складки хитона, фон купола и нимб, а также Евангелие в руках), но и характера материала. Для фрески использована смальта, знаменитая прежде всего эффектом свечения, своего рода мерцания, что соотносится с характером явления огня-горения. Связь с ним, однако, смальты может быть рассмотрена и с точки зрения происхождения последней: как известно, это стекло, добываемое в результате плавки, что отражено в этимологии понятия (*schmelzen* — плавить). Долговечность смальты и её устойчивость — также небезыңтересные качества, которые вместе выстраиваются в динамический образно-мотивный ряд, во многом значимым для лирического сюжета, как смыслового центра «Горения», так и всего сверхтекстового единства: в результате процесса горения (плавки) как преобразования исходных различных веществ получается первичный материал — кусочки (элементы, частицы, обломки), из которых можно создать нечто целостное, единое, сохраняющее память о своём происхождении и приобретшее особенный статус (светящееся и мерцающее), устойчивое и долговечное.

Другая значимая оппозиция, задаваемая образом Назарея-Христа, — это противостояние человеческой и божественной природы, которое может быть рассмотрено как оппозиция личного и общего, чувства и долга, страсти и духовности. Библейский текст прежде всего задаёт такое отношение к персонажу в знаменитом сюжете об искушении Христа и демонстрации им человеческой природы. Впоследствии апокрифическая и народная традиции активно развивают неканонические сюжеты, посвящённые земной жизни Христа, параллельно им находят своё воплощение различные культовые и мистериальные сюжеты, ставшие популярными в массовой культуре. Интерпретация библейского сюжета Бродским также оказывается переосмыслением религиозного образа в категориях мировой культуры, архетипического моделирования значимых образов в экзистенциальном пространстве. Очевидно, что если Святое Семейство — прежде всего семья, единство людей во вселенной тотального одиночества, то и Христос — образец человека вообще, идеального в значении содержащего в себе всё наиболее важное для всего рода человечества и способного воплотить идею любви во всех её формах, включая и любовь земную.

Христианская сущность лирического героя проявляется в особенной «ясности» восприятия происходящего первой строфы, однако, ориентирована она на подчёркнуто земную любовь, заданную введением мотива женского присутствия. Интересно, что уже рассмотренные выше женские волосы и, в частности, локоны в традиционной мифологической картине мира предполагают этимологически и семантически связь с иной, на первый взгляд, неожиданной стихией — водой (волнистые волосы в народных культурах понимаются как признак особенного знания, приобщения к потусторонним силам, их источник — аналогия с водным источником, выполняющим те же функции). С одной стороны, волнообразный прерывистый характер может быть рассмотрен и как характеристика огня при горении, с другой же, возникает значимая нюансировка в характеристике героини и её ролевого двойника — менады.

Так, волнистые волосы у возлюбленной героя — не естественное, природное свойство, а приобретённое, что ставит вопрос о её возможностях обладания особенным знанием (однако, вполне возможно, что и здесь вероятна амбивалентность: противопоставление мотивов естественного — искусственного, истинного — ложного и в то же самое время данное априорно — полученное/приобретённое с последним как более высоким в ценностной иерархии). Сам по себе мотив вторичного (полученного, приобретённого) знания потенциально актуализирует сюжет инициации, развивающийся в метасюжете сверхтекстового единства, который в «Горении», очевидно, должен быть рассмотрен в отношении обоих героев особенно с учётом их ролевых двойников. На это же указывает и мотив связи волнистых волос героини и огня, заданный в седьмой строфе.

Дважды повторённая номинация портретной детали возлюбленной (первый раз — маркированно—сниженная «патлы», затем — нейтральная «завивку») каждый раз сопровождается выразительным анжамбеманом, выделяющим в синтаксической структуре стиха и строфы прямой объект (во второй раз к этому добавляется и парцелляция). Очевидно, что при таком построении происходит и усиление общего компонента, в данном случае — глагола, характеризующего действие субъекта — лирического героя: «я узнаю». Мотив узнавания в развитии и лирического сюжета «Горения», и сверхтекстового единства крайне важен, с ним связан целый ряд ключевых мотивов, вместе составляющих инвариантный сюжет познания. Узнавание у Бродского в контексте сверхтекстового единства, как правило, актуализирует все пять основных значений глагола: получать информацию, сведения о ком-либо или чём-либо; обнаруживать, признавать в ком-либо или в чём-либо знакомого или что-либо знакомое; распознавать, определять кого-либо или что-либо по каким-либо признакам; находить, обнаруживать в ком-либо прежние черты характера, привычки; получать знание чего-либо, представление о чём-либо, знакомиться с чем-либо, познавать что-либо. В целом, эти значения можно разделить на две группы, первая из которых будет в главном совпадать с первым и отчасти пятым значением, акцентирующим идею познания без опоры на предшествующий опыт или независимо от него, тогда как остальные значения необходимо связаны с временным процессуальным развитием и/или опорой на предшествующий опыт.

В контексте лирического сюжета «Горения» развитие получают все основные значения лексемы, которые выступают как ведущие на том или ином этапе, охватывая всё произведение. Очевидно, что начало процессу узнавания положено уже в первых строфах, где лирический герой выступают в своей «ясной», христианской ипостаси, однако потенциально первое искушение возникает в первой строфе в связи с появлением мотива женского тела (портрета). Вторая строфа развивает данную исходную лирическую ситуацию, для героя возникает ситуация выбора, одновременно — и ситуация угрозы потери зрения от слепящей пряди. Мотив исходной слепоты и появления зрения в результате действия возлюбленной на лирического героя составлял значимый этап в развитии сюжета «Я был только тем, чего», в «Горении» же представлена обратная ситуация — потенциальная потеря зрения, причём значимым оказывается причина этого: от золочения пряди волос героини. Данный мотив может быть рассмотрен в самом очевидном смысле в рамках любовного текста как опасность разрушительной связи для лирического «я» с возлюбленной, по аналогии сопоставленный с действия огня-горения. Однако на мифопоэтическом уровне значимой оказывается и сакрализация образа героини, свойственная всему сверхтекстовому единству, и, как нам представляется, подвергающаяся не снижению в «Горении», а скорее наложению смыслов, создается двоящийся амбивалентный образ, одним из вариантов (а по хронологии развития — первичным и исходным инвариантом) может быть признан образ Богини-Матери.

Известно, что главными идентификационными чертами этого свойственного различным культурным традициям ключевого образа являются двуединая связь жизни и смерти, отнесённость к свету и позиции верха, акцентуация рук/рогов/головного убора и др. Очевидна связь героини в стихотворении Бродского с мотивом света, который является частью заглавного явления, а во второй строфе акцентирован в уже отмеченном цвете. При этом в пятом стихе актуализируется интертекстуальный ряд ассоциаций с поэтическим творчеством Мандельштама, где золотой и отнесённость к золоту — частотны: «сусальным золотом горят», «а в небе танцует золото», «золотые в тёмном кошельке», «не покоробит тёмных позолот, «золотой ракеты струны», «волы на пастбище, и золотая лень», «а счастье катится, как обруч золотой», «мерой века золотой», «эра звенела, как шар золотой», «разнообразные медные, золотые и бронзовые лепешки», «смолот мокко золотой», «в золотой стоит овчине», «и тулупы золотые», «золотыми пальцами краснодеревца», «часы песочные желты и золотисты», «золотыми обмолвками, ябедами» и др. Особенно важна семантика и символика золотого в античном тексте у предшественника

Бродского, где золотой — и непосредственная прямая характеристика предметов и явлений, и метафорический признак, однако и в том, и с другом случае оказываются одинаковыми основные комплексы значений — драгоценность, царственность, высшая мера и степень, связь с солярным кругом представлений и Золотым веком, прошлым и др.: «сухое золото классической весны», «мерцают звёзд булавки золотые», «золотистого мёда струя из бутылки текла», «золотых десяти благородные, ржавые грядки», «золотое руно, где же ты, золотое руно», «тихонько грея золотой живот», «золотая забота, как времени бремя избыть», «уносит ветер золотое семя».

Стоит отметить особенную роль в мандельштамовском античном интертексте «Горения» стихотворения «Золотистого мёда струя», оба стихотворения сближает ряд образов и мотивов. На уровне архитектоники и композиции эта диалогическая форма, у Мандельштама представленная непосредственно как драматизированный диалог между лирическим субъектом и его собеседницей-хозяйкой (в данном случае номинация героини также существенна как наделённая авторитетом и высокой ролью в иерархическом ряду, по отношению к которой возникает вопрос о статусе лирического героя), в обоих стихотворениях есть посвящение, в стихотворении Мандельштама — двум лицам, а именно — супружеской паре. На уровне системы образов — взаимодействие мужского и женского персонажа, причем в случае с Мандельштамом, как это часто бывает, любовный сюжет не реализуется в настоящей реальности лирического события, но смещается в мифопоэтическое пространство прошлого.

Значимым оказывается и целый ряд мотивных переключек, в частности, вакханалия, подразумеваемая у Бродского в связи с образом менады, Бахус у Мандельштама. Золотящаяся же прядь в «Горении», которая и способствует введению интертекстуального ряда, также имеет свой аналог в произведении Мандельштама: это золотистые грядки, которые курчавятся. Таким образом, устанавливается параллель между образом винограда (лозы), золотого мёда и волос героини. При этом интересно отметить, что виноград у Мандельштама сопоставляется с битвой всадников (возможная отсылка и к мифам троянского цикла, и к рыцарским турнирам, в обоих случаях акцентируется сакральный женский образ), а характер взаимоотношений героев у Бродского, в свою очередь, тоже может быть соотнесён с поединком, по крайней мере — с точки зрения борения, реального или потенциального у лирического героя. Наконец, акцентированное сходство между двумя стихотворениями заключается в актуализации аналогических связей с культурными героями, у Мандельштама — с персонажами античных мифов (троянского цикла). Значима здесь и параллель парного введения образов в оба текста (мужского и женского), и амбивалентность женского персонажа: характерный мотив ошибки-припоминания женского имени, вводящий в контекст развития лирического сюжета у Мандельштама Елену, ставшую причины войны и раздора, и перифрастическая номинация добродетельной Пенелопы. При этом финальный образ, парный образу Пенелопы, — Одиссей, являющийся аналогической параллелью для лирического героя Мандельштама, играет важную роль в творчестве Бродского, представляя собой одну из ипостасей лирического «я» сверхтекстового единства.

Однако интертекстуальная связь с мандельштамовским текстом, установленная введением образа золотистой пряди во второй строфе «Горения», может быть рассмотрена и на уровне буквального повтора портретной детали, представленного в стихотворении «Не веря воскресенья чуду»: «под смуглой прядью золотой» [7, с. 93]. Интересно, что стихотворение Мандельштама также входит в разные тексты, прежде всего в любовный, в частности — выделяемый читателями и исследователями цикл из трёх произведений, вдохновлённых Мариной Цветаевой и встречами с ней в Москве поэта. При этом в своеобразный триптих, адресованный имплицитно Цветаевой, Мандельштам вводит и другие значимые тексты своего сверхтекстового единства: античный и итальянский, которые, в свою очередь, взаимосвязаны, так как итальянский текст может быть рассмотрен

как и самостоятельный, репрезентирующий реалии именно итальянской культуры, так и как входящий в состав античного (Италия как продолжение древнего Рима).

Очень естественен при обращении к стихотворениям, посвящённым Марине Цветаевой, соблазн провести параллель между инициалом имени двух адресатов Мандельштама и Бродского, тем более вероятным с учётом и особой роли Цветаевой для формирования поэтического стиля Бродского, и образа, созданного в лирике Мандельштама, прототипом которого Цветаева послужила. Так, образ героини у поэта Серебряного века также амбивалентен, а возникает это противоречивое единство образного-мотивного ряда из наложения различных культурологических аналогий, своеобразных масок, примиряемых лирическим героем на возлюбленную: монашка, черница, Марина Мнишек, Аврора. Однако при этом стоит отметить, что в каждом из случаев у обоих поэтов остаётся особенный статус героини, вероятно, мотивированной уже упомянутой характеристикой Богини-Матери: связь с позицией верха, в пространственном или же — в переосмыслении — иерархическом отношении. Героиня сохраняет свою власть над возлюбленным в той или иной ипостаси. Отсюда же возникновение и мотива опасности, потенциальной смерти для лирического героя, в свою очередь составляющий важную сущностную черту мифологического прообраза: двуединство жизни и смерти. Однако, стоит отметить, что в лирическом сюжете «Горения» результатом встречи (воссоздаваемой или бывшей реально в прошлом) не является непосредственно смерть героя, более того смерть его аналога-двойника Назаря вызвана скорее обратным.

Таким образом, обращение к подробному и систематическому анализу интертекстуального и мифопоэтического уровней для поэтического произведения Бродского представляется оправданным. Однако наибольшую эффективность оно получает при расширении потенциальных связей стихотворения до контекста сверхтекстового единства, формирование которого происходит у читателя чаще всего неосознанно, в бессознательной зачастую фиксации повторяющихся особенностей на разных художественных уровнях. Исследовательская рецепция позволяет не только выявить механизмы моделирования такого единства, описать его структурообразующие основания и ведущие черты, но и предложить варианты интерпретаций стихотворений «затемнённого» смысла, учитывающие все возможные противоречия и парадоксы. Видится перспективным дальнейшее изучение «Горения» с точки зрения выявления интертекстуальных связей и уточнения мифопоэтических архетипов, влияющих на особенности поэтологической структуры.

Литература

1. *Архимандрит Никифор (Бажанов)*. Иллюстрированная библейская энциклопедия. М.: Эксмо, 2016. 640 с.
2. *Бобякова И. В.* Мир глазами одной метафоры: «Горение» И. Бродского // Пристальное прочтение Бродского: сб. / под ред. В. И. Козлова. Ростов-на-Дону: Логос, 2010. С. 56–64.
3. *Бродский И. А.* Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. Т. I. 304 с.
4. *Бродский И. А.* Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. Т. II. 440 с.
5. *Бродский И. А.* Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. Т. III. 312 с.
6. *Бродский И. А.* Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. Т. IV. 432 с.
7. *Мандельштам О. Э.* Полное собрание сочинений и писем: в 3 т. Т. I. М.: Прогресс-Плеяда, 2009. 808 с.
8. *Пастуро М.* Жёлтый. История цвета. М.: Новое литературное обозрение, 2021. 160 с.
9. *Пушкин А. С.* Собрание сочинений: в 10 т. М.: ГИХЛ, 1959–1962. Т. 2. Стихотворения 1823–1836. 257 с.
10. *Пушкин А. С.* Собрание сочинений: в 10 т. М.: ГИХЛ, 1959–1962. Т. 4. Евгений Онегин, драматические произведения. 595 с.

11. *Фокина С. А.* Литературные и мифологические ипостаси поэтического двойника М.Б. в лирическом послании И. Бродского «Горение» // Уральский филологический вестник. Сер. Русская литература XX–XXI вв.: Направления и течения. Екатеринбург, 2015. № 2. С. 203–213.
12. *Цветаева М. И.* Сочинения: в 2 т. М.: Художественная литература, 1980. 575 с.
13. *Чумаков Ю. Н.* Пушкин. Тютчев: Опыт имманентных рассмотрений. М.: Языки славянской культуры. 2008. 416 с.
14. *Шайтанов И. А.* Уравнение с двумя неизвестными: Поэты-метафизики Джон Донн и Иосиф Бродский // Компаративистика и / или поэтика: английские сюжеты глазами исторической поэтики. М.: РГГУ. 2010. С. 238–274.

УДК 82.161.1

Власова Елизавета Алексеевна,
кандидат филологических наук,
Российская национальная библиотека (СПб.)
orcid.org/0000-0001-6007-7657,
Email: kealis@gmail.com

**«АНОНИМНЫЙ» ОБРАЗ ГОРОДА В СТИХОТВОРЕНИИ И. БРОДСКОГО
«РАЗВИВАЯ ПЛАТОНА»**

Образ Санкт-Петербурга сформировался в поэзии И. Бродского под влиянием как литературных, так и внелитературных факторов. После лишения советского гражданства Бродский невольно стал автором стихотворений — послеотъездных, проникнутых особым тоном изгнания. В 1976–1977 годах, получив признание в Америке, Бродский продолжал размышлять о судьбе покинутого города и родины и создал стихи («Декабрь во Флоренции» и «Развивая Платона»), где Петербург анонимен, подчеркнуто не назван. В стихотворении «Развивая Платона» отсылка к древнегреческой традиции и опора на платоновскую идею идеального государства дополняют и расширяют анонимный образ Петербурга-Ленинграда, позволяя снова увидеть «город, в который нет возврата» (как в «Декабре во Флоренции»), не с эмоциональной и чувственной, а метафизически, с платонической точки зрения.

Ключевые слова: Бродский, Платон, Петербург.

Vlasova Elisaveta A.,
PhD in philology,
Russian National Library (SPb.)
orcid.org/0000-0001-6007-7657,
Email: kealis@gmail.com

**THE “ANONYMOUS” IMAGE OF THE CITY IN J. BRODSKY’S POEM
“DEVELOPING PLATO”**

The image of St. Petersburg was formed in the poetry of J. Brodsky under the influence of both literary and extra-literary factors. After the deprivation of Soviet citizenship, Brodsky involuntarily became the author of poems — post-departure, imbued with a special tone of exile. In 1976–1977, after receiving recognition in America, Brodsky continued to reflect on the fate of the abandoned city and Homeland and created poems (“December in Florence” and “Developing Plato”), where the image of St. Petersburg is anonymous. In the poem “Developing Plato”, a reference to the ancient Greek tradition and reliance on Plato’s idea of an ideal state complements and expands the anonymous image of St. Petersburg, allowing you to see again the “city to which there is no return” (as in “December in Florence”), not from an emotional and sensual, but metaphysically from Platonic perspective.

Keywords: Plato, Brodsky, Petersburg.

Образность родного города, Ленинграда/Петербурга, и его символично-поэтическая семантика волновала Иосифа Бродского неизменно и всегда, с ранней юности и до последних дней. Вот так он сам отзывается о ней: «Если уж говорить серьезно, петербургский пейзаж классицистичен настолько, что становится как бы адекватным психическому состоянию человека, его психологическим реакциям. То есть, по крайней

мере, автору его реакция может казаться адекватной. Это какой-то ритм, вполне осознаваемый. Даже, может быть, естественный биологический ритм» [7].

Особое отношение Иосифа Бродского к Петербургу и, как следствие, особое место Петербурга в его поэзии, эссеистике и художественном мире продиктовано большим количеством причин как литературно-эстетического характера, так и лично-биографического. Как известно, Бродский был вынужден уехать из Ленинграда в 1972 году, лишившись перед этим советского гражданства. Став эмигрантом, Бродский поневоле стал автором стихов — «послеотъездных», то есть появившихся после эмиграции, особых по своей тональности. С одной стороны, образ Петербурга включает в себя понятие утраты, бегства, с другой стороны, не перестаёт быть родным, близким поэту. Ощущение разорванности, изгнания также становится неразрывно связанным с образом Петербурга, и это ощущение оторванности от любимого родного места проникает в символику поэзии, не оставляет поэта и тогда, когда Бродский добивается в Америке признания.

Стихотворение «Развивая Платона» написано в 1976. В следующем 1977 году Бродский покупает квартиру в Нью-Йорке и окончательно обосновывается в США. Внешняя обустроенность и успешность не замещают поэту утраченный город. В «агрессивно урбанистическом пространстве Нью-Йорка» [3, с. 118] Петербург служит местом бегства, призрачной надеждой на (ментальное) возвращение.

Важнейшей составляющей образа Петербурга является анонимность, присущая и лирике, и эссеистике Бродского, в первую очередь послеотъездной [9]. Например, литературовед А. Ранчин отмечает, что, «если в Набережной [неисцелимых] лёгкий абрис Петербурга все же различим за кружевом венецианских палаццо», то «Петербург в поэзии Бродского, как правило, анонимен» [5, с. 163]. Исключения были возможны в стихах, написанных до эмиграции. Как, например, в стихотворении «Я уезжаю из Москвы» — где в строчке о сумраке от Москвы до Петербурга мы видим прямое название города [1, с. 128]. Учёные неоднократно подмечали, как менялся образ города в стихах Бродского после эмиграции, становясь, по мнению М. Кёненен, «манifestацией пустоты» [9, с. 330]. Таким неназванным, но узнаваемым оказывается Петербург в стихотворении «Развивая Платона» того же 1976 года, что и «Декабрь во Флоренции». Таким образом, можно было бы согласиться с исследователем К. Соколовым, говорящем об отсутствующем образе Петербурга-Ленинграда у Бродского, однако, угадываемость образа города сохраняется.

Очевидно, что Бродский имеет в виду известное место из платоновского Государства: «И здесь все имеет два смысла, и ни о какой вещи нельзя твердо предполагать, что она такая или иная либо что к ней подходят оба обозначения или не подходит ни одно из них.

— Что же ты сделаешь с такими обозначениями? <...>

— А у нас уже прежде было условлено, что, если обнаружится нечто подобное, это надлежит считать тем, что мы мним, а не тем, что познаём, так как то, что колеблется в этом промежутке, улавливается промежуточной способностью» [4, с. 260].

Такая платоновская мысль вполне созвучна приведённой в начале цитате из Бродского о том, что петербургский пейзаж адекватен психическому состоянию, биологическому ритму поэта.

В целом всё стихотворение, если присмотреться к модальности наполняющих его глаголов, обозначает мнимое: см. сослагательное наклонение: «я хотел бы», «был бы», «узнавал бы» [1] и др. То есть «мнимое» замещает «познаваемое».

Отсылки к Платону, конечно, возникают начиная с названия стихотворения и звучат в самой форме диалога, где лирический герой обращается к собеседнику по имени Фортунатус (см. известные платоновские диалоги). Но главным, в отличие от Платона, не названным, но узнаваемым персонажем становится в стихотворении город — город Петербург-Ленинград, отличительные приметы которого лирический герой тщательно и бережно воскрешает в памяти: «мнит». Это и река, Опера, яхт-клуб и футбольный клуб, Библиотека, Галерея, Суд и другие узнаваемые знаки города, среди которых немаловажное место занимает и «кофейня с недурным бламанже» [1].

Воссоздание абриса города — конструирование образа Петербурга — происходит у Бродского в стихотворении в рамках подмеченной В. Вейдле «петербургской поэтики» — не путать с «петербургским текстом», обладающий строгим наполнением. По мнению В. Н. Топорова, не всякий текст о Петербурге становится «петербургским текстом» [8]. Вейдле причислил к «петербургской поэтике» Ахматову, Мандельштама, акмеистов и Бродского, указав, что основным объединяющим началом служит особая «предметность — большая точность, более строгая взвешенность и большая скромность слова» [2, с. 314].

Неназванный город Петербург из «Декабря во Флоренции», в который «нет возврата», становится в стихотворении «Развивая Платона» сущностью пейзажа, психическим состоянием лирического героя. Из мнимой урбанистической фантазии Петербург перевоплощается в повсеместное, неотъемлемое психическое состояние героя.

Литература

1. *Бродский И.* Часть речи. Избранные стихи. 1962–1980. М.: Худож. лит-ра, 1990. С. 299–302.
2. *Вейдле В.* Петербургская поэтика. М., 1968. С. 314–341.
3. *Латин Л. Р.* «Гудзонская нота» в поэзии русской диаспоры // Литературоведческий журнал. 2005. № 19. С. 117–130.
4. *Платон.* Собр. соч.: в 4 т. М.: Мысль, 1994. Т. 3 С. 260–261.
5. *Ранчин А. М.* Этюды о двух городах (Петербург и Венеция в поэзии Иосифа Бродского) // Новый мир. 2016. № 5. С. 150–168.
6. *Соколов К.* Отсутствующий образ: Петербург в стихотворении Бродского «Я родился и вырос в балтийских болотах, подле» // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2013. С. 279–281.
7. Сочинения Иосифа Бродского. Т. 5. СПб.: Пушкинский фонд. 1999. 376 с.
8. *Топоров В. Н.* Петербург и Петербургский текст русской литературы (Введение в тему): Миф. Ритуал. Символ. Образ. СПб., 1995. С. 259–367.
9. *Köpnönen M.* A postcard from Florence? // J. Brodsky's «Декабрь во Флоренции» *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia*. VIII: История и историософия в литературном преломлении. Tartu, 2002. S. 322–338.

УДК 82.161.1

Плеханова Ирина Иннокентьевна,
доктор филологических наук, профессор (Москва)
Email: oembox@yandex.ru

**И. БРОДСКИЙ И О. ЧУХОНЦЕВ:
МЕТАФИЗИКА ВРЕМЕНИ VS МЕТАФИЗИКА ПРОСТРАНСТВА**

В работе рассматривается противостояние поэтических систем И. Бродского и О. Чухонцева. По мысли автора работы, противоположность Бродского и Чухонцева, их невольное «двойничество» — в молодости и в зрелости — очевидны в контексте исторического надлома и ментального сдвига, который переживает лирика в условиях интеллектуализации культуры. Это не оппозиция «новатора и архаиста», но две антропологические версии развития поэтического интеллекта — в отчуждении от человечности и в сбережении трепетного тепла души. Цель Бродского — разгадка метафизических тайн, настрой Чухонцева — погружение в таинство всецелого бытия.

Ключевые слова: И. Бродский, О. Чухонцев, метафизика, пространство, время.

Plekhanova Irina I.
Doctor of Philology, Professor (Moscow)
Email: oembox@yandex.ru

**I. BRODSKY AND O. CHUKHONTSEV:
METAPHYSICS OF TIME VS METAPHYSICS OF SPACE**

The paper considers the confrontation of the poetic systems of I. Brodsky and O. Chukhontsev. According to the author of the work, the opposite of Brodsky and Chukhontsev, their involuntary “duality” — in youth and in adulthood — are obvious in the context of the historical fracture and mental shift that the lyrics are experiencing in the context of the intellectualization of culture. This is not the opposition of an “innovator and an archaist”, but two anthropological versions of the development of poetic intelligence — in alienation from humanity and in preserving the trembling warmth of the soul. Brodsky’s goal is to unravel metaphysical mysteries, Chukhontsev’s mood is to immerse himself in the mystery of the whole being.

Keywords: I. Brodsky, O. Chukhontsev, metaphysics, space, time.

И. Бродский и О. Чухонцев строили свои метафизические системы на разных основаниях: для одного ключом к запредельному стало время, другой вслушивается в пространство. Спор поэтических метафизик — явление небывалое, более того, он в принципе неразрешим. Во-первых, личный миф об открытии трансцендентного мира неверифицируем и потому недоступен критике. Сам предмет спора иррационален, все концептуальные версии, по существу, условны, а потому равноправны. Во-вторых, спор этот, как будет показано, односторонний, сокрытый, сугубо внутренний. О. Чухонцев уже после ухода И. Бродского оценочно отрефлексовал главные идеи его метафизики в ряде стихотворений — но косвенно, в игре образных ассоциаций. Причина критики — отнюдь не абсолютизация времени, но выстроенная на этом основании система миропонимания. Поэтому противопоставление метафизики времени и пространства перешло в обсуждение правоты познания-существования, и оно разворачивается по принципу *pro et contra*. Задача — раскрыть особую системную связь умозрительных интуиций, апперцепции и этических

установок каждого поэта, которая и побудила одного из них оспорить взгляды другого — в стремлении отстоять истинное назначение поэзии.

Параллели и пересечения судеб. Поворот в сторону метафизики — общий вектор неофициальной поэзии, начиная с 1960-х годов. Разрабатывались разные образы запредельного и средства их постижения: игры с пустотой вели авангардисты (Г. Айги, Г. Сапгир, Вс. Некрасов), идею всеединства развивал И. Жданов, В. Кривулин заявил тему «городской метафизики». Свобода, широта поэтического миропонимания были безусловны, разногласия не возникали даже между религиозной лирикой православной, экуменической или гностической направленности (О. Николаева, О. Седакова и Е. Шварц). Однако Бродский и Чухонцев оказались антиподами, и этому не может быть простого, единственного объяснения. Сказалась страсть поиска истины и некая напряжённость личных отношений — при минимуме соприкосновений.

Творческие судьбы поэтов развивались параллельно — в конфликте со временем, яркий трагизм умножал победительную славу одного, преследования критики способствовали самососредоточенности другого. Чухонцев старше Бродского на 2 года и, казалось бы, «благополучнее»: закончил Московский областной пединститут, вошёл в литературную среду в конце 1950-х годов, работал в журнале «Юность», но первый сборник «Из трёх тетрадей» вышел только в 1976 году. Причина — суровые идеологические проработки в те же годы, когда Бродский претерпевал свои мытарства: в 1963 году — за небогатырский настрой стихотворения «Илья» (1960) [18, с. 754], в 1968 — за «Повествование о Курбском», в котором усмотрели апологию эмиграции: по этому стихотворению даже принималось «закрытое решение ЦК» [23]. Оба поэта развивались в условиях отчуждённого присутствия в поэзии, закономерным стал отъезд за границу одного и внутренняя эмиграция другого.

Для Бродского Чухонцев проходил по разряду «советских поэтов», соучастников официоза. Он был знаком больше со слухами, чем со стихами, иначе трудно объяснить резкость суждений, высказанных в первом интервью за границей. Симпатии собеседницы к Чухонцеву получают отповедь, усиленную голословными обвинениями в эксплуатации поэтических находок: «Я знаю, что о нем говорят то-то, то-то и то-то. Это абсолютный эклектик и не очень высокого качества. <...> Стихи его очень скучны, по-моему. То есть не скучны, там все... Надо сказать, что, конечно, не пристало так говорить — дело в том, что они все там занимаются нельзя сказать, что плагиатом, но воровством — да. Потому что к ним в “Юность” приходит очень большое количество стихотворений, и я не знаю, как это происходит — сознательно или бессознательно, но они просто очень многое крадут» [4]. Обвинения в присвоении строфики донесли через 40 лет, совсем в другую эпоху, когда Чухонцев давно обрёл заслуженный статус «самого великого шестидесятника» [9]. Н. Кружков отозвался на публикацию только затем, чтобы снять недоразумение: «У Бродского — своя строфа, у Чухонцева — тоже своя строфа. Два великих поэта сейчас бы поняли друг друга и протянули друг другу руки в знак примирения и взаимного уважения» [10].

Пристрастная неприязнь Бродского усугубилась неудовлетворённостью от первой публикации его стихов в СССР в «Новом мире», к выходу которой Чухонцев как редактор отдела поэзии приложил особые усилия: он специально «встречался с Бродским в Америке ещё в апреле 1987 года» [11, с. 259]. Редакция подчёркивала, что декабрьский номер был свёрстан задолго до присуждения Нобелевской премии и «публикация согласована с автором» [2, с. 160]. Подборка с красноречивым названием «Ниоткуда с любовью» была разнородной и включала стихи, написанные только в эмиграции: «Одиссей Телемаку» (1972), «Письма римскому другу» (1972), «Осенний вечер в скромном городке...» (1972), «Ниоткуда с любовью, надцатого мартабря...» (1975), «Новый Жюль Верн» (1976), «Письма династии Минь» (1977). В ноябре 1987 года нобелиата Бродского уже возмущал такой «травоядный выбор» [7], но категорические требования изменить состав текстов в свёрстанном номере были технически неисполнимы.

Гнев Бродского не остывал, в дальнейшем, упоминая о первой публикации «Нового мира» и зная, с каким трудом преодолевалось неприятие власти поэта-эмигранта [3, с. 275], он никак не упоминал тех, кто составлял и пробивал подборку. В указателях имён, о ком так или иначе высказывался Бродский, Чухонцева нет [1; 15; 13; 14]. Он отсутствует и в библиографическом своде «Русские поэты о Бродском» [19], составленном вскоре после смерти. Видимо, отчуждение было и осталось взаимным.

Чухонцев резко реагировал на попытки вывести его на разговор о Бродском: «Я не был его другом» [26, с. 625]. В развёрнутом интервью 2004 года упоминал без особого пиетета, как, впрочем, и других классиков. Сначала в общем разговоре о поэтической «метафизике», чтобы тут же уточнить приоритеты: «У Бродского это получилось <...> А что, у Пушкина ее нету? Она есть у каждого глубокого поэта» [26, с. 623]. Второй повод для скепсиса — оценка установки, что «язык правит поэтическим сознанием»: «Это система доказательства, идущая сейчас от Бродского. Он всех убедил, что не поэт — носитель, а язык — носитель... Поэта формирует язык или он формирует язык? Это, в общем-то, две стороны одного, как медаль повернуть» [26, с. 642]. Так оспорен статус Бродского-первооткрывателя, подчёркнута авторитарность идеи — веры в язык, заявленной в Нобелевской лекции как основа философии творчества и существования. Однако оба суждения констатирующие, лишены эмоционального напряжения, необходимого для настоящей поэтической полемики.

Чухонцев составил свою «тройку авангардных классиков XX столетия», она собрана компактно и строго: «Маяковский — Слуцкий — Бродский» [23]. Ряд представляет не сугубых экспериментаторов, но поэтов особой духовной энергии, с мощным трагизмом чувств, для которых новизна формы была единственно возможным средством выражения. Очевидно, что побудить к поэтическому несогласию Чухонцева может философско-художественная концепция, задевающая основы его миропонимания.

Такова концепция человеческой и творческой миссии поэта. Одно из последних стихотворений Бродского заявлено как «Памятник» — именно его идею оспорил Чухонцев.

Меня упрекали во всем, кроме погоды,
и сам я грозил себе часто суровой мздой.
Но скоро, как говорят, я сниму погоны
и стану просто одной звездой.

Я буду мерцать в проводах лейтенантом неба
и прятаться в облако, слыша гром,
не видя, как войско под натиском ширпотреба
бежит, преследуемо пером.

Когда вокруг больше нету того, что было,
не важно, берут вас в кольцо или это — блиц.
Так школьник, увидев однажды во сне чернила,
готов к умноженью лучше иных таблиц.

И если за скорость света не ждешь спасибо,
то общего, может, небытия броня
ценит попытки ее превращенья в сито
и за отверстие поблагодарит меня.

1994 [5, IV, с. 173]

Вечный запах стираного белья,
это сохнет бедная плоть твоя,
пропитавшая потом уют с основой,
выжми эту жилу, конца ей нет,
разверни края
и начни по новой.

Выжми эту жилу, проверь на свет,
где не бош, а босх развернул сюжет
и распял его на кривой верёвке
для слепых, ковыряющих пальцем ноль,
как саму материю тратит моль
вроде звёздной татуировки.

А кто видит мир без червивых дыр,
а пылающим куполом как потир,
световую сам становясь мембраной,
понимает, что я хочу сказать,
перематывая из холстинки прядь
золотую на безымянный...

2002 [25, с. 300]

Оба стихотворения — о преодолении смертной природы человека, об обретении трансцендентального знания, о его духовном наполнении. У Бродского поэт — тот, кто испытывает и расширяет «метафизический потенциал человека»: «это то, в чём я упражнялся и буду упражняться всю мою жизнь» (1991) [3, с. 511]. Воображение поэта

открывает образ инобытия, он многократно проникает в ничто и делится видением-знанием, как прививкой от страха смерти. Оценить подвиг может не толпа, увлечённая «ширпотребом», но сама запредельность: «И если за скорость света не ждёшь спасибо, / то общего, может, небытия броня / ценит попытки её превращения в сито / и за отверстие поблагодарит меня». Чухонцев оспорил и контрастный образ мира, и миссию поэта — он открывает знание о совершенстве целого и о бессмертии: «А кто видит мир без червивых дыр, / а пылающим куполом как потир, / световую сам становится мембраной, / понимает, что я хочу сказать, / перематывая из холстинки прядь / золотую на безымянный...».

Образность этих стихов оперирует поэтикой Бродского, преображая её содержание. Очевидна отсылка к созерцанию смерти из стихотворения «Ария» (1987): «Ах, потерявши нить, / “моль” говорит холстинка» [5, IV, с. 19]. Для Бродского погружение в смерть — подвиг конечного человека, брэнной материи («холстинки»), претворение обречённости в поэзию: «Пение сироты / радует меломана». Чухонцев, ещё резче снижая метафорические иносказания Бродского, отвергает саму сосредоточенность на теме умирания — это радость «для слепых, ковыряющих пальцем ноль, / как саму материю тратит моль / вроде звёздной татуировки». «Прядь холстинки» Чухонцева — как нить судьбы, но принадлежит она не Паркам, а ткани собственной плоти: «выжми эту жилу, проверь на свет». Творчество совершается самоотдачей и самопреображением, что и обеспечивает подлинность сказанного. Потир — чаша причащения Божьих даров, и видеть мир открытым, «пылающим куполом потира» — приобщаться к безмерной общей чаше бытия, горькой, как Гефсиманская, но осиянной безусловным благом. Это знание передаёт поэт — «световую сам становясь мембраной», но не «ситом», ибо он сам обручён с миром светоносным словом и перематывает «из холстинки прядь / золотую на безымянный...»

Решительная полемика пересматривает идейный комплекс — образ запредельного мира, способ общения с трансценденцией, метафоры Бродского. Чухонцев обращается к знатоку-читателю, он уверен, что тот солидарен в мировосприятии и «понимает, что я хочу сказать». Так игра-узнавание сходства «без духовных тождеств» («К небывшему») [24, с. 495] проявляет коллизию разноречивой корреляции двух метафизических поэтических систем. Очевидно, их сосуществование связано с внутренним тяготением-отрицанием, вполне осознанным. Оно может быть описано как феномен особого «двойничества» — соприсутствия в современности поэтов-антиподов. Накопление факторов сходства-различия должно было привести к выяснению отношений.

Выбор между временем и пространством: установки, преимущества, следствия. Экзистенциальный выбор. Ситуация отчуждения, в которой оказались оба поэта в середине 1960-х годов, требовала духовного самоопределения, открывающего перспективу творчества-существования. Несвобода обоих — ссылка Бродского, безработица Чухонцева — испытывали волю, что делало одиночество условием развития. Полнота проживания ситуации передана в стихах 1965 года, фиксирующих обстоятельства, настроения и выводы, из которых потом вырастут две мировоззренческие системы.

Бродский описывает одинокую встречу Нового года — и стихотворение «1 января 1965 года» выражает потребность ежегодно посвящать стихи Рождеству, т.е. вступать в резонанс с сакральной волной времени. Одиночество — не погружение в себя, но условие умножения сил, когда «грусть» — благодать взросления души, освобождение от наивных надежд и условие открытия того неведомого, «что заставляет нас / порою вдаль смотреть» [5, II, с. 304]. Автодиалог завершается откровением: «И, взгляд подняв свой к небесам, / ты вдруг почувствуешь, что сам / — чистосердечный дар» [5, II, с. 304]. Переживание времени стало условием открытия запредельности и эмоционального состояния полного контакта с ней.

У Чухонцева одинокое созерцание осеннего пейзажа тоже свободно от мелких чувств: «Я не помнил ни бед, ни обид...» (1965) [25, с. 56] — душу поэта пронизывает физическая тревога, интуиция запредельного. Предзимье — более достоверный образ здешнего хронотопа, чем обманчивая «оттепель»: «...Верно, в пору стоячей воды /

равновесия нет и в помине, / и предчувствие близкой беды / открывается в русской равнине». Чутьё исходит из глубокого родства: «Мы срослись». Открывается близость инобытия, пронизанного эсхатологией: «и такая вокруг пустота, / что хоть криком кричи в мирозданье. <...> ...Видит Бог, наше дело труба! <...> И, пытая вечернюю тьму, / я по долгим гудкам парохода, / по сиротскому эху пойму, / что нам стоит тоска и свобода» [25, с. 56]. Человек и безмерное пространство перекликаются, их общая судьба — не в обречённости, но в неразрешимо-пронзительном высоком трагизме.

Выбор между временем и пространством очевидно условен — это не расщепление континуума, в котором одно воспринимается через другое, не выделение-обособление одной координаты, что просто невозможно. Однако интеллектуальное мироощущение XX века может погрузиться в созерцание с разной экзистенциальной перцепцией — с доминантой хроносенсорики или ощущения простора, с тяготением к умозрению или к чувственной достоверности. Это разная свобода — испытание «я», личный прорыв в неведомое, или осознание себя частью космического целого. Системообразующая роль доминант проявляется в самых разных, но всегда особо значимых аспектах.

Выбор сказывается в определении социальной позиции. Оба поэта отторгают тупую силу идеологии, исходя не только из морали, но и поэтического миропонимания. В 1968 году Бродский обличил вторжение в Чехословакию как исторический проигрыш: «Генерал! Наши карты — дерьмо. Я пас» («Письмом генералу Z», осень 1968) [5, II, с. 220]. Поэт презирает убожество военного и политического интеллекта, поскольку тот привязан к географии, а «месь пространства косою сажени» [5, II, с. 221] обрекает на тавтологию. Поэт свободен от ограниченности: «Мне скучен / вид застывших в моём окне / гор, перелесков, речных излучин» [5, II, с. 222]. Если «белоглазая чужь дальше смерти не хочет взглянуть» («Конец прекрасной эпохи», декабрь 1969), то подлинная «зоркость этих времён — это зоркость к вещам тупика» [5, II, с. 312]. Открытие поэта — осязаемая сила хроноса, но «Время создано смертью» [5, II, с. 311] — и этот «тупик» обречённости требует расширения пределов понимания себя и мира.

Зоркость Чухонцева — сознание тупика идеологии, ибо «нельзя же очеловечить людоеда» [22, с. 5]. Знание поэта провидческое: в стихотворении «Репетиция парада» (1968) ещё весной, задолго до августа его ужасает неотвратимость вторжения. Движение техники ощущается как выброс хтонической энергии: танк, «как ящер ступал, и ходила земля» — это «рвётся с цепей на разгулье полей / азиатская наша свобода» [25, с. 84]. Геополитическая экспансия убогого сознания показана как грех против природы, разобщение воли и духа. Поэт обращается не к власти, но к родине: «О родная страна, твоя слава темна! / Дай хоть слово сказать человечье» [25, с. 85]. Отчуждение от страны-державы завершается не инвективой, но диалогом с самим собой — отрешением от текущей истории: «Век отбился от рук. — Что насупился, друг? <...> — Ничего. — До свиданья. — Прощай» [25, с. 85]. Расщеплённость лирической субъектности коррелирует с потенциалом простора — он многолик и открывает разные векторы существования.

Ориентация на время освобождает от привязанности к конкретному пространству, даже эмиграция переживалась Бродским как прорыв в иное измерение. Мечта 1969 года — «дёрнуть отсюда по морю новым Христом» [25, II, с. 312] — была продиктована потребностью, которая связана не с выживанием, а с уже давно осознанным духовным выбором: «Когда мне было двадцать два или двадцать три года, у меня появилось ощущение, что в меня вселилось нечто иное. И что меня, собственно, не интересует окружение. Что всё это — в лучшем случае трамплин. То место, откуда надо уходить. Всё то, что произошло, все эти “бенцы”, разрывы с людьми, со страной. <...> Меня в действительности всегда в сильной степени тянуло вовне <...> просто, в некотором роде, в бесконечность» (1990) [3, с. 475–476]. Перемещение в «Империю, чьи края / опускаются под воду» («Колыбельная Трескового мыса», 1975) [5, III, с. 85], обнаружило, что достоинство этой суши, омываемой временем, — не только свобода частного существования, но оправдание антропологического отчуждения.

Эмиграция освободила метафизическое сознание от обязательств перед просто человеческим, несоответствие которому порождало естественное чувство вины: «Я действительно прожил свою, жутковатую с любой человеческой точки зрения, но свою, а не чью-либо жизнь. <...> ...я киваю, но я знаю, с каким холодом я киваю. Я себя этим попрекаю, попрекаю, но в общем уже не попрекаю» [3, с. 476]. Теперь, когда «передо мной — пространство в чистом виде» («Пятая годовщина (4 июня 1977)», 1977) [5, III, с. 151], беспредельность измеряется только временем. И письма теперь адресованы «ни греку, ни варягу», в лучшем случае — умершим («Вертумн», 1990, «Я позабыл тебя; но помню штукатурку...», 1993), а то и самому хроносу («Персидская стрела», февраль 1993). И ответ приходит «оттуда, где нет ничего вообще» («Она надевает чулки, и наступает осень...», 17 сентября 1993) [5, IV, с. 133]. Он улавливается в порыве морского ветра или выглядит «рукописной строчкой с рифмой» («С натуры», осень 1995) [5, IV, с. 201]. Поэтическая свобода Бродского состоит в движении за пределы человеческого — ради расширения его пределов.

Выбор Чухонцева — вечная дилемма взрослого в простор: «Да, жить в России стыдно, без неё невозможно» [22, с. 5]. Она порождает специфическую форму отчуждения — трагизм без вины виноватого, парадокс повинного отчуждения от зла: «Покуда подлы времена, / я твой поперечник, отчизна. / И всё же — прости, если мимо / пройду, приподняв воротник» («Через двор», 1967) [25, с. 80]. Самоопределение на родине — это суд над своей правотой. Так с неизбежностью доминирует этика, в отличие от примата эстетики, заявленного в «Нобелевской лекции» (1987) Бродского. В его лирике и в поведении формула совести сурова, но не признаёт сторонний авторитет, ибо «ты сам свой Страшный суд» (1991) [3, с. 565]. Страдание погружено в себя и не нуждается в сочувствии: «Капающая слеза / падает в вакууме без всякого ускоренья» («Квинтет», 1977) [5, III, с. 152]. Поэзия не имморальна — она просто свободна от привязчивых, мелких сантиментов, но пронизана зачеловеческими, невыразимыми чувствами.

Этика стыда питается глубокими переживаниями должного, но не обязательно императивна. Отмечено, что «стихи Чухонцева, при наличии ясного морального вектора, начисто лишены назидательности» [12, с. 164]. Залог — глубина лирического мироощущения-миропонимания, которое не утверждается в своей правоте, избобличая политико-экономический застой или деградацию общества. Поэту необходимо разрешить смуту собственного сознания, которое резонирует с неопределённостью замирающей жизни: «Река темнеет в белых берегах. / Пронёсся ледоход неторопливо, / и тишина зыбучая в лугах / стоит недели за две до разлива. / Я что-то потерял. Но что и где? // // И колесо колеблется в воде» (1973) [25, с. 145]. Тишина — неисчерпаема и потому содержательнее сказанного. Мнимое движение колеса — в мёртвой воде — образ, ранящий сознание глубже, чем самая язвительная ирония. Он вызывает непреодолимую тревогу, сердечную боль, острое сочувствие, ибо затрагивает глубинные витальные интересы. Неопределённость состояния — качественный потенциал пространства, чреватого непредсказуемыми открытиями и генерирующего невыразимые переживания.

Пространство у Чухонцева неисповедимо и красноречиво, ибо пронизано историей — общей трагической памятью. Память Бродского была личностна и человечна, именно она удерживала поэта в его центробежном движении. Это преданность родному городу («Развивая Платона», 1976) и спасение любви: всеразрушающее «время, столкнувшись с памятью, узнаёт о своём бесправии» («Дорогая, я вышел сегодня из дому поздно вечером...», 1989) [5, IV, с. 64]. На неуправляемое время, социальное и календарное, можно махнуть рукой: «Век скоро кончится, но раньше кончусь я. <...> По мне, / движущееся вовне / время не стоит внимания» («Fin de siecle», 1989) [5, IV, с. 73, 75]. Свобода отчуждения — выбор обречённого на скорую смерть: «Сделав себе карьеру из перепутья, витязь / сам теперь светофор; плюс, впереди — река» («Август», январь 1996) [5, IV, с. 204]. Экзистенция на краю, на берегу Леты переживается как особая зоркость.

Чухонцев не играет со временем, потому что необратимо и без пафоса принадлежит здешней реальности: «Участь! Вот она — бок о бок жить и состояться тут» («А березова кукушечка зимой не кукуват...», 2003) [25, с. 305]. Текущая история как будто потеряла волю к жизни: «Век-заложник, кайнова печать / на устах и на раменах» (2003) [25, с. 286]. Но у времени всегда есть своя внутренняя рифма, которую открывает память поэзии, поскольку она соприродна пространству и истории. Об этом говорит стихотворение с первым названием «За строкой исторической хроники». Эпиграф указывает на связь, зафиксированную в «Хронологии Древнего мира» Э. Бикермана: «648 г. до н.э. Затмение солнца. Расцвет поэзии Архилоха». В разгар застоя поэта охватывает отчаяние: «Опять эта зоркая злость / и этот простор подневольный...» («Опять эта зоркая злость...», 1982) [25, с. 218] — но память подсказывает, что затмение накануне похода предшествовало явлению «Слова о полку Игореве». Повтор рождает надежду на закономерность: «И, может быть, некий поэт / отметит среди помраченья: / — Затмение разума. Свет / страдальчества и искупленья» [25, с. 219]. Страдающее пространство, как убежден поэт, вызывает к вечному Слову: «Но тот, кому Слово дано, / себя совмещает со всеми, / поскольку Оно зажжено / для всех, как и там, в Вифлееме» [25, с. 219]. Слово Бродского стремится к визуализации, у Чухонцева — к слышимости, к объективной коммуникации.

Мистериальное самоопределение: Рождество — Пасха. Идеи поэта-агностика [3, с. 565] и религиозная вера тоже связаны с ориентацией на время или пространство. Знаменательна самоидентификация с библейскими персонажами. Бродский ценил Книгу Иова — свидетельство абсурдности прагматических «делок» с Богом [3, с. 323], что закономерно для индивидуалиста («Разговор с небожителем», 1970) и стойка, избирающего мужество одинокой свободы. Чухонцев ассоциирует себя со «строптивым», но онемевшим Ионой, а потому не претендует на высокий статус: «Не пророк и не стоик я, не экзистенциалист, // на ветру трансцендентном брэнчу я, как выжженный лист» («Вот Иона-пророк, заключённый во чрево кита...», 2003) [25, с. 281]. Отчаяние искупается надеждой на чудо: «Не пугайся, Иона, у нас впереди еще Спас» [25, с. 281]. Чудо обеспечено не только упованием «на русский авось», но и убеждением, что здешнее пространство наперекор всему напрямую сообщается с Богом: «А где язык запнётся у поэта, / при свете дня или ночной звезды / пусть встанет как восьмое чудо света, / белеясь, колокольня из воды...» («...А в той земле, где Рыбинское море...», 1983) [25, с. 233].

Из разной перцептивной ориентации — на время или пространство — следует и выбор сакральной точки календаря. Бродский, «христианин-заочник» [11, с. 168], «исповедует» Рождество, Чухонцев — Пасху, как принято в православии. Рождество — как Богоявление — это оправдание человеческой истории, очеловечивание времени. Пасха — чудо Воскресения — это оправдание человека: вечно переживая Богоотпадение, он ищет спасения души. Об этом написано стихотворение «Пасха на Клязьме» (1966). Там половодье — то ли всемирный потоп, то ли Иордан: «у края земли <...> мы тоже, Христово отродье, / в забытую церковь пошли. <...> И в полночь, лишь колокола / открыли небесные сферы, / я понял: возжаждала веры / душа, не избегшая зла» [25, с. 61]. Савл услышал Бога и стал Павлом — в преображении, сознавая себя обновлённым, человек остаётся цельным: «и где-нибудь на полпути / к Изборску, а может к Дамаску, / почувствуешь с дрожью в груди / блаженную нищую ласку, // и станешь в последней тоске, / свой пепел сжимая в руке» («Не к этой свободе тянусь...», 1989) [25, с. 262]. Залог преображения — не энергия воли, но пронзительная отзывчивость души.

Бродский — поэт своеволия. Об участии в управлении хроносом свидетельствует ритуальное сочинение стихов на Рождество, на берегу, в присутствии воды-времени. Мотив — желание «поздравить Человека, Который принял смерть за нас» (1990) [3, с. 480]. Подчёркнуто: «Человека, Который...» У Бродского Бог и Бытие не тождественны, но дополнительные, они связаны Временем и человеческим сознанием, поскольку Христос — Человек. Бродский вписал христианские символы в свою метафизику, основная идея которой — освоение бесконечности посредством соприродного ей языка. И Христос для

него — Тот, Кто, преодолев смерть, вернулся сюда, сохранив свою природу: «Ты был первым, с кем это случилось, правда? / Только то и держится на гвозде, / что не делится без остатка на два» («Римские элегии», 1981) [5, III, с. 232]. Агностик заявляет: «если бы мне пришлось создавать Бога для самого себя, кого-то, кто безраздельно правит, это был бы русский язык. Во всяком случае, русский язык был бы его важной частью» (1982) [3, с. 204]. «Теология языка» имеет парадоксальные следствия. Если язык диктует всё, то и Христос — не Логос, а его орудие. Примечательны рассуждения о приоритете Слова над действием: «...мне нравится в Новом Завете замечание Христа, страдающего в саду. Когда он говорит, что делает то, о чём говорится в Писании. <...> Как будто Ветхий Завет был сценарием, и он играл отведённую ему роль. И дальше ничего не было» (1974) [3, с. 37].

Бог-Творец в контексте этой концепции тоже не абсолютный центр. Поэт-проповедник Джон Донн «Бога облетел и вспять помчался» («Большая элегия Джону Донну», 7 марта 1963) [5, I, с. 234]. Весь мир исполнен сверхсмыслом, он обращён к человеку и может быть понят благодаря языку-посреднику: «И чудо свершится. Зане чудеса, / к земле тяготея, хранят адреса, / настолько добраться стремясь до конца, / что даже в пустыне находят жильца» («25.XII.1993», 1993) [5, IV, с. 151]. Та же мысль высказана подчёркнуто небрежно: «Во всяком случае, не менее вероятно, / что знаменитая неодошественность / космоса, устав от своей дурной / бесконечности, ищет себе земного / пристанища, и мы — тут как тут» («На Виа Фунари», осень 1995) [5, IV, с. 198]. В признании-оправдании деятельности поэта Бродский видит едва ли не объяснение бытия Божия: «У меня нет никаких иллюзий на тот счёт, что моя душа может общаться с Всевышним, так сказать, *vis-à-vis*. Но, между прочим, я убеждён в том, что Ему — если он существует — должно нравиться то, что я делаю, иначе какой Ему смысл в моём существовании?» (1991) [3, с. 512]. Так звучит «наглая проповедь идеализма» [3, с. 512].

Вероисповедание Чухонцева — религиозно, но не ортодоксально. Поэт привязан к миру, его персонализм ищет благодати в здешней отзывчивости. Бог и человек обращены друг к другу: «Был бесконечный час, / пронзительный как стих, / и что-то зрело в нас, / что выше на самих. // Неслышимый на слух, / невидимый на глаз, / бродил единый Дух, / преображавший нас» («Когда верблюд пролез...», 1965) [25, с. 64]. Откровение совершается здесь и сейчас — а со смертью наступит иное, невыразимое. Бессмертие отрицается в любом виде, будь то метемпсихоз или приобщение к Всевышнему. Уход видится как абсолютный разрыв — и с материей, и со здешними представлениями, и с теологией: «Не буду даже и землёю, / но всем, чего здесь нет. <...> — А дух? / — Не с букварём же к аналою! / Ни бабочкой, ни свечкой, ни ветлою. / Я весь умру. Я повторяю: весь. / — А Божий Дух? / — И Он не там, а здесь» («—...И уж конечно буду не ветлою...», 1970) [25, с. 105]. Так пространственный выбор получил метафизическое оправдание. Божий Дух — это то, что связывает с подлинной Отчизной, сокрытой за руинами: «...Я слышу, слышу родину свою!» (1969) [25, с. 101]. Благодарность за испытание подъёма: «Ах, Боже мой, как дни-то высоки!» — перерастает в восхищение неистощимой жизнью и упование на собственную творческую свободу: «Везде, во всём, куда ни оглянусь, / она трепещет в пагубе цветенья. / И каждый куст не терпит повторенья — / шумит, шумит... И я не повторюсь!» [25, с. 101]. Неисчерпаемость — жизни и поэзии — та же бесконечность, к которой стремился Бродский, но дана не интеллектуально, а в чувственном восприятии.

Сознание Божьего присутствия здесь — не только благодать, но и испытание. В последние годы эта тема звучит особенно настойчиво. Вина несоответствия человеческой и Божьей любви настолько трагична, что лирический монолог звучит как гностическое оправдание миссии Иуды: «Тебе ли, Равви, Божьему ли Сыну, / со смертным тяжкий замысел делить, / препоручив худую половину?» («Зачем Ты, Господи, меня призвал...», 2001) [25, с. 280]. Состояние веры — антиномично: это отчаяние Богооставленности и просвет надежды. Потому что и природа человека двойственна, о чём сказано с отчаянной насмешкой. Человек — случайность, но всё-таки эманация «Того, Кто, нас вообразив, // как пар и выдышал, как хаос / Своих видений конденсат. / А ты канай тут, чертыхаясь / на

диоксиновый закат, / лишь в проблесках небесных пятен / весь обмирая, жизнь свою / как потеряв, неадекватен / ни Замыслу, ни Бытию» («Всё лес да бес, а что до Бога...», 2003) [25, с. 293]. Беда и вина переживаются как самоотчуждение, самоприговор, но эта боль целебна: «Я думал, в голый глядясь простор, / ведь то, что саднит, даёт и силы / не умирать, остальное вздор» («Военный билет № 0676852», 1996) [25, с. 267]. Так отчаяние оказывается нравственной волей, которая преобразуется в творящую духовную силу.

Психология и телеология творчества. Контрпары «время/пространство — агностицизм/вера — зрение/слух» представляют внутреннюю связь доминант миропонимания и зеркальную противоположность художественных систем двух поэтов. Однако очевидно сходство моделей высказывания с не акцентированным, но ощутимым метафизическим подтекстом. Модель реализуется в изощрённо «безыскусной» форме — протяжённом, но строго организованном тексте, сложном ритмическом рисунке, разговорной интонации с головокружительным синтаксисом, сосредоточенности на обыденных реалиях, но многослойности, «полисемантической» [20, с. 116] автологии, т.е. «простого» слова. Однако особая семантика поэтики превращает сходное в различное.

Бродский настаивает на монотонности, «нейтральности» речи как индикаторе соприродности поэзии времени и бесконечности [3, с. 119], но неистощимом разнообразии просодии и рифмы: «В конце концов, можно высказать только определённое количество мыслей, можно выразить только определённое количество подходов к реальности этого мира. В конечном счёте все эти подходы поддаются подсчёту. А вот формы — нет. Но, по крайней мере, взаимодействие подхода и формы, в которой он выражен, увеличивает количество возможностей» (1987) [3, с. 266]. Отрицая «всю эту ерунду насчёт вдохновения, спонтанности, эмоций», Бродский подчёркивает: стихотворство — «это абсолютно рациональный процесс» (1982) [3, с. 198], но процесс, начинающийся с ритмического гула (1988) [3, с. 368]. Чухонцев не декларирует особую семантику собственной поэтики, отрицает предумышленность, расчисленность творчества: «Никаких правил, действительно, нету, кроме ощущения свежести, новизны и таким образом — открытия, хотя бы маленького» [26, с. 629]. Интуиция для поэта сродни тому самому чувству вины, которое побуждает соответствовать уловленной подлинности и требует её расшифровки: «Я всегда стихи пишу только во сне. <...> И ты просыпаешься с одним только звуком, тебе нечего сказать, кроме этого звука — мычания» [26, с. 627]. В стихах об этом сказано иронически-исповедально: «будучи русским, то есть ленивым, / я всё своё написал во сне, / если не написал, то увидел, / вспомнил, вообразил, и это главное, что осталось, / так и осталось во мне, / а записать, как всегда, не хватило — / слов, честолюбья и сил, / да и желания, как ни странно...» («<Свиток> I», 2018) [24, с. 507]. Найденная интонация протяжённой речи — показатель самобытности таланта [26, с. 631]. Последние стихи фиксируют длящуюся дискретность впечатлений — мозаику фасеточного зрения, гул, скрип того, что «живёт, живёт / собственной жизнью... // жизнь — это шум / и ничего другого...» [26, с. 631].

Итак, при общем тяготении к сложному метру и синтаксису, «разногласия» прежде всего в степени артикулированности эстетической рефлексии и в направлении поиска новых средств. Чухонцев не чужд формотворческим экспериментам: стихотворение «Бывшим маршрутом» (1973) о потерянности во времени, о жажде и невозможности возвращения, написано в виде православного восьмиконечного креста — поклона всему умершему и зримой стойкости памяти. «Перекладины» — строки то ли белого стиха, то ли ритмизованной прозы, подхватившей ямбическую интонацию стержневого «столбца» с парной рифмовкой. Так — через видимый крест — представлено постижения хроноса через деперсонализацию: «Счастлив, кому дано из колеи осточертевшей выпасть и время на ходу остановить! Развоплощённость — это путь свободы. Как хочется в ладони зачерпнуть минуту-две, в пустую горсть взглянуться, держать, держать, ни капли не пролить» [25, с. 135]. Бродский, осваивавший в те же годы небытие, представлял переход в чистое время 14-ю пронумерованными шестистишиями, 4-ударником с парной, а потом

опоясывающей рифмой: «Ночь на Сан-Марко. Прохожий с мятым / лицом, сравнимый во тьме со снятым / с безымянного пальца кольцом, грызя / ноготь, смотрит, объят покоем, / в то “никуда”, задержаться в коем / мысли можно, зрачку — нельзя» («Лагуна», 1973) [5, III, с. 46]. Объём этих «больших стихотворений» у Чухонцева — 66 строк, у Бродского — 64.

Что касается enjambement'нов — фирменной приметы «бродского» виртуозного владения синтаксисом — то у Чухонцева этот приём реализован многократно как представление текучего образа мышления-чувствования. Повествовательная поэма «Из одной жизни. Пробуждение» (1977, 1980) состоит из 4 главок-монологов по 40 строк — и каждая являет собой одно сверхсложное предложение. Стихотворение «И кафель, и паркет — а где уют?..» (1979), обозначенное как «отрывок», состоит из 2-х предложений на 65 строк: начальное — 3 с половиной стиха, и далее до конца — период на 62 стиха. В тексте указано на родство с «ленинградской школой»: «...получил на днях / письмо я от профессора Адмони, / в котором он на дружеских правах / мне пишет, что находит общность в тоне, / хотя повествовательность меня / и заедает — вот она, забота! — / люблю я ленинградцев — мы родня: / у них болото, и у нас болото, / хотя, как знать, не в пику ль нам взошли / из той же зыби, из того же теста — / и медный конь, и пузыри земли, / Кунсткамера, Шалаш, Адмиралтейство...» [25, с. 201]. Вкус к дисциплине души и формы, который ставят в заслугу Чухонцеву — будто с учётом авторитета Бродского [8, с. 219], для него самого — давний осознанный выбор: «мне вообще нравилась больше питерская строгость, идущая от Ходасевича и Кузмина. И того же Блока» [22, с. 5].

Обращение к примеру Баратынского — ещё одно свидетельство независимости однонаправленного движения поэтов. Бродский отмечал ментальное родство — «это метафизика, граничащая с абсурдом» (1991) [3, с. 515–516]. Чухонцев в речи по поводу получения Пушкинской премии (1999) ссылается на Баратынского, не называя его. Как и у Бродского [3, с. 147], подчёркнута недооценённость творческой личности «современника Пушкина, заслонённого им для современников». Чухонцеву важен пример самостоятельного поэта: «мало понятый, но оттого не менее значительный для потомков, носивший в себе не только усмирённую гордыню, но и великое смирение» [21, с. 235]. Духовно близок не только приоритет этики у Баратынского, но и новизна лирического самоопределения, когда в первых же стихах «сразу звучит почти голос частного человека» [26, с. 625]. Очевидно, что проповедь индивидуализма, которая составляла нерв экзистенциальной философии Бродского — «в сторону личности, в сторону частности» (1987) [5, I, с. 11], — равно важна и для Чухонцева. Он знает, что погружённость в себя — условие духовного развития: «Для художника убийственно об общем думать больше, чем о своём» [22, с. 5]. В том же интервью 1995 года поэт признавался в творческом кризисе: «моё прежнее меня не выражает, поэтому я, честно говоря, и пребываю в затаившемся простом» [22, с. 5]. Этика самобытности Чухонцева требовала развития эстетики — соответствия критическим обстоятельствам существования.

Поэзия метафизического небытия и неопределённости существования. Уход Бродского и творческий кризис Чухонцева совпали со временем социального распада, разложения, захватившего историческое, духовное, физическое пространство. Метафора «небытие на свету» («Натюрморт», 1971) стала реальностью, метафизическое умозрение — описанием отчуждённого присутствия-созерцания физиологии распада. Бродский решал проблему умирания для себя, но — как задачу антропологической значимости. Чухонцев — соперничал здешнему общему недосуществованию, влекомому к смерти. Личному мужеству мало стойкости поэта-исследователя небытия, победившего страх. От боли за других отрешиться невозможно. Поэзия должна была «пройти путём Лазаря»: «Если ты не проживёшь внутри себя умирание искусства, то ты и не сможешь остаться в нём» [26, с. 643]. Как выглядел процесс «умирания» в поэзии?

Знаменательно, что пути разрешения коллизии «творчество как умирание и воскресение» имеют общие духовные и художественные формулы — психологические ходы и лирические коллизии. Это реанимирующая сила памяти и медитативный опыт

«хождения в небытие», т.е. поиск поэтического образа для особого резонансного состояния — переживания двойственности своего существования в самоотчуждении. Сознание распахивает себя в стремлении преодолеть границы здешней и запредельной реальности. Созерцание смерти и борьба с её необратимостью мобилизует и холодную волю разума, и пронзительную чуткость любви.

Метафизический хлад сознания. Бродский культивирует умозрение: «Незрячесть крепчает, зерно крепнет; / ваш зрачок расширяется, и, как бы в ответ на это, / в мозгу всюду расширяется лампочка анти-света» («Снаружи темнеет, верней — синеет, точней — чернеет...», 1992) [5, IV, с. 128]. Ироническое перевоплощение в «райскую птичку» акцентирует не страдание, но цену освобождения от него — изменение антропологического статуса. Это уже не классическое представление души птицей, но расподобление человеческому: «— Меня привлекает вечность. / Я с ней знакома. / Её первый признак — бесчеловечность. / И здесь я — дома» («—Что ты делаешь, птичка, на чёрной ветке...», 1992) [5, IV, с. 129]. Собственно человеческое остаётся как память о родных и близких, которая тоже метафизически акцентирована. Поэт вспоминал мать и отца на английском, чтобы хоть так освободить от прикрепленности к тяжкому пространству-времени: «пусть английский язык приютит моих мертвецов», он «сулит лучший вид загробной жизни, возможно, единственно существующий» («Полторы комнаты», 1985) [5, V, с. 325].

Чухонцев вслушивается в вещное, но мертвее пространство. Его отклик на чернобыльскую катастрофу — это эхо древнего языка, национального мифа, фольклорной памяти, которые как будто подсказывают слова и образы: «Поля всё светлей, / кличет Див с ветвей, / Дева ли Обида, / а тут панихида. <...> Лишь звенит полынь / в червонную синь: / динь-динь. // Чёрная корова / весь мир поборола. // Аминь!» («Стоит село...», 1986) [25, с. 258, 259]. Звезда-полынь в пламенеющем небе — апокалиптический знак, угаданный в украинском названии горькой травы «чернобыль», отсвет затмения из «Слова о полку Игореве», как и образ ночи из старой как мир и страшной загадки про «чёрную корову». Плач-отпевание обращён ко всей стране: «Стоит село / невесело, / петух поёт, / а народ не встаёт». Тьма беспросветна, никто не откликнется поэту — звучит только древняя загадка.

Поэзия Чухонцева воскрешала умерших («Военный билет № 0676852», 1996; «Вот и ушла ты, сестра, в те края, куда...», 2003), возвращаясь в прошлое, оживляла его пронзительно скудный быт и отрешённые лица людей, опалённые ответами трагедий, не уступавших античности («Приходила нечасто и, сев на сундучок, молчала...», 2003; «Вальдшнеп», 2003). Будущее — непроглядно: ни цыганка-сивилла, ни поэт не открывают ничего, кроме пустоты («Стояла и не говорила...», 2001). Ужас здешней пустоты почище той трансценденции, к которой устремлялось умозрение Бродского: «Что может быть красноречивей, / чем неодоушевлённость?» («Архитектура», 1990–1991) [5, IV, с. 99]. Хотя этот путь тоже давался мучительно: «чем белее, тем бесчеловечней. / Муза, можно домой? <...> В рай / алфавита, трахеи» («Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова», 1973, 1984) [5, III, с. 56]. Чухонцев не может уйти в поэтическую отрешённость. Неодоушевлённость вползает в здешний мир — и это вызывает ужас: «А если это только сон, / остаточное сновиденье, / не переход в иной эон, / а паморки развоплощенья, / где превращений череда / не знает Бога, ни Аллаха, / и не душа, а борода / из молодого лезет праха?» («А если это только сон...», 2001) [25, с. 291]. Поэт сомневался в действенности интеллектуальных спекуляций с небытием, для него это — «бездвижное поползновение, когда от мук освобождён / иллюзией освобожденья» [25, с. 291]. Такова естественная человеческая реакция на подступающее небытие, на его проникновение в душу — потребность опереться на что-то внеличностное, неуловимое, но безусловно ощутимое и потому достоверное.

Переживание личной встречи с инобытием у Чухонцева было близко тому, как переносил «небытие на свету» Бродский («Натюрморт», 1971) [5, II, с. 422]. Стихотворение «Когда в посёлке свет потух...» (1968) и «В кафе» (1988) Бродского нечаянно параллельны: у Чухонцева 5 строф по 6 стихов, первые четыре — по одному предложению, у Бродского 3 четырёхстишия, но вместе это цельный период, переданный одним-единственным

предложением. Пространные стихи являют многомерное время действия, наполненное непостижимым опытом. Оба вопрошают о приоткрывшейся тайне.

Когда в посёлке свет потух
и прокричал со сна петух,
и прошумели ветви яблонь,
я, вздрогнув, ощутил на слух
тот пленный отчуждённый дух,
который был природой явлен.
<...>

Я так хотел найти слова
бесхитростного естества,
но чуждо, чуть касаясь слуха,
шуршала мокрая трава,
шумела чёрная листва —
свидетельства иного духа.

И в кадке с дождевой водой
дрожала ржавою звездой
живая бездна мирозданья.
Не я, не я, но кто другой,
склоняясь над млечною грядой,
оставил здесь своё дыханье?

[25, с. 93]

Под раскидистым вязом, шепчущим «че-ше-ще»,
превращая эту кофейню в нигде, в вообще
место — как всякое дерево, будь то вяз
или ольха — ибо зелень переживает вас,

я, иначе — никто, всечеловек, один
из, подсохший мазок в одной из живых картин,
которые пишет время, макая кисть
за неимением, верно, лучшей палитры в жисть,

сизу, шелестя газетой, раздумывая, с какой
натуры всё это списано? чей покой,
безымянность, безадресность, форму небытия
мы повторяем в летних сумерках — вяз и я?

[5, IV, с. 52]

Лирический сюжет совпадает направлением развития и в значимых деталях. Время действия — летние сумерки, место — обыденный локус, проникающий в неведомое, способ действия — переживание диалога с ним. Имя иному — «пленный отчуждённый дух» или чей-то «покой, безымянность, безадресность», начальный его образ — шелест листьев, сущность — «живая бездна мирозданья» и «форма небытия». Облик проявления — отражение «в кадке с дождевой водой», повторение в зеркальном отзвуке «вяз и я». Личностное сознание — субъектно-отчуждённо: «не я, не я, но кто другой» и «я, иначе — никто, всечеловек, один из». Духовный конфликт — мука неразрешимой тайны, проступившей в собственном сознании, оба текста заканчиваются вопросом.

Различия начинаются с отношения к жизни. Чухонцев изначально обращён к тайне живого. «Иной дух» явлен природой, он принадлежит «живой бездне мирозданья» и захватывает сознание поэта до неразличимости субъекта и иного: кто же, «склоняясь над млечною грядой, оставил здесь своё дыханье?» Но ясный образ высказывания — «слова бесхитростного естества» — равно необходим поэту и этой живой бесконечности. Мысль поэта интуитивна и самобытна: «толкалась, как ручей в овраг, / ища, во что бы воплотиться», она стремится к рациональной ясности — «таясь за тьмой, / досадная себе самой, / она текла прямой и шире» [25, с. 93]. Живое инобытие обращено к человеку и настойчиво стучится в его сознание, как и «небытие» у Бродского, которое тоже ощутимо — но по-другому. Для поэта, знающего «вкус и цвет небытия» («В горах, 1984») [5, III, с. 267], живое недостоверно. Тема встречи с запредельным как диалог с самим собой имеет в русской поэзии, по крайней мере, два аналога: «Тени сизые смесились...» (1836) Ф. Тютчева и «Когда вдали угаснет свет дневной...» (1948) Н. Заболоцкого. В этом сюжете разум встречается с иррациональным — как ограниченное с безмерным, и важна степень итогового смещения в сторону иррационального. Умозрение Бродского тяготеет к абстракции, Чухонцев склонен к одухотворению пространства, но его нельзя упрекнуть в мифологическом анимизме. Может быть, так воплощается дуализм веры: «иной дух» оказывается в непостижимом родстве с Божьим Духом — «И Он не там, а здесь» (1970) [25, с. 105]. Императив здешнего существования остаётся непреклонным — и встреча с Богом должна состояться как открытие человека, который — всякий! — искажённо, но

безусловно несёт в себе Его образ: «лица — размноженный негатив: / туринская плащаница / на каждом, на всех, кто жив» («Короче, ещё короче!», 2003) [25, с. 312].

Возможность связи живого и Божественного — вопрос, решение которого прямо зависит от временного и пространственного самоопределения поэтов. Здесь точка их принципиального расхождения. Для Бродского как «дальнего отпрыска времени» («Семёнов», 1993) [5, IV, с. 158] живое сомнительно именно своей сосредоточенностью на настоящем, отсутствием взгляда на себя со стороны, т.е. из перспективы. Отсюда — как следствие — раздражение на людское простодушие: «Кровь моя холодна. <...> Я не люблю людей. <...> Лицам их привит // к жизни какой-то не- / покидаемый вид» («Натюрморт», 1971) [5, III, с. 422–423]. Мрачное настроение связано не только с переживанием опасной болезни, но с неверием в правоту самой жизни, в её собственный смысл — и, соответственно, в смысл воскресения. Стихотворение заканчивается не надеждой, но признанием существенности самых простых отношений — любви матери и сына, таков ответ Христа: «Мертвый или живой, / разницы, жено, нет. / Сын или Бог, я твой» [5, III, с. 423]. Комментируя стихи, Бродский был категоричен: «В общем, оно о том, что в некотором смысле Христос — это натюрморт. Застывшая жизнь» (1974) [3, с. 35]. Образом Богочеловека можно любоваться, но не любовь к нему определяет развитие сознания. Метафизически настроенная мизантропия отнюдь не исключает естественные чувства и преданную дружбу, и всё-таки не они обусловили духовный прорыв поэта.

Поэта волнует не ответственность этики — совместимость гуманизма и индивидуализма, но степень отрешённости — только она обеспечивает безоглядную устремлённость в запредельное существование. Он апеллирует к космическому сознанию Урании, ибо муза астрономии покровительствует тому, кто отрекается от привязанности к земному и конкретному: «Муза утраты / очертаний <...> в состоянье сполна / оценить постоянство: как форму расплаты / за движенье — души» («Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова», 1973, 1984) [5, III, с. 54]. Метафизик не слишком озабочен оправданием неизбежного охлаждения, ибо оно — следствие поражения наивного анимизма, «паралич / нашей мечты собой / пространство одушевить» («Сидя в тени», июнь 1983) [5, III, с. 255]. Поэт признаёт только существование вровень с объективными законами, а бытие само беспощадно и прекрасно, как небо: «роль материи / во времени — передать / всё во власть ничего, / чтоб заселить верто- / град голубой мечты, / разменявши ничто / на собственные черты» («Сидя в тени», июнь 1983) [5, III, с. 261]. Апология бесчувствия — показатель духовной зрелости: «Человек, дожив до того момента, когда нельзя / его больше любить, брезгуя плыть противу / бешеного течения, прячется в перспективу» («В Италии», 1985) [5, III, с. 280]. Определена и мало кому доступная цена этого мужественного выбора: «Только пепел знает, что значит сгореть дотла», 1986 [5, III, с. 305].

Такова мера антропологической драмы Бродского — исполнение метафизического призвания требует жертвы человечностью: «пространство, которому, кажется, ничего / не нужно, на самом деле нуждается сильно во / взгляде со стороны, в критерии пустоты. / И сослужить эту службу способен только ты» («Назидание», 1987) [5, IV, с. 16]. Поэт убеждён: неизбежное отчуждение от людей санкционировано высшим разумом и потому становится императивом для избранника — ибо на полное отрешение-опустошение от слишком человеческого «способен» единственный, таково предопределение.

Спор о жизненных перспективах поэзии. Выбор между пространством и временем, оказавшись выбором между человеком и инобытием, становится выбором между убожеством и мессианством. Чухонцев осознаёт это со всей очевидностью. И когда он разгадывает тайну человека, для него не оскорбительно узнавание лирического alter ego в идиоте. Детское воспоминание даже не о юродивом, а о безумце — «он стоит и мочится в реку», а на похоронах «ликовал, смеялся беззвучным смехом» («— Кыё! Кыё!..», 2002) [25, с. 303] — притча самому себе, так и не нашедшая разрешения: «Что он хотел сказать, / думаю я, просыпаясь, и на рассвете / через полвека, / путая сон и явь, / всматриваюсь и вижу стоящего человека / в мутной воде и вопрошающего опять: / что? кого? — но нет у пустоты

ответа, / нет и всё! Ах ты катанье наше, мытьё, / никуда от вас — Иордан, Флегетон и Лета / или Вохна у ног... не знаю... Кыё. Кыё» [25, с. 304].

Стихотворение, пришедшее из сна, стало центром книги «Фифиа / Fifia» (2003), которую принято рассматривать как поворотную в художественном мышлении нового века. Объективно созрела потребность в поэтическом осознании реальности, в прямой речи и целостном видении большого мира, в котором свет прошлого только мерцает сквозь вымороченное настоящее. Об этом рассказывает пространное — 38 катренов, 152 разноударных тонических строки — стихотворение «Закрытие сезона. Descriptio» (1996). Его название говорит об утраченном рае коктебельского Дома Поэта, а подзаголовок переводится как «изображение, перечень, устройство». Описательная интонация похожа на монотонный каталог «Я входил вместо дикого зверя в клетку...» (1980), но строки длиннее, а дыхание свободнее, женские рифмы чередуются с мужскими. Текст Бродского, как его жизнь, играл антитезами, у Чухонцева реальность многолика, контрастна и едина, как слияние криминала и тайны: «Впору и нам от своих мокрушников в черный уйти затвор. / С полночи в полночь дионисийская бродит как хмель стихия. / Какая разница, кто гуляет, не рэкетир, так вор. / А здесь как обморок тишина. Безмолвие. Исихия» [25, с. 273]. Жесть жизни и шелест жизни мистически созвучны.

Эхо стиха Бродского ощутимо, как и преодоление его энергетики. Посыл был услышан молодыми поэтами: «На дворе стояло вполне ещё “бродское” время, но прочитав “Закрытие”, я захлопнул книжку и понял звук и смысл поэзии, какой она будет завтра» [28, с. 40]. Критика приняла новую книгу поэта как явление общей жизни: его «словарь широк во все стороны», его стихи — это «лироэпос густейшей концентрации» [17, с. 168, 172]. Стихи Чухонцева признаны должной альтернативой развития, ибо он «более чем кто-либо другой противоположен Бродскому и в силу этого дополнителен к нему в русской поэзии. Бродский — Петербург. Чухонцев — русская провинция и Москва. <...> Чухонцев сделал то, что многим кажется невозможным: он остался лирическим поэтом в момент, когда лирика была скомпрометирована многословием, самоповторением и предана ёрническому надругательству» [27, с. 616–617]. Шульпяков оценил спор Чухонцева с Бродским как борьбу за понимание времени.

Полемика очевидна: река — текущая бесконечность, но резонанс с ней — струя безумца, пустота простора — безответна для оказавшегося в её центре «критерия пустоты» с абсолютно чистым сознанием. Восклицания «Кыё! Кыё!...» — настоящий абсурд вместо теологии языка и всевсвязующего синтаксиса, даже не заумь, а голос этой пустоты и формула обращённого к ней вопрошания. У поэта — никаких преимуществ по сравнению с тем, кто случайно отмечен только проблеском разума, но родил собственный язык, кто абсолютно самобытен, кто в равной степени может ассоциироваться и с Ильёй Пророком, и со скотом, переходящим реку, будь то Иордан, Флегетон, родная Вохна или что угодно...

Но у поэта есть возможность выбора — не между жизнью и смертью, а между отчуждением от жизни или от смерти. Чухонцев предпочитает жизнь. Потому что её тайна в возможности самообновления — и нет ничего чудеснее, но и насущнее для здешнего пространства. Оказывается, ещё жива душа народа: «... комсомолки и скотницы, память стесало, как руки, / а потом — что откуда повылезет, Бог их прости. <...> А как песню завоюют — и с вилами выйдут столетья, / и таким полыхнёт, что земля под ногами горит, / дом забудешь и сон, и цветут на полях междометья, / а попробуй прочесть — то ли бред, то ли чистый санскрит» («А в соседнем селе родились молодые старухи...», 1996) [25, с. 263]. И в отношениях с рекой-временем Чухонцев скорее согласится с Кыё, чем с нобелевским лауреатом. Он противопоставляет умозрительной абстракции чистую витальность: «я кончаюсь туда, / где осётр тяжелеет в себе сам-третьей / и как кровь солонее вода» («И не то чтобы тайна сия велика...», 2002) [25, с. 301]. Очевидность омонимии — заканчивать стихотворение и освобождаться от животворящего слова-семени — означает отождествление с рекой не времени, но жизни — с Волгой, впадающей в Каспийское море, как это ни банально: там и осетры, и солонееющая вода, и песни...

Но и у Бродского в одном из последних стихотворений тема памятника заявлена как апология животворящей силы, побеждающей даже религиозный образ бессмертия: «От него в веках борозда длинней, / чем у вас с вечной жизнью с кадиллом в ней» («Aere Perennius», 1995) [5, IV, с. 202]. Следовательно, «фаллический» спор об «инструменте» письма содержателен в высшем смысле — он о существе и образе выражения творческой позиции, которая и жизненна, и животворна. В книге «Фифиа / Fifia» (2003), само название которой переводится с суахили как «я исчезаю», «прощай» [12, с. 165], есть два стихотворения, которые можно интерпретировать как прощание с Бродским. Прощание полемическое и умудрённое. Начать с того, что суахили, восточноафриканский язык с письменной латиницей, был упомянут Бродским как пример абсолютной чужеродности русской поэзии — даже не как заумь, а как пренебрежение природными возможностями синтаксиса и образотворчества. Раздражение вызвали дискретные, авангардистские опыты неофутуриста Геннадия Айги: «Я совершенно не понимаю, почему он пишет по-русски, он может писать по-немецки, на суахили, там не связано это ни с какой дисциплиной» (1979) [3, с. 118]. Чухонцев уверяет, что слово пришло к нему случайно: «Я сделал надпись на одной книге в компании, где прощались этим словом “Fifia”. Я забыл их и вспомнил почти через двадцать лет. Мне нужно было целое организовать, поэтому слово стоит как эпитафия. Я всегда упираюсь в некоторые значения, которые не могу расшифровать» [26, с. 642]. Слово «фифиа» не в тексте, но по существу рифмуется с «исихией», мистическим молчанием, к которому тяготеет Чухонцев. Видимо, в точке непредсказуемости-невыговоренности, но полноты смысла сходятся воля языка, самобытность поэтического текста и неартикулированная творческая интуиция поэта.

Интуиция искала способ прощания — освобождения от присутствия в сознании чужого опыта, от невольного авторитета — именно в силу авторитарного присутствия Бродского в пространстве русской поэзии. Накопившиеся осознанные противоречия в ощущениях, в миропонимании, в поиске цели развития и признании цены достижений требовали разрешения в объяснении одного поэта с другим. Ситуации, когда нужно «перекрыть» силу «чуждого» слова новой энергией, известны: едкие пародии поэтов друг на друга, строгое послание «Сергею Есенину» (1926) В. Маяковского. Принципиальный спор после смерти крайне деликатная ситуация — в силу его безответной неразрешимости. Спор «двойников», сопричастующих по принципу «дополнительности» [27, с. 616], неизбежен, но не может быть категорично-прямолинейным.

Поэтому два стихотворения-обращения «Какой-то виной неизбежной...» (2003) [25, с. 287] и «Ни родина твой прах не приняла...» (2002) [25, с. 302] с похоронной тематикой трудно со всей определённой отнестись к посмертным посланиям именно Бродскому. Они отмечены биографическими подробностями и поэтическими аллюзиями, которые можно принять и за «бродский код», и за ложный след. В первом случае это строчки «и гроб воде предали. / Прощай! — и ты отплыл в своей ладье» [25, с. 287], в которых можно угадать траурную гондолу в Венеции. Упоминается и «глина немоты» («и пока мне рот не забили глиной...» из «Я входил вместо дикого зверя в клетку...» (24 мая 1980) [5, III, с. 191], и «маршал Жуков» («На смерть Жукова», 1974), и «вызов пустоты»... Есть характеристика игрока: «как ты лепил мячи под перекладину» — её можно принять за метафору абсолютной точности и силы поэтического слова. Гораздо важнее начало и конец. Начало покаянное: «Какой-то виной неизбежной / я виноват перед тобою, брат, / за что, не вем?...» Концовка объясняет вину — это грех непонимания состояния души уходящего: «когда и жить охота, / и униженье жить: зажать в горсти / последнее — пошли вы все — и что-то / я понял, кажется, в тебе. Прости» [25, с. 287]. Вспоминаются последние стихи Бродского, ставшие прощальными: «взгляд, в котором читается “Будь ты проклят” / прямо пропорционален отсутствующей толпе» («Август», январь 1996) [5, IV, с. 204]. Вот это отчаяние, возможно, и возбудило сочувствие и прощание-прощение за холодную отчуждённость — уже не поэта, а его поэзии от жизни.

Второе стихотворение кажется точнее соотнесённым, во-первых, по поэтике — это одно-единственное предложение на 28 стихов («В кафе» их было 12), во-вторых, две первые строки можно принять как «биографические»: «Ни родина твой прах не приняла, / ни на чужбине не нашёл он места» [25, с. 302] — если бы оно не говорило о прощании с художником. Но в нём слишком много зрительных метафор, присущих почерку поэта. Финал — очевидный парафраз стихов Бродского, обращённых к умершим друзьям: «если что и ты — / так это полоса береговая / с белёсватой плёнкой, и кусты / у голых дюн, и голая, нагая / пустыня воздуха с депешей звёзд / в разрывах туч, и луч последний света, / как молния, пронзающего холст / и расщепляющего край багета» [25, с. 302]. Ср.: «ты бредёшь, как тот дождь, стороной, / вьёшься вверх стружкой пара над кофе, / треплешь парк, набегаясь волной / на песок где-нибудь в Петергофе» («Памяти Геннадия Шмакова», 1989) [5, IV, с. 60]. Образ звезды как проводницы запредельной вести — постоянный мотив Бродского: «новая нотная грамота звёзд и полос» («Памяти Клиффорда Брауна», февраль 1993) [5, IV, с. 131]; «звёзды, не зажигаясь, в полдень стучатся к вам» («Из Альберта Эйнштейна», 1994) [5, IV, с. 172]. Финал с «лучом последним света <...>, расщепляющим край багета», — это метафора прощального слова, пронзающего границу бытия/небытия, как это было у Бродского: «Но скоро, говорят, я сниму погоны / и стану просто одной звездой» («Меня упрекали во всём, кроме погоды...», 1994) [5, IV, с. 173].

Так глубокий резонанс образного мышления-чувствования позволяет одному поэту обратиться к другому, отмечая сбывшуюся метафору: «покойся, друг, ты стал теперь ничем / или ничьим» [25, с. 302]. В первоисточнике: «голос, принадлежащий Музе, / звучащий в сумерках как ничей» («Жизнь в рассеянном свете», 1987) [5, IV, с. 22]; «В принципе, вы — никто. / Вы, в лучшем случае, пища эха» («Вид с холма», 2 февраля 1992) [5, IV, с. 114]. Но формула «покойся, друг» — несёт в себе не умиротворяющий смысл, а констатирующий: цель этой жизни — добиться неуловимости — наконец-то достигнута «там, где ты есть, не спрашиваю, где ты» [25, с. 302]. Тамашнее пространство непознаваемо, ибо в принципе чуждо преданному стихии существования. Образ чувств диктует поэтику и результат: «кто ловит на живца, / лишь водоросли вытащит из Леты» [25, с. 302]. Такова позиция Чухонцева в диалоге с тем, кто чувствовал себя «критерием пустоты»: на берегу Леты он остаётся на стороне жизни, а жизнь с ним — на его стороне.

Итоги. Поэтические отношения И. Бродского и О. Чухонцева напомнили, что спор поэтов — не тяжба, не агон, не игра цитатами, но разноголосица жизни в неслучайно-неслиянном хоре. Неслучайность выстроила системную оппозицию антитез: погружённость во время — чуткость к пространству, воля — отзывчивость, умозрение — чувство, агностицизм — вера, разгадывание смерти — испытание проживания, холод отрешённости — сокровенность любви, рациональная теология языка — речевое проявление исихии... На каждое про приходится очевидное contra, и невозможно решить, кто же прав — пишущий «Ниоткуда с любовью» или взывающий «Из сих пределов»?.. Один говорит «на языке человека, который убыл» («Декабрь во Флоренции», 1976) [5, III, с. 113], другой — «ещё не там, но уже не здесь... не спускает глаз... // и Свет невечерний стоит над ним, хотя день погас...» («человек одиннадцатого часа...», 2016) [24, с. 565].

Неслиянность голосов — от контраста ментальностей, монологичной замкнутости Бродского, позднего «зажигания» Чухонцева... Потребность оспорить поэтическую идеологию нобелевского лауреата появилась в процессе обновления художественного мышления — погружения в таинство «несказанного, нескazanного», поворота к «Кыё», потребности выразить откровение, восхищенное состояние веры... Отталкивание было необходимо для самоопределения поэзии в условиях всеобщего распада, деконструкции смыслов и ценностей, влечения к аннигиляции живого и естественного... Когда Бродский признавался, что «упражнение в умирании / — вот содержание “Урании”» (1989) [16, с. 141], он не думал, что его личный метафизический запрос может выражать и вектор эволюции культуры. Интеллектуальную пробу смерти уловил и оспорил Чухонцев.

Противоположность Бродского и Чухонцева, их невольное «двойничество» — в молодости и в зрелости — очевидны в контексте исторического надлома и ментального сдвига, который переживает лирика в условиях интеллектуализации культуры. Это не оппозиция «новатора и архаиста», но две антропологические версии развития поэтического интеллекта — в отчуждении от человечности и в сбережении трепетного тепла души. Цель Бродского — разгадка метафизических тайн, настрой Чухонцева — погружение в таинство всецелого бытия. Эта бесконечность видится живой и безмерной.

Литература

1. Бродский глазами современников: сб. интервью / сост. В. Полухина. СПб., 1997.
2. *Бродский И.* «Ниоткуда с любовью» // Новый мир. 1987. № 12. С. 160.
3. *Бродский И.* Большая книга интервью. М.: Захаров, 2000.
4. *Бродский И.* Неизвестное интервью // Colta.ru публикует разговор поэта с Э. и Х. Маркштейнами, состоявшийся в Вене 12 июня 1972 г. URL: <https://www.colta.ru/articles/literature/907-iosif-brodskiy-neizvestnoe-intervyu>
5. *Бродский И.* Сочинения Иосифа Бродского. 2-е изд. Т. I–VII. СПб.: Пушкинский фонд, 1997–2001.
6. *Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. М., 1998.
7. *Горбаневская Н. Е.* Прозой. О поэзии и о поэтах // Русская мысль. 27.11.1987. URL: <https://biography.wikireading.ru/335783>
8. *Иванова Н.* Русский европеец // Знамя. 1998. № 5. С. 216–219.
9. *Коробкова Е.* Казус Чухонцева. Почему самый великий шестидесятник остался в тени Вознесенского и Евтушенко / беседа с И. Шайтановым. 8 марта 2018. URL: <https://www.kr.ru/daily/26804.5/3839046/>
10. *Кругиков Н. Н.* Литературный дневник. Бродский о Чухонцеве. URL: <https://stihi.ru/diary/krugikov2008/2013-11-23>
11. *Лосев Л. В.* Иосиф Бродский: опыт литературной биографии. М., 2006.
12. *Полищук Дм.* На ветру трансцендентном // Новый мир. 2004. № 6. С. 164–170.
13. *Полухина В.* Иосиф Бродский глазами современников. Кн. 2. 1996–2005. СПб., 2006.
14. *Полухина В.* Больше самого себя. О Бродском. Томск, 2009.
15. *Ранчин А.* «На пиру Мнемозины»: интертексты Бродского. М., 2001.
16. *Рейн Е.* Мой экземпляр «Урании» // Иосиф Бродский: Труды и дни / сост. Л. Лосев, П. Вайль. М., 1998.
17. *Роднянская И.* Горит Чухонцева эпоха // Новый мир. 2004. № 6. С. 168–172.
18. *Роднянская И.* Чухонцев О. Г. // Русские писатели XX века: биографический словарь. М., 2000. С. 754.
19. Русские поэты о Бродском / сост. В. Полухиной, В. Куллэ // Литературное обозрение. 1996. № 3.
20. *Скворцов А.* Дело Семёнова: фамилия против семьи. Опыт анализа поэмы «Однофамилец» Олега Чухонцева // *Чухонцев О.* Однофамилец: поэма. М., 2008.
21. *Чухонцев О.* «Цель поэзии — поэзия...» // Новый мир. 1999. № 8. С. 235.
22. *Чухонцев О.* «Чистый звук» / с поэтом Олегом Чухонцевым беседует обозреватель «ЛГ» С. Тарощина // Литературная газета. 1995. 18 янв. № 3. С. 5.
23. *Чухонцев О.* В сторону Слуцкого. Восемь подаренных книг // Знамя. 2012. № 1. URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2012/1/v-storonu-sluczkogo.html>
24. *Чухонцев О. Г.* ...и звук и отзвук: из разных книг. М., 2019.
25. *Чухонцев О.* Из сих пределов. М., 2005.
26. *Чухонцев Олег — Шайтанов Игорь.* Диалог: «...Иль спорить о стихах»? // *Шайтанов И. О.* Дело вкуса. Книга о современно поэзии. М., 2007.
27. *Шайтанов И. О.* Эффект целого: поэзия Олега Чухонцева // *Шайтанов И. О.* Дело вкуса. Книга о современно поэзии. М., 2007. С. 616–625.

28. *Шульяков Г.* Чёртов палец (о поэзии Олега Чухонцева и стихах его из новой книги «Фифиа») // *Арион*. 2004. № 1. С. 40–42.

УДК 82.161.1

Плеханова Ирина Иннокентьевна,
доктор филологических наук, профессор (Москва)
Email: oembox@yandex.ru

ПОЭТИЧЕСКАЯ ХРОНОСЕНСОРИКА И. БРОДСКОГО

Концепция времени Иосифа Бродского описывается содержательно и в перцептуальном выражении. Методика анализа – воссоздание модели Хроноса из особенностей его чувственного восприятия, сравнимого с философской и научной рефлексией. Поэтическая *idée fixe* об особых отношениях со временем раскрывается как проживание его стереоскопической многомерности в здешнем присутствии, резонанс личной воли с всеохватной силой. Реализуя антропный принцип познания, поэт-наблюдатель исполняет антропологическую миссию.

Ключевые слова: И. Бродский, перцепция хроноса, стереовремя, поэтическая воля, антропность.

Plekhanova Irina I.
Doctor of Philology, Professor (Moscow)
Email: oembox@yandex.ru

POETICAL CHRONO-SENSORICS OF JOSEPH BRODSKY

J. Brodsky's concept of time is described substantively and in perceptual manifestation. Method of analysis used — recreation of the Chronos model from the particularities of its sensorial perception and comparison with philosophical and scientific reflection. Poetical *idée fixe* about the special relationship with the Time is being uncovered as living through its spatial multidimensionality in the local presence and as a resonance of the will with the holistic power. Implementing the anthropic principle of knowing, the poet-observer fulfills the anthropological mission.

Keywords: J. Brodsky, perception of the chronos, stereotime, poetical will, anthropology.

Постановка проблемы. Идея Времени — очевидная основа поэтической философии И. Бродского. Она задаёт образ Универсума, суть экзистенции, определяет телеологию поэзии. Время — доминанта рефлексии, постоянная тема лирики и прозы. Высказывания категоричны, отточены до афоризмов. Монолог поэта рождает вопросы: 1) насколько связаны художественная, философская, научная концепции времени? 2) как идеология поэта проявляется в его мироощущении? 3) насколько зависит энергия существования от чувства времени? Хроносенсорика отличается от реакции органов чувств [14] тем, что обостряет их чуткость, наполняя новым содержанием, связывая все аспекты восприятия. Она являет взаимообусловленность хронософии, ощущения воли времени и напряжения жизни.

Разнообразие аналитики демонстрирует многосложность рефлексии времени у Бродского. Выделяются линейная [8] и круговая [10] модели движения, его необратимость преодолевается преданной памятью [6], апелляцией к библейскому «Началу Начал» [5, с. 89] или поэтическими играми с Хроносом [13]. Погружение в осознание времени в культуре XX века выражает поворот к феноменологии, модернистский поиск резонанса творческой воли с многосложной онтологией. Л. Лосев, друг и биограф Бродского, отмечал его отзывчивость на интеллектуальный контекст, ибо идеи корреляции языка и времени «были растворены в воздухе эпохи как радиация экзистенциальной

философии Хайдеггера, культурологии Сепира и стремительно расширяющей сферу влияния семиотики» [11, с. 53]. Логичнее вывести генезис идей из мироощущения поэта.

Самобытность мышления художника раскрывается через соотнесение его хроносенсорики с философской и научной концептуализацией времени. Основания для сравнения дают как идеи, так и представляющие их понятия, вошедшие в поэтический словарь Бродского.

Концепция времени. I. Философские ориентиры. Содержание интеллектуальной рефлексии обусловлено умозрительным мироощущением поэта. Оперирование понятиями показывает их насущность для художественного мышления и свободу интерпретации. Так, рассуждения о соотношении времени и пространства в стихотворении «Колыбельная Трескового Мыса» (1975) прямо указывают на метафизику И. Канта, трактовавшего эти «чистые формы чувственного созерцания как принципы априорного знания» [9, с. 67]. Поэт настаивает на иерархии форм существования материи, идеи высказаны в

«тихой песне трески: // “Время больше пространства. Пространство — вещь. / Время же, в сущности, мысль о вещи. / Жизнь — форма времени. Карп и лещ — / сгустки его. И товар похлеце — / сгустки. Включая волну и твердь / суши. Включая смерть”» [4, I, с. 434].

Ирония концептуальна: рыба вещает истину, зная о своей соприродности её источнику — воде-времени. Отсюда чёткость определений, очевидная связь онтологии и антропологии. Аргументы уравнивают номинативные абстрактные категории и яркие поэтические ассоциации:

«вещь» — как кантовская «вещь-в-себе» — понятие, субстанциальный смысл сущего; «пространство» мыслится как очевидная плоть, конечный смысл, ограниченное знание; «время» — всеохватная, вечная, изменчивая сила, поэтому она «больше пространства»; «мысль о вещи» — порождение представления, воплощение идеальной силы в материю; «жизнь» как «форма времени» буквально временна, но принадлежит общему процессу; «сгустки времени» — материя метонимий, как рыбы — живые знаки бессмертия; «товар похлеце» — волны воды и человек, бьющийся с сознанием своей смертности; человек — единственный, кому доступно понимание времени, хотя бы в виде «волны»; время как энергия — источник и метаморфозы всего: жизни, смерти, воды, тверди, песни.

Кант подчёркивал субъективность рефлексии-восприятия: «Вне нас мы не можем созерцать время, точно так же как не можем созерцать пространство внутри нас» [9, с. 67]; «Время есть не дискурсивное, или, как его называют, общее, понятие, а чистая форма чувственного созерцания» [9, с. 75]. Поэт настаивает на объективной, субстанциальной природе времени, ссылаясь на древних. В эссе он иронически представлял его как «пульт управления, ко всему прочему, автоматический. <...> Греки, конечно, знали бы ответ и сказали бы: “Хронос”» (1994) [3, с. 359].

Миф — безусловный аргумент для поэта, строящего онтологию творения, в которой он сам — в силу соприродности поэзии и времени — пребывает в резонансе с всеильным Хроносом. Эта идея заявлена в «Стихах на смерть Т. С. Элиота» (12 января 1965). Судьба поэта определена ритмом: «поэзия основана на сходстве / бегущих вдаль однообразных дней» [4, I, с. 206] — и «календарной рифмой»: «Католик, он дожил до Рождества» [4, I, с. 206]. Однако «Уже не Бог, а только Время, Время / зовет его» [4, I, с. 207], поскольку Время старше и всеильней Бога. Идея пришла как откровение осенью 1964 года при чтении стихов У. Х. Одена, посвящённых У. Б. Йейтсу, и породила цепь рассуждений:

«Если время боготворит язык, это означает, что язык больше, или старше, чем *время*, которое, в свою очередь, *старше и больше пространства*. Так меня учили, и я

действительно так чувствовал (курсив мой. — И. П.) <...> И не является ли тогда язык хранилищем времени? <...> И не являются ли те, кем “жив” язык, теми, кем живо и время?» [2, с. 260–261].

Так ощущение доминирования времени над пространством обосновывает веру в миссию поэта — хроносенсорика настаивает на безусловности своего опыта и трансформирует рациональную кантианскую метафизику в осознанный профетизм, в телеологию творчества.

Сама антитеза времени и пространства — архаизм, дань поэта классике рационализма, не актуальной уже в конце XIX века, когда философская мысль сосредоточилась на времени. А. Бергсон строил метафизику духа на интуитивном знании, а «мыслить интуитивно означает мыслить с точки зрения длительности» [1, с. 29]. Длительность, изменчивость, текучесть — эти свойства времени стали самоценными, ибо представляли стихию, волю, «жизненный порыв». Экспрессивный настрой онтологизировал время как агента мирового Духа или сверхсознания [12]. Субъективная рефлексия времени, напротив, ставила его содержание в зависимость от интенциональности. Феноменология Э. Гуссерля анализировала, как жизнь «вступает во временность и обеспечивает самому Я как полюс-субъекту его переживаний во времени положение во времени и, вторичным образом, длительность во времени» [7, с. 179]. Рефлексия времени представляла его ощутимо-неуловимой стихией, в художественном виде — потоком сознания, игрой с нелинейным повествованием.

Опыты субъективного присвоения времени, экспрессивные или рефлексивные, в равной мере чужды Бродскому, ибо или дышали витальностью, или размывали онтологическую силу Хроноса. Погружённость в осознание смерти была изначальным вектором переживаний и требовала принять истину: «Смерть — это тот кустарник, / в котором стоим мы все» («Холмы», 1962) [4, I, с. 131]. Простая витальность, привязанность людей к жизни вызывала приступы мизантропии: «Что-то в их лицах есть, / что противно уму. / Что выражает лезть / неизвестно кому» («Натюрморт», 1971) [4, I, с. 362]. Антропологическая миссия исходила из признания смертности не концом, но стимулом к преодолению границ мировосприятия: «Только размер потери и / делает смертного равным Богу» («1972 год», 18 декабря 1972) [4, I, с. 385]. Потому не интересовал и образ времени в виде истории — она обречена на поражение: «Зоркость этих времен — это зоркость к вещам тупика» («Конец прекрасной эпохи», Декабрь 1969) [4, I, с. 327].

II. Научные параллели. Бродский воспринимал время как онтологическую силу, охватывающую умопостижимый космос и запредельное пространство инобытия, куда устремлялось интеллигибельное познание — рациональная воля-воображение поэта. При осознании такого будущего неприменима текущая темпоральность Гуссерля, когда «Я может быть схвачено только в рефлексии и только ретроактивно» [7, с. 169], а синтез опыта исключает искажающее усилие воли. Поэт переживал физическое воздействие времени, видя знаки его присутствия, будь то оседающая пыль — «жир пустоты» [4, II, с. 130] — или процессы разрушения вовне и внутри: «Старение! В теле все больше смертного. / То есть ненужного жизни» («1972 год», 18 декабря 1972) [4, I, с. 383]. Статус созерцателя мотивирован двояко — мужеством стойка и особой ролью, которую отводит наблюдателю теория познания в современной физике. О знакомстве с её принципами говорят стихи, в которых собственные сакраментальные идеи излагаются с опорой на научные термины.

Научно-популярный бестселлер С. Хокинга «Краткая история времени» [15] вышел в 1988 году. Можно предположить, что у поэта было достаточно времени с ним познакомиться и, как всегда, интерпретировать на свой вкус идеи новейшей космологии. Хокинг описывает историю мироздания в соответствии с антропным принципом: «мы видим Вселенную такой, какая она есть, потому что мы существуем» [15, с. 200]. Процесс развития создаёт условия для эволюции форм жизни к «существом, способным измерить время, прошедшее с момента Большого взрыва» [15, с. 201]. При этом роль наблюдающего

разума такова, что само наличие сознания показывает телеологию движения, ибо когда «задают вопрос: “Почему Вселенная такова, какой мы её видим?” Ответ прост: если бы она была иной, нас бы в ней не было!» [15, с. 201]. Фаза расширения Вселенной пригодна для возникновения и развития разумной жизни, ибо в ней совпадают по направлению три стрелы времени, разделяющие прошлое и будущее, — термодинамическая, психологическая, космологическая. Обратимость времени возможна только в микромире, а инобытие — процессы внутри «чёрных дыр», которые совсем не для человека.

Поэт не учится, но берёт у геометрии, астрономии, физики, философии то, что отвечает его интересам — интуиции бесконечности и вере в антропологическую миссию. Пример тому — рассуждения двух голосов, мужского А и женского Б, в незаконченной «Эклоге VI весенней». Философский диалог описывает космос, заинтересованный в человеке, идеи отчасти совпадают с концепцией Хокинга. Физик считал, что расширение Вселенной начинается с самосотворения: «пространство и время совместно образовали поверхность, конечную по размеру и притом безграничную» [15, с. 221–222]. Поэт заявляет: «...мир возник из серого вещества / и состоит до сих пор из него: из времени!» [4, II, с. 470]. Антропный принцип в познании постулирует особую роль наблюдателя, и Бродский апеллирует к нему, анимизируя хронос и размышляя, насколько необходим человек для мироздания. Время «несвободно. Может, его так наз. / бесконечность как раз бредит пределом, краем. / Вздрагивает ли оно, задевая нас? / Отстирывается, если да, когда мы умираем?» [4, II, с. 469]. Человек нужен, чтобы время сбылось осмысленно: «Событие, чтобы стать / событием, кроме участников, требует наблюдателя» [4, II, с. 472]. Задачу самосознания Хроноса исполняет поэзия — волей поэта: «В слове тем больше времени, чем в нём больше / гласных. И это слово у тебя во рту <...> настоящий, а не швейцарский маятник!» [4, II, с. 471].

Экзистенциальный пессимизм поэта созвучен скепсису учёного, для которого антропный принцип — инструмент рассуждений, а не новый гуманизм: «сильный антропный принцип постулирует, что вся эта исполинская конструкция существует лишь для нас. В это трудно поверить» [15, с. 203]. Поэт принимает «слабый антропный принцип», по которому благодатные условия локальны и принадлежат только здешнему хронотопу. Стихотворение «Тритон» (1994), для которого «Эклога VI», возможно, была «черновиком», начинается с утверждения: «Земная поверхность есть / признак того, что жить / в космосе разрешено» [4, II, с. 233]. Отождествляя воду и время, лирический «земноводный» герой, признаёт: «При расшифровке “вода”, / обнажив свою суть, / даст в профиль или в анфас / “бесконечность-о-да”; / то есть, что мир отнюдь / создан не ради нас» [4, II, с. 238]. Слово — метонимия языка — содержит формулу вселенной и потому является олицетворением, хранилищем, голосом времени. Это знает поэт, «дальний отпрыск времени» («Семёнов», 1992) [4, II, с. 210]. Наблюдатель соприроден объективному процессу, они взаимнеобходимы и сосуществуют в резонансе — «покуда время идет, а Семенов едет».

Феноменология метафизической хроносенсорики. Перцепция хроноса у поэта обусловлена синкретизмом экзистенциально-онтологического восприятия. Концептуально время видится материальной силой и присутствующим сознанием, что побуждает к диалогу. Темпоральная доминанта развивает особые ощущения, кроме известной «пятерни чувств» [4, I, с. 224]. Интеллектуальный модус переживаний осознан и оправдан новой эпохой: «В атомный век людей волнуют больше / не вещи, а строение вещей. <...> А к жизни / нас приучили относиться как / к объекту наших умозаключений» («Посвящается Ялте», январь-февраль 1969) [4, I, с. 309]. Поэт хочет познать-освоить внешнюю силу, как бы это ни выглядело — «моим приспособленьем к циферблату, / борьбой, слияньем с Временем — бог весть!» («Разговор с небожителем», март-апрель 1970) [4, I, с. 331]. Роль наблюдателя соотносима с условиями релятивистской гносеологии: «В теории относительности нет единого абсолютного времени: для каждого наблюдателя время течёт по-своему, и его ход зависит от того, где наблюдатель находится и с какой скоростью движется» [15, с. 59]. В лирике это выглядит как самосознание на грани бытия/инобытия, отслеживание

отношений «с временем неблизким, / затем что чудится за каждым диском / в стене — туннель» [4, I, с. 331]. Пребывание сразу в двух временах — реальном и запредельном — создаёт эффект двуединого существования «здесь / в ином», но не в пространстве, а во времени. Это не двоимирие, а многомерность времени — ощущение здесь и сейчас иного состояния и возвращения в себя. При этом острые переживания неотличимы от умозрения, классические пять чувств резонируют с иным телесно-душевым опытом (двигательные, висцеральные, вестибулярные, болевые ощущения) и с провидением. Стихи запечатлевают это состояние в охлаждённо-пронзительной рациональной рефлексии.

Стихотворение «Натюрморт» (1971) спровоцировано ситуацией опасной кровопотери и ожидания рокового диагноза летом 1971 года, но действие перенесено в прошлое. Поэт сидит на скамье в парке: «Это январь. Зима. Согласно календарю. / Когда опротивеет тьма, / тогда я заговорю» [4, I, с. 361]. Смерть «испытывает <...>, как я переношу / небытие на свету»: «я / сплю среди бела дня»; «Я неподвижен. Два / бедра холодны, как лед. / Венозная синева / мрамором отдает» [4, I, с. 363]. Сон размыкает границы, развитие лирического сюжета преодолевает тьму, молчание, статику, холод. Острота чувство-мысли убеждает в достоверности процесса вживания в смерть, аналог — неопишуемый опыт Христа: «Мёртвый или живой, / разницы, жено, нет» [4, I, с. 365]. Точное время рефлексии резонирует с чело-вечностью, олицетворяемой словами Бога.

Бродского интересует не текучесть, а превращения волн времени. Стихия моря (метонимия воды) являет не длительность, а бесконечность — многомерное состояние, отменяющее границы-оппозиции прошлого и будущего. Об этом сказано в молодости: «пусть море осаждает календарь / со всех сторон: минувшим и грядущим» («Сонет», ноябрь-декабрь 1964) [4, II, с. 293]. В зрелости метафора «вода / время» превращается в отождествление: «Ибо в чистом времени нет преград, / порождающих эхо» («Колыбельная Трескового мыса», 1975) [4, II, с. 436].

Самоотчуждение — пребывание в стереовремени. В «Новых стансах к Августе» (1964) поэт видит формы инобытия в самой реальности — холодной, влажной, опустошённой, спиральной:

«Здесь на холмах, среди пустых небес, / среди дорог, ведущих только в лес, / жизнь отступает от самой себя / и смотрит с изумлением на формы, / шумящие вокруг. <...> И вот бреду я по ничьей земле / и у Небытия прошу аренду, / и ветер рвет из рук моих тепло, / и плещет надо мной водой дупло, / и скручивает грязь тропинки ленту» [4, I, с. 224].

В зрелости проживание многомерного времени видится присвоением пустоты. Процесс ощутим кожей и животом (висцерально), головокружением от движения по спирали — к ясной свободе.

«И уже ничего не снится, чтоб меньше быть, / реже сбываться, не засорять / времени. <...> И по комнате точно шаман кружа, / я наматываю как клубок / на себя пустоту ее, чтоб душа / знала что-то, что знает Бог» («Как давно я топчу, видно по каблуку...», 1980/1987) [4, II, с. 9].

Стереоскопическое время лишено координат: «Вчера наступило завтра, в три часа пополудни. / Сегодня уже “никогда”, будущее вообще» («Из Альберта Эйнштейна», 1994) [4, II, с. 268]. Но оно ощутимо кожей, запахом, звуком, давлением энергии: «И в форточку с шумом врывается воздух с моря / — оттуда, где нет ничего вообще» («Она надевает чулки, и наступает осень...», 17 сентября 1993) [4, II, с. 232]. Иное воспринимается как «ничто», оно сообщает о себе шорохом и шелестом листвы, щебетом птиц и стрекотом кузнечика. Оно видимо в расцветке и в полёте бабочки («Бабочка», 1972), в метаморфозах облаков, его близость веет и духотой, и холодом.

Образность, представляющая время, — сплав абстракции и острых эмоций. Диапазон — от явного удовлетворения найденным парадоксальным решением до отчаяния, высказанного на том же ассоциативном языке. Идиостиль поэта превращает математические понятия и знаки в метафоры тела и метонимии времени. Для образа важен не анимизм, напротив — умозрение становится соучастником общей жизни, голосом природы. Такова модель перехода материи во время, сознания — в осознание инобытия. Это вторгающееся острие — конус, локоть, стрела, мыс, мысль. Поэт горд за себя, ибо «не знал Эвклид, что, сходя на конус, / вещь обретает не ноль, но Хронос» («Я всегда твердил, что судьба — игра...», 1971) [4, I, с. 360]. Потом он декларирует: «человек есть конец самого себя / и вдается во Время» («Колыбельная Трескового Мыса», 1975) [4, I, с. 436]. Потом скорбит: «Облокотясь на локоть, / я слушаю шорох лип. / Это хуже, чем грохот / и знаменитый всхлип. / Это хуже, чем детям / сделанное бо-бо. / Потому что за этим / не следует ничего» («Строфы», 1978) [4, I, с. 474]. Потом иронизирует над образом-клише — ибо это

«склонность / природы к простой геометрии. То есть, освоив конус, // она чуть-чуть увлеклась. И горы издалика / схожи с крестьянским жилищем, с хижинкой батрака» («Посвящается Пиранези», 1993–1995) [4, II, с. 271].

Так же эксплуатируются знаки-метонимии — буквы (письмо, поэзия) и цифры (число, время). Они легко взаимопревращаются, как именованья одной сути. Поэт видел, что «Навсегда — не слово, а вправду цифра, / чьи нули, когда мы зарастем травой, / перекроют эпоху и век с лихвою» («Прощайте, мадмуазель Вероника», 1967) [4, I, с. 237]. Мысль о бесконечности умножает себя:

«Взятая в цифрах, вещь может дать / тамерланову тьму, / род астрономии. Что под стать / воздуху самому. <...> В будущем цифры рассеют мрак. / Цифры не умира. / Только имеют порядок, как / телефонные номера. // Сонм их, вечным пером привит / к речи, расширив рот, / удлинит собой алфавит; / либо наоборот. // Что будет выглядеть, как мечтой / взысканная земля / с синей, режущей глаз чертой — / горизонтом нуля» («Полдень в комнате», 1974–1975) [4, II, с. 19, с. 22].

Переживание приближения конца интегрирует мотивику времени: пересечение края, исход в стихию воды, умножение цифр, нитка из строк — все образы впрямь списаны «С натуры» (1995):

«местный воздух, которым вдоволь // не надышаться, особенно — напоследок! / пахнущий освобождением клеток // от времени. Мятая точно деньги, / волна облизывает ступеньки // дворца своей голубой купюрой, / получая в качестве сдачи бурый // кирпич, подверженный дерматиту, / и ненадежную кариатиду, // водрузившую орган речи / с его сигаретой себе на плечи // и погруженную в лицемерье птичьей, / освободившейся от приличий // вывернутой наизнанку спальни, / выглядящей то как слепок с пальмы, // то — обезумевшей римской / цифрой, то — рукописной строчкой с рифмой» [4, II, с. 281–282].

Трагическое чувство жизни поэта пронизано ощутимостью смерти, перцепция физиологически достоверна, но плотское «выворачивается наизнанку», оказываясь временем циферблата и цивилизации («римские цифры»), которое перетекает в стихи. Они наполнены энергией — интеллектуальным напряжением, сокровенно-рациональной интуицией, питающей волю к творчеству: «Я чувствую нутром, как Парка нитку треплет» («Пятая годовщина», 4 июня 1977) [4, II, с. 51]. Поэт — сознание Времени, понимание Им самого Себя и всех отношений в мире. Эта мысль была *idées fixes* Бродского и объяснением

природы собственной формотворческой силы. Она была больше жизненного порыва Бергсона, ибо резонировала со всецелым бытия/инобытия.

Итак, концепция времени Бродского выражает волю поэтического умозрения: 1) понятия философии и космологии входят в язык, но используются произвольно, как интеллектуальное наполнение рефлексии; 2) время выделено из континуума онтологии и противопоставлено пространству как самобытная, неуничтожимая, творящая сила-субстанция; 3) субстанциальное представление времени делает его многосложно-чувственно воспринимаемым; 4) «материализация» времени в образе воды представляет не только его текучесть, волновую природу, но и переливающееся, клубящееся движение, т.е. нелинейно-обратимое состояние; 5) метафизика не противостоит физике, чувственное переживание инобытия обеспечивает уверенность в достоверности опыта; 6) чувственно-игровая рефлексия языка «оплотняет» эвристические спекуляции поэтического сознания, представляя умозрительное очевидным; 7) хроносенорика являет особый тип интеллектуальной апперцепции. Хроносенорика Бродского — сознание, вживе открывающее бесконечность как стереоскопию времени, воспринимаемого как всецелое безмерной, но осязаемой силы, чьей производной сознавал себя поэт.

Литература

1. *Бергсон А.* Мысль и движущееся: Статьи и выступления. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2019. 272 с.
2. *Бродский И.* Поклониться тени // Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского. Т. V. СПб.: Пушкинский фонд, 1999. С. 256–274.
3. *Бродский И.* Девяносто лет спустя // Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского. Т. VI. СПб.: Пушкинский фонд, 2000. С. 317–361.
4. *Бродский И.* Стихотворения и поэмы: в 2 т. СПб.: Издательская группа «Лениздат», «Книжная лаборатория», 2019. Ссылка указывает римской цифрой на том и арабской на страницу.
5. *Бруднэ-Уигли Е.* Древняя стихия песни. Мужество певца и пророка в пафосе И. А. Бродского // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба: Итоги трёх конференций. СПб.: Журнал «Звезда», 1998. С. 88–92.
6. *Гордин Я.* Странник. Поэтическая символика Иосифа Бродского // Мир Иосифа Бродского. Путеводитель: сб. ст. СПб.: Журнал «Звезда», 2003. С. 233–246.
7. *Гуссерль Э.* Бернау-манускрипты о сознании времени (1917/1918) // *Гуссерль Э., Шнелль А.* Феноменология времени. М.: Группа Компаний «РИПОЛ классик» / «Панглосс», 2019. С. 45–173.
8. *Журавлёва З.* Иосиф Бродский и Время // Мир Иосифа Бродского. Путеводитель: сб. СПб.: Журнал «Звезда», 2003. С. 149–169.
9. *Кант И.* Критика чистого разума. М.: Эксмо, 2021. 784 с.
10. *Куллэ В.* «Поэтический дневник» И. Бродского 1961 года // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба: Итоги трёх конференций. СПб.: Журнал «Звезда», 1998. С. 97–107.
11. *Лосев Л. В.* Щит Персея. Литературная биография Иосифа Бродского // *Бродский И.* Стихотворения и поэмы: в 2 т. СПб.: Издательская группа «Лениздат», «Книжная лаборатория», 2019. Т. I. С. 5–108.
12. *Ровенко Е. В.* Время в философском и художественном мышлении. Анри Бергсон, Клод Дебюсси, Одилон Редон. М.: «Прогресс-Традиция», 2015. 547 с.
13. *Стрижевская Н. И.* Письмена перспективы: О поэзии Иосифа Бродского. М.: Грааль, 1997. 376 с.

14. *Трифорова А. В.* Поэтический мир Иосифа Бродского: перцептивный аспект. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Специальность: 10.01.01 Русская литература. Смоленск, 2014. 20 с.

15. *Хокинг С.* Краткая история времени: от Большого взрыва до чёрных дыр. М.: АСТ, 2022. 320 с.

УДК 821.161.1

Романова Ирина Викторовна,
доктор филологических наук, профессор,
Смоленский государственный университет,
Русская христианская гуманитарная академия (СПб.)
Email: irina.romanova@bk.ru

Павлова Лариса Викторовна,
доктор филологических наук, профессор,
Смоленский государственный университет
Email: pavlar@inbox.ru

**«И КАЖДОМУ ДОСТАНЕТСЯ ПОРТРЕТ...»:
БРОДСКИЙ О СЕБЕ И ПОЭТЫ О БРОДСКОМ¹**

В статье представлены результаты исследования образа лирического героя Бродского в сопоставлении с образом поэта в стихотворениях, ему посвященных, вошедших в составленную В. Полухиной антологию «Из не забывших меня. Иосифу Бродскому. In memoriam» (2015). В антологии создается собирательный образ-памятник поэта. К отмеченным при жизни чертам (рыжий, картавый, еврей, поэт, гениальный, курящий, любящий компании, женщин, котов, ленинградец, изгнанник, нью-йоркер и венецианец) добавляются посмертные «пророк» и разные маски его лирического героя. Наиболее устойчивым образом сопоставления, возникшим при жизни и закрепившимся позднее, оказывается Иосиф Прекрасный. Стилизация поэтики Бродского, педалирование основных ее приемов, упоминание и цитирование его ключевых стихотворений — характерная черта посвящений «постбродского периода».

Ключевые слова: И. Бродский, лирический герой, стихотворения in memoriam, образ поэта.

Romanova Irina V.,
Doctor of Philology, Professor,
Smolensk State University,
Russian Christian Humanitarian Academy (SPb.)
Email: irina.romanova@bk.ru

Pavlova Larisa V.,
Doctor of Philology, Professor,
Smolensk State University
Email: pavlar@inbox.ru

**“AND EVERYONE WILL GET A PORTRAIT...”:
BRODSKY ABOUT HIMSELF AND THE POETS ABOUT BRODSKY**

The article presents the results of the study of the image of the Brodsky's lyrical hero in comparison with the image of the poet in poems dedicated to him, included in the anthology compiled by V. Polukhina “From those who have not forgotten me. Joseph Brodsky. In memoriam” (2015). In the lyrics, the poet avoided not only the self-portrait, but also the pronoun “I”, preferring to him the subjective forms “you” or

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 22-28-01671, <https://rscf.ru/project/22-28-01671/>; Русская христианская гуманитарная академия.

even a third person. Fate and the nature of his character formed the basis of his numerous masks, replacing the portrait. A collective image — a monument to the poet is created. The posthumous «prophet» and various masks of his lyrical hero are added to the features noted during his lifetime (red, Burr, Jew, poet, genius, smoker, lover of company, women, cats, Leningrader, exile, New-Yorker and Venetian). The most stable way of comparison, which arose during his life and was fixed after, is Joseph the Beautiful. The stylization of Brodsky's poetics, pedaling its main techniques, mentioning and quoting his key poems is a characteristic feature of the dedications of the "post-Brodsky period".

Keywords: J. Brodsky; lyrical hero; poems In memoriam; the image of the poet.

Впервые Ю. Н. Тынянов в статье о Блоке предложил термин «лирический герой», понимая под ним образ поэта, который складывается в совокупности его текстов [11, с. 118]. Это сохраняющийся на протяжении всего творчества автора образ личности, несущей в себе черты автора и обобщенные черты личности данной эпохи, имеющий характерные, узнаваемые бытовой, житейский, биографический облик и эмоционально-психологический склад. Л. Я. Гинзбург уточнила, что лирический герой не только субъект лирического повествования, призма авторского сознания, но и предмет изображения с постоянными, узнаваемыми чертами [5, с. 159]). Далекое не у каждого автора есть лирический герой. Например, его нет у А. Пушкина, А. Фета.

У Бродского он есть. Это поэт, родившийся и выросший на севере, изгнанник, бедный, стареющий, лысеющий, картавый, одинокий, порой от одиночества теряющий рассудок, разлученный с возлюбленной, ироничный и самоироничный, ценящий свободу, доверяющий только языку. Этот образ проявляется не как целостный портрет, а фрагментарно (голубой (синий) цвет глаз, седеющие и редющие волосы, пальто, плащ, пиджак, рубашка) и сочетается с темой разрушения. В его основе лежит метонимический принцип изображения человека, при котором «я» представлено отдельными духовными и телесными составляющими. Из них Бродский чаще всего обращается к образам, представляющим мышление и речевой аппарат. Знаменитый призыв Мандельштама *сохрани мою речь* абсолютно органичен для лирического героя Бродского. Лирическое «Я» у него предпочитает письменную форму речи, это прежде всего Homo scribens.

Иногда лирический герой выступает под маской некоего ролевого персонажа. Все подобные маски (Одиссей, Эней, Овидий, новый Дант, нынешний Орфей, ворона и др.) восходят к некому архетипу — определенному типу личности в определенных жизненных обстоятельствах. Поэт не стремится отчетливо индивидуализировать речевую манеру ролевого персонажа, но уделяет внимание особенностям национально-исторического колорита. На первое место в таких стихотворениях выдвигается ситуация, в которой находится персонаж, и его состояние в связи с ней. В результате у ролевых персонажей Бродского, будь то люди или животные, больше общего, чем различного. Большинство из этих образов объединяют общие темы и мотивы — одиночества, разлученности с близким существом, странствия, писания, империи, в двух случаях — рождественский подтекст. Ролевая лирика не является у Бродского ролевой в полном смысле слова: сохраняются проблематика и общий угол зрения с лирическим героем, общие с ним свойства стиля.

Если образ лирического героя устойчив, то предпочтение форм выражения лирического субъекта в разные периоды творчества меняется. Прослеживается эволюция от обобщенного «мы» в ранней лирике — к «я», но больше наблюдателю, чем действующему лицу — и к замещению 1-го лица субъектными формами «ты» и «вы», а также формой 3-го лица в зрелой лирике [10, с. 34]. Такое отстранение и остранение лирического «я», сочетающееся с уничижительными и обезличивающими самохарактеристиками, оказывается в русле традиции Баратынского, для которого характерен беспощадный суд «я» над самим собой. Кейс Верхейл отметил такую особенность: Бродский в бытовой речи, говоря о сокровенном, избегал первого лица: «Часто это было что-нибудь личное, но преподнесенное в виде абстрактного суждения или замечания о ком-то другом, не о нем и не обо мне. <...> далеко не сразу приходило в голову, что насчет некоторых предметов он высказывался исключительно окольными путями» [3, с. 22]. Эта

особенность перешла и в стихи и, судя по всему, стала осознанной позицией поэта. «Я считаю неприличным обращать внимание на себя, — заявил он в одном из интервью, рассуждая о собственном творчестве. — По-русски <...> часто используется слово «некто» как общее понятие. Предпочитаю не говорить «я», не говорить о человеке, а скорее описывать, что это такое. Не быть назойливым или сентиментальным. <...> Я действительно склонен насколько возможно обезличить первое лицо. Помимо прочего, оно поддается описанию. <...> Ты — не ты, а фигура в пейзаже»¹[7, с. 312].

Эти наблюдения над особенностями образа лирического субъекта Бродского подтверждаются и результатами исследования В. Полухиной, изложенными в книге «Больше самого себя. О Бродском» [8, с. 31–120]. Она дополняет поэтический автопортрет Бродского штрихами их его многочисленных интервью, обращая внимание на то, что в интервью, в отличие от стихов, «я» тождественно биографической личности. В. Полухина заключает, что и здесь Бродский старается поставить в центр внимания творчество или какую-либо абстрактную идею и во что бы то ни стало избежать разговора о своей личности. Он категорически отказывался признать себя символом чего бы то ни было, настаивая на частности своего существования. Протестует против пафоса и мелодрамы в истолковании его биографии. Изгнание он старается воспринимать как просто житье за границей, считая своим духовным домом русскую литературу. Бродский не раз повторяет, что сам по себе талант еще не делает человека хорошим, над этим надо трудиться. Он, как и в стихах, предпочитает оценивать себя очень критично, часто прибегает к самоиронии и самоуничтожению. Полухина замечает, что в интервью, избегая говорить о себе, Бродский прячется за своих «идеальных двойников» в лице любимых поэтов — Джона Донна, Уинстена Одена, Марину Цветаеву. Он объясняет, зачем ему нужны маски в поэзии: «Когда попадаешь в беду, машинально начинаешь искать в истории кого-то, чья судьба похожа на твою. <...> Я вспомнил об Овидии — понятно почему» [6, с. 87].

К 75-летию юбилею Иосифа Бродского В. Полухиной и Национальным исследовательским Томским государственным университетом был осуществлен уникальный проект — издание антологии «Из не забывших меня. Иосифу Бродскому. In memoriam» [9]¹. В ней собрано более 200 стихотворений и эссе, посвященных Бродскому с 1962 по 2014 гг.

Материалом нашего исследования послужили стихотворения русскоязычных авторов о Бродском.

В этих текстах создается некий обобщенный импрессионистический портрет Бродского. Его выборочные черты сведены к клише:

— прежде всего упоминается его рыжина, причем, главным образом, поэтами его круга (*милый, рыжий и святой* (Е. Рейн) (с. 15), *рыжебородый* (Г. Сапгир) (с. 21), *Рыже на лице светились искры; рыжеват, бородат, космоват* (Д. Бобышев) (с. 27), — *Рыжий, рыжий! — кричали / подмостков земных травести* (О. Хлебников) (с. 163) и др.), *Нимб твоих рыжих волос* (И. Тюрин) (с. 191)). Заметим, что сам Бродский эту портретную черту выделил лишь однажды в раннем стихотворении «Прошел сквозь монастырский сад...» (1962), ей он предпочитал мотив редющих и седеющих волос: *Я в зеркало смотрюсь и нахожу / седые волосы (не перечеть)* [1, т. II, с. 64]; <...> *теряя Волосы, зубы, глаголы, суффиксы* <...> [1, т. III, с. 18];

— национальная принадлежность, позволяющая выстраивать ассоциативные, метафорические ряды (*не нашей породы* (Г. Сапгир) (с. 21), *русский — еврей — латинянин — грек* (Д. Шраер-Петров) (с. 45), *препаратор фразы, поэт-иудей* (А. Соболев,) (с. 233), *Слицом не Орфея, а больше еврея-врача* (М. Жажоян) (с. 150) и др.). Бродский тоже упоминал в стихах свою национальную принадлежность: и над моей могилою еврейской [1, т. I, с. 137], в ломаном «р» еврея [1, т. III, с. 227];

¹ Здесь и далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках.

— картавость, которую сам Бродский часто сравнивал с вороной, ставшей зооморфным образом поэта (*Ибо Слово — везде. Не замедлите же проявиться / в снега промельке или картавом крике вороны — любимой птицы* (Э. Иоффе) (с. 89), *Но в моей крови / к картавым преизбыточно любви* (Э. Крылова) (с. 94), *Полуподвал на окраине материка, / где обитала больная, картавая птица* (В. Куллэ) (с. 136), *Только мрамор да стишки, / Что картавил он, смущаясь* (А. Корамыслов) (с. 156), *И голос Иосифа картавил* (Э. Шац) (с. 201), *Владеет выговор картавый / одним процентом населенья* (Б. Кочерга) (с. 238));

— среди номинаций Бродского-героя стихотворений некоторые подчеркивают его неземную природу (*ты лежишь, семикрыл; кто же ты — серафим или дьявол?* (Д. Бобышев) (с. 27), *небожитель* (Э. Иоффе) (с. 90), *Отлетевший Титаник, / или, прощя, Титан* (Л. Алавердова) (с. 115)); *Плачь Поэзия Земли, / Закатился твой Юпитер* (А. Корамыслов) (с. 155) — аллюзия на «Стихи под эпитафией»: *То, что дозволено Юпитеру, не дозволено быку* [1, т. I, с. 22];

— высокое призвание и пророческий дар: *пророк* (Д. Бобышев, О. Охупкин, П. Барскова);

— человеческая исключительность (*Основатель пустот? Чемпион? Идиот? Космонавт?* (Д. Бобышев) (с. 27), *поэт-король, поэт-избранник* (М. Мейлах) (с. 63), *известный литератор* (С. Круглов) (с. 86), он — постигнувший и воспевавший метафизику смерти: *мертвый Вергилий, / ведущий Евтерпу вдоль стылых полей / Элизия, призрачных лилий* (А. Пурин) (с. 48);

— поликультурность: *русский — еврей — латинянин — грек* (Д. Шраер-Петров) (с. 45), *тосковальщик по мировой культуре с когтями тигра* (Н. Болдырев) (с. 215), *Быв послан чужого языка, / в собственном не поделиться вестью!* (Д. Бобышев) (с. 28), *Орфей двуязыкий* (М. Жажоян) (с. 150); *элин съехавший* (М. Тёмкина) (с. 184);

— скитальчество: *Пилигрим / земного шара*, Э. Крылова (с. 94), *в невесомости странник / вне пределов и стран*, (Л. Алавердова) (с. 115), *О, растерянный беглец из города с серой водой*, (Н. Болдырев) (с. 215), *невозвращенец; зека в побеге* (Л. Лосев) (с. 69).

Из человека он превращается в воплощение идей, культурный знак: *культурный знак эпохи, усталая ее совесть* (С. Круглов) (с. 86).

В собирательном портрете Бродского его неизменный атрибут — лавр. Конечно, его появление — традиционный знак признания поэта. Но это и узнаваемая примета шуточных автопортретов Бродского наряду с символическими лирой, пером, голубем.

Тебе, небесный брат, оратор вольный,
Тебе мой мирт и лавр с тех пор, как Смольный
Собор нас посвятил друг другу.
(О. Охупкин) (с. 32)

В венке лавровом, с неразлучной лирой
Ты изберешь Парнас своей квартирой.
(В. Уфлянд) (с. 71)

И страшно мне, что ты придешь сюда —
Телесною, ожившей частью речи,
Что слово, прораставшее вокруг
Прозрачным лавром — сколько ни пололи! —
Вдруг примет очертанья губ и рук...
(Т. Вольтская) (с. 102)

Бродский был котофил. Растиражированы его фотографии с котами, широко известны его рисунки котов в качестве шуточных автопортретов. По свидетельствам друзей, он сам себя называл «котом Жозефом», высшим проявлением удовольствия было у него складывание «лапок» и прибавление к высказыванию «мяу». Свое эссе о понимании «способности творить» Бродский назвал «Кошачье “Мяу”». В собирательном поэтическом портрете Бродского проступают кошачьи черты: *Ты был вовеки одинок, венецианский кот* (Е. Рейн) (с. 17), *бывший лучшим котом; как след кошачьей лапы, проникает / на чистый лист...* (В. Куллэ) (с. 135), *на цепи кот ученый* (М. Тёмкина) (с. 184), *Латиницей имя поэта и кот с его же эскиза* (В. Петербургский) (с. 266).

В «Лагуне» Бродский дал портрет своего лирического героя, предельно отстранив его (выбрав форму третьего лица и отрицание) и обезличив:

И восходит в свой номер на борт по трапу
постоялец, несущий в кармане граппу,
совершенный никто, человек в плаще,
потерявший память, отчизну, сына;
по горбу его плачет в лесах осина,
если кто-то плачет о нем вообще [1, т. I, с. 44].

Эту формулу — «человек в плаще» повторяют и поэты в своих посвящениях:

невозвращенец, человек в плаще,
зека в побеге, выход в зазеркалье
нашел

(Л. Лосев) (с. 69)

Косая клинопись (которую вотще
стремился отменить Кривулин)
безличностна, как человек в плаще:
из загогулин,

кавычек, точки-точки-запятой —
за некоей невидимой чертою
сливается с посмертной правотой
и немотою,

рябит в глазах и в ухе дребезжит
(В. Куллэ) (с. 134–135).

А. Корамыслов эти номинации «человека в плаще», «никого» доводит до формулы, становящейся негативом знаменитого определения Апполоном Григорьевым Пушкина («Пушкин — это наше всё»):

...Только мрамор да стишки,
Что картавил он, смущаясь,
Лишь дежурные стежки
Вдоль прощального плаща есть.

Бродский — наше Ничего (с. 155).

Знаковый для Бродского образ тени или призрака («Июльское интермеццо», «Я обнял эти плечи и взглянул...», «Письма к стене», «Мужчина, засыпающий один...»),

«Осенью в Норенской», «Отказом от скорбного перечня — жест...», «Postscriptum», «Отрывок» («Из слез, дистиллированных зрачком...»), «Aqua vita puova», «Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова» и проч.) возникает в его творчестве, с одной стороны, как романтический двойник лирического героя, с другой — как образ другого поэта, с третьей — в контексте мотива разлуки, как воплощение образа далекой любимой или друга, иногда — как знак потустороннего мира. Этот же образ тиражируется и в посвящениях:

Куда же уводишь меня, привиденье, мелькнув
в апраксинодворской, кишащей людьми галерее...

(В. Кривулин) (с. 43)

Но я не знаю, как рассказать про золотоносную тень
на Кирочной (Щедрина)

(А. Кушнер) (с. 77)

и Пестеля её далёкому обладателю...

(Е. Невзглядова) (с. 78)

Он, тень на всю историю отбросив,
Сегодня говорить со мною вправе.

(Л. Озеров) (с. 80)

Сомнабулы, теньями, как путями,
Меняясь, исчезают при ходьбе.

(И. Кулишова) (с. 143)

Гид по мёртвому царству, по дольному царству теней,
Тех, что в зимнем Стокгольме его, говорят, обступили.
Тенью на мокром причале
Медлишь

(С. Панцирев) (с. 218)

А на «вест-сайде», у Гудзона,
в плаще потёртом тень маячит.
И эта тень, и эта зона —
два дня в году чего-то значат.

(Б. Кочерга) (с. 239)

Он умер в январе, в начале года...
Такая б не могла присниться кода
ему *тогда*. Но стих был в руку... Тень
его ждала знакомая. Не ахнув
услышав: «Вот и Вы!», он вынул драхму,
зачаленную им на чёрный день.

(А. Олеар) (с. 243)

поклониться тени, невелика печаль,
горизонтальная тень тяжела, нам её не поднять,
пока не ляжешь у ног и она подыметя — бесплотная вертикаль.

(Б. Херсонский) (с. 245).

В остальных случаях тени, привидения — другие люди: *Там тень моя бессонная сквозит* (Е. Рейн) (с. 15), *И медленно проходят пред тобой / Друзей холодных радостные тени* (Я. Гордин) (с. 30), *Мы — только тени от строки твоей <...> Поскольку тени в вытертых пальто / Ни встречи не достойны, ни разлуки* (Т. Вольтская) (с. 103).

У семи авторов образ Бродского ассоциируется с образом Иосифа Прекрасного. Играет роль не только совпадение имен, исключительность (как эквивалент красоты и праведности), но и мотивы пророчества, сна (сон также является традиционным заместителем смерти), предательства братьями (своими, соотечественниками), продажи в Египет (вызывающий ассоциацию с вынужденной эмиграцией), перезахоронения. Сам Бродский Иосифа Прекрасного в поэзии не упоминал, только Иосифа Плотника (Обручника) в стихотворениях на рождественские сюжеты, включая «Бегство в Египет». Важно отметить, что этот образ возникает в стихотворениях, написанных еще при жизни Бродского.

Илья Тюрин одновременно проводит от образа Бродского ассоциации и с ветхозаветным Иосифом, и с новозаветным в стихотворении «24 мая 1940»: *Чей ты Иосиф? Где братья соседские, / Где же волы у яслей?* (с. 190) У него есть и стихотворение, не вошедшее в антологию, но напрямую построенное на образе Иосифа Прекрасного «Сон Иосифа» с эпиграфами: «*И видел Иосиф сон...*» *Бытие, 37, 5. Иосиф Бродский умер 28 января, во сне* [12].

В центре лирического сюжета Ю. Иваска (стихотворение «Иосифа другого в голубятни...», 1978) — «вещий» *амстердамский сон*, в котором сближаются и славятся два Иосифа, два *иудея*, внятней которых *никто не скажет*. Вместе с тем сохраняется опасение, что современный Иосиф — *Лже-Иосиф (Непрекрасный), Едва ли Донну, аглицкому, сродник*. Все же стихотворение заканчивается призывом вымышленному Бродскому: *буди!* (с. 45).

Иосифу Бродскому

Проданный в Египет не мог сильнее тосковать,
Яростнее, настойчивей, упрямей, отчаянней,
Чем ты, Иосиф, или ты, Поэт, — как сказать
Я не знаю лучше.

(Е. Невзглядова) (с. 77)

Проблема потери родины, по замыслу автора, для поэта страшнее, чем для ветхозаветного праведника, потому что поэт острее чувствует утрату родной речевой стихии. Перед ним встает необходимость существования в стихии чужого языка, его освоения и подчинения.

Как я дерзил тебе в своей Сибири!
«Иосифу Прекрасному! — как только
я начал писать, чернила в ручке
кончались. Несканчаемый сюжет:
Египет, братья, год неурожайный.

(С. Круглов) (с. 87)

Для С. Круглова герой — Иосиф Прекрасный, *сновидец вещей* и *царедворец речи*, совершил Иисусово чудо — перешел, как посуху, в горние пределы (*через себя земного*) к Тому, *Кто в нас речь посеял и взрастил* (наложение образов Христа и Иосифа неудивительно, поскольку ветхозаветный праведник является одним из прообразов Христа, оттого он упоминается в богослужении в Великий понедельник Страстной седмицы). Всевышний у Круглова, вслед за Бродским, неразрывен с идеей лингводицеи. «Единственное, во что я действительно верю, что дает мне опору в жизни, — язык, —

говорил Бродский в одном из интервью. — Если бы мне пришлось создавать Бога для самого себя <...> это был бы русский язык» [7, с. 260]. Величие человека-поэта состоит именно в Слове, в том, что, входя своими стихами в «тысячи дверей» читателей, воздействуя на них, поэт уже идет вместе с ними, в них, их путями. Осознание чуда такого влияния подтолкнуло лирического героя С. Круглова принять крещение в год смерти Бродского.

В стихотворении Ю. Резиной «Всё сошлось к январю. Замело Вавилон белым снегом...» (с. 91) упоминание разбойничьего посвиста вьюг, вспоротого неба и погрома отсылает к мотиву предательства братьев, тайному замыслу убийства Иосифа и его продажи в Египет. Финал стихотворения затрагивает тему вещих снов Иосифа, как и «сокровенная весть» — о смерти, которую ему сложно было предсказать. Толкователю снов и златоусту Иосифу противопоставлен заснеженный нечестивый Вавилон современной культуры — мир, который после его смерти погрузился во тьму непонимания. Почерневший снег можно воспринимать не только как траур, но и как заполненный текстом лист бумаги (ср. в финале «Разговора с небожителем»: *зачем так много черного на белом?* [1, т. II, с. 366]).

О. Кучкина («Иосиф прекрасный с прекрасной Марией...» (с. 148)) создает образ Венеции — места, которое повенчало Бродского с его единственной супругой Марией Соццани (хотя на самом деле их свадьба состоялась в Швеции, в Стокгольме) и в котором он нашел последний приют. Здесь Иосиф — *нервен и весел, красив и сердечен*, он тоже изгнанник, вместо пустыни египетской — *пустыня человечья*. Эпитет *прекрасный*, повторенный и в адрес его жены Марии, перестает быть частью имени, как у ветхозаветного праведника, и превращается именно в эпитет земного человека и поэта.

М. Бородицкая в стихотворении «Кто ж знал, что этот проданный Иосиф...» (с. 230) наиболее полно излагает основные сюжетные ветхозаветные мотивы (предательство, продажа Иосифа братьями, чудесный дар толкования снов, владения словом, почет у фараона, тоска по родине). В коварных братьях видятся соотечественники, в фараоновом фаворе — признание и слава поэта на Западе, увенчанная Нобелевской премией и званием поэта-лауреата США 1991–1992 гг., в воспоминаниях о *просторном, гулком городе*, плеске воды и северном лете — Ленинградское прошлое, в повторяющемся мотиве *Он зла не помнит* — неоднократные поэтические благодарения Бродского (*Но пока мне рот не забили глиной, / из него раздаваться будет лишь благодарность* [1, т. III, с. 191]; *Наклонись, я шепну Тебе на ухо что-то: я / благодарен за все...* [1, т. III, с. 232]).

Многие стихотворения содержат биографические черты, нарративы встречи/невстречи, разворачиваются преимущественно в ленинградско-венецианских декорациях, с вкраплениями нью-йоркского адреса и римских следов поэта.

Например, знаменитое стихотворение Бродского «Я входил вместо дикого зверя в клетку...», написанное на свое сорокалетие и подводящее предварительные итоги, обыгрывают Борис Кочерга: *Держу в руке кусочек глины, / что в рот поэту не попал* (с. 240) (*Но пока мне рот не забили глиной, / из него раздаваться будет лишь благодарность* [1, т. III, с. 191]) и Валерий Петроченков:

Никто не должен, лишь судьба должна
застыть у изголовья в карауле,
поскольку ею выдан был ярлык
на переход от шёпота на крик,
на свист шальной — бича, змеи и пули (с. 147).

(ср.: *Перешел на шепот. Теперь мне сорок* [1, т. III, с. 191])

Алексей Цветков примерил эту формулу на себя: *Я провел вместо Бродского семь лет в вольере* (с. 244).

Большинство стихотворений антологии содержит тему смерти. При всей выразительности биографии Бродского именно это событие стало главным поводом для написания посвящений.

Факт смерти зачастую преподносится тоже сквозь призму творчества Бродского. Например, Андрей Олеар пишет стихотворение «Эпитафия», отмеченное сопоставлением Бродского с Элиотом, поскольку цитирует начало стихотворения Бродского «На смерть Т. С. Элиота»: *Он умер в январе, в начале года* [1, т. II, с. 115]. Говоря о смерти Элиота, Бродский напророчил собственный уход. Алексей Верницкий тоже отметил это совпадение: *И видишь — пишут многие десятки: / «он умер в январе, в начале го...»* (с. 151).

Профетически назначенное время смерти (*Век скоро кончится, но раньше кончусь я* [1, т. IV, с. 73]) оказывается в фокусе внимания Александра Леонтьева: *Он умер точно так, как обещал: / Опержая век. В начале года* (с. 173) и Елены Скульской: *пока столетие кончалось, он кончился* (с. 227).

Предсказуемо не обошлось и без «Стансов» («Ни страны, ни погоста...»): Сергей Круглов упоминает *Могилу Бродского на Васильевском острове* (с. 88), Ольга Кучкина вздыхает: *Васильевский остров, Васильевский остров / его не дожждётся* (с. 148), Юрий Кублановский проецирует уже на себя: *Нам умирать на Васильевской линии* (с. 59), Полина Барскова, говоря про *равнодушной Родины послов* (с. 83), отсылает к строчке *К равнодушной отчизне прижимаясь щекой* [1, т. I, с. 209].

Программное стихотворение Бродского, выражающее порыв за грани и жертвенную сущность творчества, — «Осенний крик ястреба», отзывается у Александра Леонтьева: *Я, один из них, стоял, вспоминая строки / О Венеции, Риме, ястребе* (с. 178); Александра Соболева: *Ястребиный пух из Коннектикута / порошит из туч над Балтийским морем* (с. 234); Бориса Кочерги:

Весной поэтов посылает небо,
а в зиму принимает их земля —
чтоб оглашать безлюдные, как небыль,
«Осенним криком ястреба» поля (с. 240);

Инны Кулишовой:

Витийствуя, как сорванная птица
с небес, от перьев, как от пуль, отбиться
сумевшая, жизнь эту жизнь ли та
длит равнодушно, как дымок у рта,
успевший от него освободиться? (с. 144)

Ассоциации поэта с птицей, слов с птицей мы встретим во многих программных для Бродского произведениях, помимо «Осеннего крика ястреба» — это и «Большая элегия Джону Донну», и «Прощальная ода», и «Einem alten Architekten in Rom», и «Сретенье», в котором слова, произнесенные старцем Симеоном над младенцем Иисусом вдруг стали словами христианской молитвы на устах у всех и уже никогда не спускались на землю, а летели только вверх. Кроме того, в «Сретенье» дан подробный образ первой христианской смерти — старца Симеона. Отсылкой к этому можно считать строки стихотворения Алексея Верницкого, написанного в подражание «Представлению» — обрывочными полилоговыми репликами:

«То то, то это тело?» «Я привык.
Но ныне отпускаешь по глаголу».

«Пускайте хлеб по водам». «То был Он.

И жизнь приопустила свое жало».
«Постой, ты говоришь как Симеон».
«Не знаю. Симеонович, пожалуй» (с. 152).

Н. Горбаневская значение ухода Бродского оценивает так: *Русский язык / потерял инструмент* (с. 26), обыгрывая тем самым знаменитую фразу Бродского, повторенную им многократно: Бродский «Поэт — инструмент языка» (напр.: «поэт всегда знает, что то, что в просторечии именуется голосом Музы, есть на самом деле диктат языка; что не язык является его инструментом, а он — средством языка к продолжению собственного существования» [1, т. I, с. 15]).

Бессмертная *часть речи*, остающаяся от поэта после его земной жизни и венчающая одноименный цикл, — один из самых частых образов, сопровождающих образ Бродского: *где от нас остается часть речи* (А. Цветков) (с. 244); *Но смерть — создатель тела. И уже / Позже, как известно, части речи* (И. Кулишова) (с. 142); *И страшно мне, что ты придешь сюда — / Телесною, ожившей частью речи* (Т. Вольтская) (с. 102); *И в случае удачи — частью речи* (А. Верницкий) (с. 151);

О родительный, дательный, предложный! — дома, дому, домой, —
О творительный! — очагом домашним, родным отчим домом,
Шлейфом, тёмным крылом простёршийся через океан за тобой
(за Вами), частью речи тянущимся, влекомым.
(Е. Невзглядова) (с. 78)

Бродский утверждал: «Биография писателя — в покрое его языка» [1, т. V, с. 7]. Посвящения Бродскому стараются имитировать этот покрой: преобладает любимый Бродским пятистопный ямб, многочисленные и сложные анжамбеманы, длинные периоды, анафоры, распространенные повторы, макароническая речь (М. Мейлах), амплификации (Д. Бобышев, И. Ковалёва), нагнетение императивов (имитация формы стихотворения-инструкции, Курбанов), имитация жанров послания / письма, оды, элегии и т.п., сочетание высокой, архаической и низкой, разговорной лексики и т.п. Авторы широко используют узнаваемые «бродские» словечки: стишки, водичка, зеркало, остов, клинопись, пейзаж, империя, плащ, мыш, ворона, белизна бумаги, речь, слово, алфавит, гортань, Эвклид и многочисленные математические термины (квадрат, вписать, квадратный корень, Эвклид и т.п.). Два блестящих филолога, исследователя творчества Бродского — Лев Лосев и Александр Жолковский в своих стихотворениях составили «концентрат» его поэтики, первый — лексический, точнее, ключевых минимальных тем и образов (чем-то напоминает новомодное облако слов, составляемое из словаря языка поэта специальным компьютерным сервисом), второй — перечень ключевых образов из знаковых произведений, а также основных приемов в поэзии и прозе.

Л. Лосев:

*душа крест человек чело
век вещь пространство ничего
сад воздух время море рыба
чернила пыль пол потолок
бумага мыш мысль мотылёк
снег мрамор дерево спасибо* (с. 66).

И другое стихотворение Лосева представляет собой синопсис поэтики Бродского, его ключевых образов:

С января на сорок дней
мир бедней.

Тычась в мертвые сосцы
то ль волчицы, то ль овцы,

сорок дней сосут твое
из него отсутствие.

Агнец стих. Не воеет волк.
Мир умолк.

Не скребет по дереву мышшь.
Всюду тишь.

Воронья стая на дворе.
Чернила стыннут на пере.

Снег на мраморе стола.
Бумага белая бела.

8 марта 1996 (с. 68)

А. Жолковский о поэзии:

... уши

Развесишь и внимаешь поневоле
Тому, как Парфенон и Лобачевский,
Джон Донн, зубная боль, пространства конус,
И греческая церковь, и Мария
Стюарт, она же — Дева-Богоматерь,
Углы, гипотенузы, анжамбманы
Собою испещряют чистый лист,
В попытке заглушить... но умолкаю (с. 250).

И об эссе:

Вернуться — к несуразице суждений,
При чтенье медленном заметной глазу
В открытой, честной дискурсивной прозе,
Но и не посторонней для стихов,
Где тот же хаос прочно зарифмован,
Заантитежен, заанжамбманен,
Задрапирован в ворох перифразов,
Непроницаем в кеннингов кольчуге
И панцирем иронии одет.
Как быть с заявкой на метафизичность
Великого маэстро, недоучки,
Профессора, софиста, нобеляра?
<...>

А встретив в тексте имя Парменида... (с. 253)

Т. Вольтская перечисляет наиболее значимые для нее стихотворения Бродского «Колыбельная Трескового мыса», «Двадцать сонетов к Марии Стюарт», «На смерть друга», «Письма Римскому другу», «...и при слове “грядущее” из русского языка»:

В живых — треска, да пленная Стюарт,
Да Имярек, да Римский друг. Над ванной
Залива — пар; набухли хлопья льда;
Коричневый песок похож на гречу.
И страшно мне, что ты придешь сюда —
Телесною, ожившей частью речи... (с. 102)

В целом ее «Стихи на возможный приезд Бродского» (1995), представляющие собой тетраптих, варьируют важнейшие образы-маски его лирического героя. Среди них Орфей, Овидий, Одиссей. На первый план выходит мотив невозможности возвращения.

Это, разумеется, и вариации на многочисленные «Воротись на родину. Ну что ж...», «Итака», «Отрывок» (*Назо, Рима не тревожься. / Уж не помнишь сам / тех, кому ты письма шлешь. / Может, мертвецам* [1, т. II, с. 100]), «По дороге на Скирос» (*И мы уходим. // Теперь уже и вправду — навсегда. / Ведь если может человек вернуться / на место преступления, то туда, / где был унижен, он прийти не сможет* [1, т. II, с. 199]), «Декабрь во Флоренции» (*Есть города, в которые нет возврата* [1, т. III, с. 113]) и т.п. и интервью, в которых Бродский выражал сомнения в целесообразности возвращения на родину (например: «И если, скажем, еще имеет смысл вернуться на место преступления (потому что там, может быть, деньги закопаны), то на место любви возвращаться двусмысленно и бессмысленно» [6, с. 366]; «Это раз. И... Я, Люба, не маятник. Раскачиваться туда-обратно. Наверное, я этого не сделаю. Просто человек двигается только в одну сторону, Люба. И только. И только — от. От места, от той мысли, которая приходит ему в голову, от самого себя. Нельзя дважды в одну и ту же реку. И на тот же асфальт дважды не ступишь. Он с каждой новой волной автомобилей — другой» [7, с. 382]). Цикл Т. Вольтской датирован 1995 г., когда Бродскому было присвоено звание почетного гражданина Петербурга. Невписываемость Бродского в новый Петербург она подчеркивает образом Гулливера в стране лилипутов и неизбежным чувством вины соотечественников.

Заводя разговор о характерных для Бродского образах и в целом чертах поэтики в стихотворениях, ему посвященных, необходимо отметить наиболее частые интертекстуальные переключки.

Излюбленный Бродским жанр письма отзывается в стихотворных, посвящениях ему, целой перепиской «в один конец».

Е. Рейн в стихотворении «Запоздалый ответ» с посвящением И. Б. цитирует начало послания Бродского к нему «Замерзший кисельный берег. Прячущий в молоке...», датированное декабрем 1985 г.: «Замерзший кисельный берег. Финский залив. Кронштадт» (с. 18). Е. Блажеевский в стихотворении с «бродским» названием «Натюрморт» любовные стихотворения Бродского называет *письмом Овидия к М. Б.*, сопоставляя тем самым двух поэтов и отсылая читателя к «Ех ponto (Последнему письму Овидия в Рим)». «Письма римскому другу» лежат в подтексте стихотворений А. Пурина *навек не смогли б отложить черновик, / как сделал стоический Плиний* (с. 49), В. Строчкова *Нынче ветрено и волны с перехлестом* (с. 58), Л. Озерова, Т. Вольтской (она же упоминает и послание «На смерть друга»). Знаменитое любовное послание из цикла «Часть речи» «Ниоткуда, с любовью, надцатого марта...» актуализируется адресом в никуда и неопределенностью датировки: *Я к Вам пишу с любовью ниоткуда / От воскресенья и до Воскресения* (И. Кулишова) (с. 143), *И только если марта не вычесть, / Получится еще по надцать дней / На всякий век.* (Д. Орлов) (с. 165). Э. Иоффе к «Письму Иосифу Бродскому» берет в качестве эпиграфа первую строчку послания Бродского.

Тему смерти поэта в облачении метафизической элегической поэтики Бродского предлагает Сергей Суций в «Малой элегии Джону и Иосифу», соотнося, таким образом, Донна и Бродского. «Малую элегию Джону Донну» цитирует и И. Кулишова:

И я твержу, не разжимая рук:
«Джон Донн уснул. Уснуло все вокруг».
Жизнь, в общем, усыпальница, замечу (с. 142).

Маленький буксир из одноименной баллады, опубликованной в сокращенном виде в № 11 за 1962 г. журнала «Костер», появляется в стихотворениях О. Охупкина, Л. Лосева, Т. Вольтской.

Олег Охупкин осознает себя младшим братом по искусству и последователем Бродского и их взаимоотношения разворачивает в метафору плота и буксира:

Но искусство
Предполагает искушение — чувство,
Проверенное разумом. Как плот,
Когда буксир, не тащит, но ведёт.
<...>
Охупкин — плот.
А Бродский — тот — буксир... (с. 34)

Лосев и Вольтская актуализируют финал этого детского стихотворения Бродского, повествующий об уходе старого буксира *к прекрасному сну, в золотую страну*, из которой *ни один из буксиров / не вернулся назад* [2, т. II, с. 301]. Кроме того, образ буксира соотносится не только с самим поэтом, но и с переправой в мир мертвых.

исчез на перекрестке параллелей,
не оставляя на воде следа,
там обернулся ты буксиром утлым <...>
где воскресенье завтра и всегда.
(Л. Лосев) (с. 69)

И малютке-буксиру лицо твое снится —
Крошкой-лодкой Хароновой
ждущему на реке.
(Т. Вольтская) (105)

Корабельная тема звучит и в стихотворениях, варьирующих «Рождественский романс». Д. Мурзин пишет центон из строчек «У Лукоморья дуб зеленый...» и «Рождественского романса» и называет его «Бродский, спотыкающийся о Пушкина». Меняет курс кораблика Бродского Б. Кочерга и направляет его из Александровского сада в Венецианский канал: «*Плыви, кораблик!*» по каналу / Венецианскому (с. 239). *Плывет в тоске необъяснимой* у Виктора Куллэ весть о смерти поэта (с. 135).

Тема и поэтика рождественских стихотворений Бродского наиболее отчетливо звучит у Алексея Пурина, Елены Елагиной, Ольги Седаковой, Валерия Черешни, варьируются многочисленные «Стансы».

Итак, в лирике Бродского судьба изгнанника, стоический склад его личности, поклонение языку заслоняют его портрет, больше напоминающий человека-невидимку. Если представлять антологию «*Из не забывших меня. Иосифу Бродскому. In memoriam*» как попытку изваять нерукотворный памятник поэту, представить его можно следующим образом. К отмеченным при жизни чертам (рыжий, картавый, еврей, поэт, гениальный,

куращий, любящий компании, женщин, котов, ленинградец, изгнанник, нью-йоркер и венецианец) добавляются посмертные *пророк* и разные маски уже его лирического героя (Орфей, Одиссей, Овидий, ворон, человек в плаще, тень, призрак, часть речи и т.п.). Наиболее устойчивым образом сопоставления, возникшим при жизни и закрепившимся после, оказывается Иосиф Прекрасный. Стилизация поэтики Бродского, педализация основных ее приемов — характерная черта посвящений «постбродского периода». С «памятником» стараются говорить на его поэтическом языке, заливая в бронзу и узнаваемые поэтические достижения. Подобно тому, как знаменитый памятник И. А. Крылову в Летнем саду П. К. Клодта окружен «зверинцем» из персонажей баснописца, так и поэтический памятник Бродскому установлен на пьедестале самых знаковых его стихотворений. Ими оказались «Баллада о маленьком буксире», «Малая элегия Джону Донну», «Стансы» («Ни странны, ни погоста...»), «Рождественский романс», «На смерть друга», «На смерть Т. С. Элиота», «Письма римскому другу», «Двадцать сонетов к Марии Стюарт», «Fin de Siecle», «Осенний крик ястреба», «Ниоткуда с любовью надцатого мартабря...», «...и при слове грядущее из русского языка...»

В этом ряду неожиданно появление «Баллады о маленьком буксире» — раннего детского стихотворения, не вошедшего ни в собрания сочинений Бродского, ни в серию «Новая библиотека поэта». Другой поразительный факт заключается в том, что в посвящениях практически обойдены темы ссылки (правда, поэт заявлял: «Я отказываюсь все это драматизировать» [4, с. 76]), Нобелевской премии (признание его гениальности не нуждается в официальном подтверждении) и — что совершенно поразительно — огромной части его биографического и поэтического наследия, находящегося под знаком М. Б. Да и сама М. Б. могла бы претендовать на роль русской Лауры или Беатриче XX века. Бродский считал эту часть творчества своей «Божественной комедией». Но в поэтическом памятнике поэту ей достойного места не нашлось.

Литература

1. *Бродский И.* Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т. СПб.: Пушкинский фонд, 1997.
2. *Бродский И. А.* Стихотворения и поэмы: в 2 т. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, Вита Нова, 2011.
3. *Верхейл К.* Танец вокруг мира. Встречи с Иосифом Бродским. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2002.
4. *Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Изд-во «Независимая газета», 2000.
5. *Гинзбург Л.* О лирике // Гинзбург Л. Я. Л.: Сов. писатель, ЛО, 1974.
6. Интервью с Иосифом Бродским С. Биркертса / перев. с английского и прим. И. Комаровой // Звезда. 1997. № 1. С. 80–98.
7. *Бродский И.* Большая книга интервью И. Бродский. М.: Захаров, 2000.
8. *Полухина В. П.* Больше самого себя. О Бродском. Томск: ИД СК-С, 2009.
9. *Полухина В. П.* Из не забывших меня: Иосифу Бродскому. In *memoriam*. Томск: ИД СК-С, 2015. 496 с.
10. *Романова И. В.* Поэтика Иосифа Бродского: лирика с коммуникативной точки зрения. Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2007. 328 с.
11. *Тынянов Ю. Н.* Блок // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
12. *Тюрин И.* Он ушел исхоженной дорогой // Дети Ра. 2001. № 1. URL: <https://magazines.gorky.media/ra/2011/1/on-ushel-ishozhennoj-dorogoj.html>

УДК 82.09(47)

Федотов Олег Иванович,
доктор филологических наук, профессор,
Институт филологии,
МПГУ (Москва)
Email: o_fedotov@list.ru

АНТИВОЕННЫЙ ПАФОС, ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ И РИТМИКА РАННЕЙ ПОЭМЫ И. БРОДСКОГО «ШЕСТВИЕ»

В статье анализируются антивоенный пафос, жанровое своеобразие, архитектоника и основные параметры метроритмической организации ранней поэмы Иосифа Бродского «Шествие». Как отражение войны реальной, которую поэт пережил в младенческом возрасте, она открывает собой лейтмотивную в дальнейшем его творчестве тему бесконечной «Столетней войны». Это — своего рода поэма-мистерия, двухчастное драматизированное повествование в 42 главах-сценах, по ходу которого около двух десятков символических персонажей произносят свои сольные монологи-романсы, сопровождаемые авторским комментарием. С точки зрения версификации, она представляет собой адекватную замыслу полиметрическую композицию: из сорока двух главок-сцен тридцать одна написана разнообразными модификациями 5-стопного ямба, три обращения приходится на 4-3-стопный ямб и два на 5-стопный хорей, в остальных шести случаях однократно употребляются такие размеры, как Я4, Я3, Х6, Ан3 Дл2 и Тк4. Каждый персонаж высказывает свое жизненное кредо в романсах-монологах, рассчитанных на произнесение с максимальной экспрессией.

Ключевые слова: Иосиф Бродский, поэма-мистерия «Шествие», антивоенный пафос, жанровая специфика, образный строй, метрика и ритмика/

Fedotov Oleg I.,
Doctor of Philology, Professor
Institute of Philology
Moscow Pedagogical State University
Email: o_fedotov@list.ru

ANTI-WAR PATHOS, GENRE ORIGINALITY AND RHYTHMICS OF THE EARLY POEM OF J. BRODSKY “THE PROCESSION”

The article analyzes the anti-war pathos, genre originality, architectonics and the main parameters of the metro-rhythmic organization of Joseph Brodsky's early poem “The Procession”. As a reflection of the real war that the poet experienced in infancy, it opens up the theme of the endless “Hundred Years War”, which is the leitmotif in his further work. This is a kind of mystery poem, a two-part dramatized narrative in 42 chapters-scenes, during which about two dozen symbolic characters utter their solo monologues-romances, accompanied by the author's commentary. From the point of view of versification, it is a polymetric composition adequate to the idea: out of 42 chapters-scenes, thirty-one are written in various modifications of iambic 5-foot, three invocations fall on iambic 4–3 and two on 5-foot trochaic, in the remaining six cases, such sizes as four-foot and three-foot iambic, six-foot trochee, three-foot anapaest, two-stroke dol'nik and four-foot tactician are used once. Each character expresses his life credo in romances-monologues, designed to be pronounced with maximum expression.

Keywords: Joseph Brodsky, mystery poem “The Procession”, anti-war pathos, genre specificity, figurative structure, metrics and rhythmic.

Тремя осенними месяцами 1961 г., сентябрем, октябрем и ноябрем, датирована поэма-мистерия Иосифа Бродского «Шествие», в двух частях-актах и 42 главах-сценах. В ней представлено фантастическое движение во времени и пространстве бесконечного потока абстрагированных людских масс, представляющих разные эпохи, нации и индивидуальности. Среди мелькания обобщенно персонифицированных лиц (сам поэт насчитал их 20) [1, с. 79] выделяется несколько персонажей-символов и нарицательных типов из мировой литературы: принц-гуманист Гамлет, бедный рыцарь Дон-Кихот, князь Мышкин, некий карикатурный Король, пара Влюбленных, Честняга, Торговец, Вор, Счастливец, Черт и т.п. Каждый из них получил сольную партию, в основном, в виде романсов, в сопровождении авторских комментариев. Описываемое в мистерии действие сродни традиционному крестному ходу в православии либо католическим процессиям в честь Богородицы, как описываются они в стихотворении Владислава Ходасевича «Сорентинские фотографии», 5 марта 1925, Sorrento 27 февраля 1926, Chaville [см.: 5, с. 356–363]. В своей статье «Бродский и инфинитивное письмо», посвященной инфинитивным конструкциям в творчестве поэта, генетически восходящим к монологу шекспировского Гамлета «To be or not to be...», А. К. Жолковский отмечает, что «стилистика “Шествия” напоминает скорее Брехта, чем Шекспира» [3, с. 169]. С другой стороны, реальным прообразом символического Шествия, изображенного в поэме, скорее всего, послужило движение прохожих по оживленным магистралям больших городов, в данном случае по Невскому проспекту Ленинграда, оказавшись в котором человек еще сильнее переживает свое одиночество.

Поэма задумана как описание фантастического шествия нескончаемых потоков людей, среди которых выделяются два десятка наиболее характерных типов, имеющих свой персональный взгляд на мир. Она представляет собой адекватную замыслу полиметрическую композицию: из сорока двух главок-сцен тридцать одна написана разнообразными модификациями 5-стопного ямба, три обращения приходится на 4–3-стопный ямб и два на 5-стопный хорей, в остальных шести случаях однократно употребляются такие размеры, как Я4, Я3, Х6, Ан3 Дл2 и Тк4. Каждый персонаж высказывает свое жизненное кредо в романсах-монологах, рассчитанных на произнесение с максимальной экспрессией. В авторском предисловии Бродский, вслед за Шекспиром, режиссирующим в 3-м акте своей великой трагедии от лица Гамлета сцену с мышеловкой, предусматривает даже тональность голосов¹ исполнителей: «Романсы, кроме того, должны произноситься высокими голосами; нижний предел — нежелательный — баритон; верхний — идеальный — альт. Прочие наставления у Шекспира в “Гамлете” — 3-м акте» [1, с. 79].

Ритмическую доминанту мистерии реализуют стихи пятистопного — преимущественно мужского — ямба, группирующиеся или в катрены парной, реже перекрестной рифмовки, или в нетождественные строфы, или астрофические цепи, заполняющие соответствующие главки целиком. Вряд ли ориентация на этот размер связана с шекспировским «Гамлетом» как авторитетным первоисточником. Скорее, речь должна идти о естественном следствии общей тенденции в метрическом репертуаре русской поэзии XX века, в которой 5-стопный ямб продолжил свое наступление на позиции безраздельно господствовавшего в поэзии XIX века 4-стопного ямба и практически сравнялся с ним в роли универсального «разнорабочего» размера [2, с. 208]. С другой стороны, отказ от цезуры и преимущественное внимание к мужским окончаниям, то есть, в конечном итоге, к акаталектической, без метрических зазоров, «абсолютной» ямбической каденции, способствовало нагнетанию «максимальной экспрессии», своим экстатическим, нескончаемо длящимися иступлением напоминающей «Болеро» Мориса Равеля.

Кроме базового пятистопника в полиметрической композиции (ПМК) «Шествия» участвуют еще три ямбических размера: 4-3-стопный ямб в «Романсе Вора»: «— Откуда взять, откуда взять. / Куда потом сложить. / Рукою в глаз, коленкой в зад, / И так всю жизнь прожить.»; ультракороткий 3-стопный ямб в «Романсе Честняги и Хора»: «Здесь дождь и дым, и улица, / Туман и блеск огня...», в котором нечетные стихи благодаря дактилической

клаузуле как бы приобретают дополнительную стопу пиррихия, а потому в сочетании с четными мужскими стихами по крайней мере своим слоговым составом мало чем отличаются от 4-3-стопного ямба, которым написаны «Баллада о Короле», «Романс Коломбины» («Мой Арлекин чуть-чуть мудрец, / Так мало говорит, / Мой Арлекин чуть-чуть хитрец, / Хотя простак на вид...») [1, с. 84] и «Романс Торговца» («На свете можно все разбить, / Возможно все создать, / На свете можно все купить / И столько же продать») [1, с. 115].

Противоположные ямба хореи представлены двумя размерами: пятистопным хореем в двух главках: «Романс князя Мышкина» («В Петербурге снег и непогода, / В Петербурге горестные мысли, / Проживая больше год от года, / Удивляться в Петербурге жизни...») [1, с. 105] и «Плач» («Этот плач по каждому из нас, / Это город валится из глаз, / Это пролетают у аллей / Скомканные луны фонарей...») [1, с. 113] и шестистопным хореем или, иначе, изысканнейшим пеоном III, в романсе Чорта: «Новобранцы, новобранцы, новобранцы! / Ожидается изысканная драка, / Поднимайте новоявленного братца, / Короля и помазанника из мрака!» [1, с. 131].

Наиболее экзотично в этом метрическом коктейле выглядят четыре размера:

1) контрастный уже по отношению к двусложникам 3-стопный анапест «Романса для Крысолова и Хора», графически сегментированный на трехстишия, составленные из одностопных отрезков («Шум шагов, / Шум шагов, / Бой часов...») [1, с. 127], но трижды предстающий в своем истинном виде («Нас ведет КРЫСОЛОВ! КРЫСОЛОВ! / Вдоль панелей и цин-ковых крыш, / И звенит и поет из углов / СВЕТЛЫЙ ХОР ВОЗВРАТИВШИХСЯ КРЫС», «Как он выглядит — брит или лыс, / Наплевать на прическу и вид, / Но СЧАСТЛИВОЕ ПЕНИЕ КРЫС / Как всегда над Россией звенит!» [1, с. 128] и «Так запомни лишь несколько слов: / Нас ведет от зари до зари, / Нас ведет КРЫСОЛОВ! КРЫСОЛОВ! / Нас ведет КРЫСОЛОВ! — / Повтори!» [1, с. 130];

2) 2-ударный дольник «Романса Арлекина» («По всякой земле / Балаганчик везу, / А что я видал / На своем веку...») [1, с. 84];

3) 4-ударный тактовик «Романса Короля» («Памятью убитых, памятью всех, / Если незабытых, так все же без вех») [1, с. 99];

4) странный фрагмент из «Баллады» Лжеца, где третья строфа, после двух шестистиший 5-ст. ямба, представляющих вступление, следуют два параллельно сгруппированных катрена, которые можно читать обособленно, сначала левый, а потом правый, или в виде стандартного четверостишия, пренебрегая широким пробелом между ними (второй вариант предпочтительнее и по смыслу по «дикции», хотя, конечно, некая ритмическая обманка в столь изошренной графике сбивает читателя с толку; все-таки перед нами зачин баллады *Лжеца*):

Я шел по переулку	по проспекту,
как ножницы шаги	как на бумаге,
вышагиваю я	шагает Некто
среди бела дня	наоборот — во мраке [1, с. 90]

Весь этот сложнейший музыкально-поэтический контрапункт требует кропотливого анализа по каждой главке, каждому голосу, каждому размеру и его ритмическим вариациям. Нас в данном случае интересует в первую очередь те главки и обслуживающие их стихотворные размеры, которые имеют прямое отношение к циклу стихотворных произведений Бродского, посвященных теме «Столетней войны».

Война в поэме-мистерии упоминается несколько раз. Большинство военных главок написаны 5-стопным ямбом со сплошными, за незначительным исключением, мужскими парными рифмами и по одной — иными размерами. Все они оптимально соответствуют их жанровому и тематическому предназначению.

Фоновый пятистопный ямб в «военных» гл. 6, 8, 15 и 18 в ритмическом отношении

далеко не однороден.

В «Романсе Поэта» (гл.6) война впервые предстает перед нами в парадоксально-метафорическом переосмыслении. Применительно к расхожему афоризму «на войне, как на войне», она оказывается, может быть и не слишком оригинальной, но весьма впечатляющей метафорой любви.

Конечно, любовь и вражда, собственно провоцирующая военные действия, на первый профанный взгляд, безусловные антонимы, но чуткому сердцу Поэта, от лица которого преподносится эта максима, хорошо ведома причудливая диалектика любовных переживаний. Любовная страсть, чреватая сшибкой сильных характеров, острым соперничеством за лидерство, основательной или безосновательной ревностью, страхом навсегда утратить свободу, и пр., и пр., и пр., закономерно приводит к катастрофическим последствиям, нередко со смертельным исходом (Эней и Дидона, Ипполит и Федра, Зигфрид и Брюнхильда, Алеко и Земфира, Рогожин и Настасья Филипповна, Лойко Зобар и Радда). В контексте «Романса Поэта», впрочем, трудно со всей определенностью сказать, к кому обращена страстная речь лирического героя: или к предмету его любви, или к сопернику («— Как нравится тебе моя любовь, / как в сторону я снова отхожу, / как нравится печаль моя и боль / всех дней моих, покуда я дышу...») [1, с. 86]. Трудно в самом деле определить: кричит ли он по телефону своему собеседнику, или обращается к самому себе (настойчиво, дважды повторяется одна и та же формула «Все мальчиком по жизни...»). Скорее всего мы имеем здесь дело с полифоническим ансамблем различных голосов, обращенных к столь же неопределенно-обобщенному воспринимающему сознанию.

Впрочем, в пределах наших размышлений не столь уж важно точно персонифицировать адресат и адресант «Романса»; вполне достаточно сосредоточить внимание на характерном сравнении любовных переживаний с неизбежными военными действиями: на войне, как на войне = в любви, как на войне = в любви, как в любви.

В «Романсе Поэта», где персонифицированный, возможно, отчасти и авторизированный лирический герой переживает свою любовную драму как нешуточные перипетии военных действий, ямбические пятистопники объединены в катрены перекрестной и смежной рифмовкой. Первые три строфы, в которых обосновывается доминирующая образная параллель «любовь=война», отмечены обильными анафорами в зачинах, стабильностью ритмических форм (10 стихов из 12 — ЯПЯПЯ), повторами одних и тех же синтаксических конструкций, а также перекрестной рифмовкой:

Как нравится тебе моя любовь,	ЯПЯПЯ	а-еао
печаль моя с цветами в стороне,	ЯПЯПЯ	а-а-е
как нравится оказываться вновь	ЯПЯПЯ	а-а-о
с любовью на войне, как на войне.	ЯПЯПЯ	о-е-е
Как нравится писать мне об одном,	ЯПЯПЯ	а-а-о
входить в свой дом как славно одному,	ЯЯЯПЯ	иоа-у
как нравится мне громко плакать днем,	ЯПЯЯЯ	а-оао
кричать по телефону твоему:	ЯПЯПЯ	а-о-у
— Как нравится тебе моя любовь,	ЯПЯЯЯ	а-еао
как в сторону я снова отхожу,	ЯЯЯПЯ	о-о-у
как нравится печаль моя и боль	ЯПЯПЯ	а-а-о
всех дней моих, покуда я дышу.	ЯПЯПЯ	еиу-у

[1, с. 86]

В следующих трех катренах лирический герой столь же эмоционально переживает свое поражение на любовном фронте; оставшись в одиночестве, готовый чуть ли не танцевать без партнерши, он обращается с отчаянными lamentациями не к кому-нибудь,

а к самому себе:

<i>Так что еще, так что мне целовать,</i>	ЯПЯПЯ	о-о-а
<i>как одному на свете танцевать,</i>	ПЯЯПЯ	-уе-а
<i>как хорошо плясать тебе уже,</i>	ПЯЯЯЯ	-оаее
<i>покуда слезы плещутся в душе.</i>	ЯЯЯПЯ	уое-е

<i>Все мальчиком по жизни, все юнцом</i>	ЯПЯПЯ	а-и-о
<i>с разбитым жизнерадостным лицом,</i>	ЯПЯПЯ	и-а-о
<i>ты кружишься сквозь лучшие года,</i>	ЯПЯПЯ	у-у-а
<i>в руке платочек — надпись — «никуда».</i>	ЯЯЯПЯ	еоа-а

<i>И жизнь, как смерть случайна и легка!</i>	ЯЯЯПЯ	иеа-а
<i>так выбери одно наверняка,</i>	ЯПЯПЯ	ы-о-а
<i>так выбери, с чем жизнь тебе сравнить,</i>	ЯПЯПЯ	ы-и-и
<i>так выбери, где голову склонить.</i>	ЯПЯПЯ	ы-о-и

[1, с. 86]

Здесь, во второй части стихотворения, ритмика заметно меняется: доминирующая форма ЯПЯПЯ разбавляется иными формами (ЯЯЯПЯ — трижды и — по одной: ПЯЯПЯ и ПЯЯЯЯ) гораздо интенсивнее, анафорические повторы размещаются не столько в инициальных строках, сколько — еще обильнее — во всех остальных, внутри строф, стихов и даже полустихий в унисон с синтаксическим параллелизмом и параллелизмом рифменных созвучий (перекрестная рифмовка уступает смежной). Грамматически параллельные рифмы («целовать — танцевать», «юнцом — лицом», «сравнить — склонить», в том числе и, как считал Пушкин, предосудительные «отглагольные», лишь усиливают, усугубляют любовную муку, катастрофу, подобно войне, обрекающей не на жизнь, а на смерть.

В заключительном катрене, синтезирующем изложенные выше перипетии лирического сюжета, совокупно подхватываются, повторяясь, тематические мотивы, образные и синтаксические формулы обеих частей («все мальчиком по жизни», «любовь», «дом / комната», «танец / пляска», «боль души»), беспримесно выравнивается ритмика на основе базовой формы ЯПЯПЯ, своеобразного аналога пеона II-го, и закономерно возвращается перекрестная, как бы подытоживающая рифмовка:

<i>Все мальчиком по жизни, а любовь,</i>	ЯПЯПЯ	а-и-о
<i>без устали, без устали пляши,</i>	ЯПЯПЯ	у-у-и
<i>по комнатам расплескивая вновь,</i>	ЯПЯПЯ	о-о-о
<i>расплескивая боль своей души.</i>	ЯПЯПЯ	о-о-и

[1, с. 86]

Напротив, в самом прямом значении, хотя и предельно абстрактно как о вселенском неотвратимом зле размышляет о войне рыцарь печального образа, воинствующий гуманист Дон-Кихот (гл. 8). Он славит свое копьё, единственное принадлежащее ему «имущество» и залог его иллюзорного «могущества»:

<i>Копье мое, копьё мое, копьё,</i>	ЯПЯПЯ	о-о-о
<i>имущество, могущество мое,</i>	ЯПЯПЯ	у-у-о
<i>мы странствуем по-прежнему вдвоем,</i>	ЯПЯПЯ	а-е-о
<i>когда-нибудь, кого-нибудь убьем,</i>	ЯПЯПЯ	а-о-о
<i>я странствую, я странствую с копьём.</i>	ЯПЯПЯ	а-а-о

Что города с бутылками вина,	ПЯЯПЯ	-аы-а
к ним близится великая война,	ЯПЯПЯ	и-и-а
Безликая беда и чья вина,	ЯПЯЯЯ	и-ааа
что городам так славно повезло,	ПЯЯПЯ	-аа-о

КАК ТЕНЬ ЛЮДЕЙ — НЕУЯЗВИМО ЗЛО! ЯЯПЯЯ ее-ио

[1, с. 88]

Конечно, он никого не способен реально убить, потому что копьё его бутафорское, а свойственное ему прекраснодушие способно лишь вооружить против «неуязвимого», «как тень людей», вездесущего «зла» тех, кого заразит его самоотверженная отвага и кто сможет в отдаленной исторической перспективе создать идеальное общежитие, о котором мечтали они с «мудрецом» и народным губернатором Санчо Пансой.

Пятистопный ямб в «Романсе Дон-Кихота» отмечен исключительно интенсивным эмоциональным напряжением. Монолог рыцаря Печального образа звучит как горячее заклинание, как последнее «прости» этому миру. Он представляет собой риторический дискурс человека, напрочь лишённого такта действительности, речь, обращенную в никуда и ни к кому конкретно: к копьё, оруженосцу, ко всему человечеству. Если сравнить его структуру с построением «Романса Поэта», обнаружатся следующие разночтения: на смену упорядоченному членению на катрены приходят пятистишия, одно из которых разбито на четыре стиха аааб и одиночный выделенный прописными буквами одиночный стих в, замыкающий зависшую рифму; более радикальные нарушения единообразия рифмовки (четырежды парная рифмовка уступает тройной, а в финале перекрестной); более пестрый набор ритмических форм (пеонизированная ЯПЯПЯ представлена 13 стихами, при 17 отступлениях от нее: ЯПЯЯЯ — 7, ПЯЯПЯ — 5, ЯЯЯПЯ — 4, ЯЯПЯЯ — 1); весьма значительное количество нагнетающих эмоциональный напор внутренних рифм и лексических повторов.

В ответ на «Романс Скрипача» (гл. 14) следует авторский комментарий (гл. 15), в одном из фрагментов которого описываются летящие из окон пятаки, скромный гонорар исполнителю; лирический герой вспоминает о точно таких же фунтиках, которые бросали инвалидам сердобольные ленинградцы сразу после войны:

Вот вспоминай года после войны.	ПЯЯХЯ	-ааоы
По всем дворам скитаются они,	ЯЯЯПЯ	еаа-и
и музыка ползет вдоль темных стен	ЯПЯСЯ	у-оооо
то дважды в день, а то и трижды в день.	ЯЯПЯЯ	ае-ие
Свистят, свистят весь день смычки калек,	ЯЯЯЯЯ	ааеие
как будто наступает новый век,	ЯПЯЯЯ	у-аое
сплошное пенье, скрипки, кутерьма,	ЯЯЯПЯ	оеи-а
и струнами опутаны дома,	ЯПЯПЯ	у-у-а
и все смычки военные свистят,	ПЯЯПЯ	-ие-а
и пятаки по воздуху летят.	ПЯЯПЯ	-ио-а

[1, с. 96]

Действительно, после войны все улицы крупных городов, в особенности трамваи и пригородные поезда были заполнены калеками-инвалидами, чаще всего почему-то безногими, передвигавшимися на самодельных деревянных площадках на шарикоподшипниковом ходу, иногда в сопровождении своих или чужих детей. Игрой на немудреных музыкальных инструментах или жалобным пением они зарабатывали себе на пропитание, а то и на пропой, и получали вознаграждение по давно, еще с царских времен заведенной традиции. Все это подсмотрел своим зорким неравнодушным взглядом будущий поэт маленький Ося Бродский.

С «летающих по воздуху пятаков» образная мысль поэта ассоциативно переключается на столь же исторически маркированную тему «возраста».

Как учит нас столетье выбирать	ЯЯЯПЯ	уае-а
тот возраст, где удачней умирать,	ЯПЯПЯ	о-а-а
где целый дом роняет из ОКНА,	ЯЯЯПЯ	ееа-а
тот возраст, где кончается война,	ЯПЯПЯ	о-а-а
тот возраст, где ты шествовал меж пуль.	ЯПЯПЯ	о-е-у
И голову просовываешь в нуль,	ЯПЯПЯ	о-о-у
просовываешь новую тоску	ЯПЯПЯ	о-о-у
в нуль с хвостиком, а хвостик – к потолку.	СПЯПЯ	уо-о-у

[1, с. 96]

Здесь тоже обнаруживаются разнообразные смысловые обертоны, казалось бы, проходного, ничем не примечательного слова «возраст», особенно актуальные в «сороковые роковые». XX столетие, конечно же, меньше всего «учило выбирать» время рождения и, соответственно, судьбу. Напротив, оно оставляло человека без выбора и практически без надежды умереть естественной смертью. В ходу была марксистско-ленинская догма: «Свобода — есть познанная необходимость». Известный афоризм Энгельса «Жить — значит умирать» прочитывался и воспринимался буквально. Удачно прожить и удачно умереть, как это ни парадоксально, воспринималось вполне закономерным уравнением.

Загадочная фраза «Где целый дом роняет из окна» получает шанс быть правильно истолкованной только к концу комментария-отступления. Речь, оказывается, идет об исповедующемся в предыдущем «Романсе» калеке Скрипаче, который, собрав предназначенные ему пятаки, в смертной тоске просовывает голову в петлю («нуль»), буквально аннулируя себя как личность, и добровольно сводит счеты с жизнью, оправдывая тем самым свое право на выбор. Но главный доминирующий смысл слова «возраст» восходит к *времени призыва*, «удачно» совпавшем у Скрипача и миллионов других таких же «счастливых» и обошедшем в числе других обитателей дома автора-повествователя, вспоминающего свое военное детство.

Поскольку в 15-й главке роль повествователя-комментатора берет на себя автор, ее ритмическая структура настроена не столько на лирический, сколько на эпический лад, ввиду чего ямбическая каденция не выдерживается в целостности и сохранности, пропуски ударений на сильных местах (пиррихии) располагаются не симметрично, а в соответствии с логикой повествования, допускаются ощутимые стопные инверсии (хориямб, спондеи и редкий пропуск ударения на 3-й стопе: ЯЯПЯЯ); наконец, в функции ритмического курсива выступает единственная полноударная форма пятистопного ямба в этом контексте, ЯЯЯЯЯ: «Свистят, свистят весь день смычки калек».

Далее мысль поэта переносится на тех, кто если не по должности, то по положению роковым образом развязывает и завершает войны, на ком лежит вина за силовое решение социальных, политических или династических проблем. Таковы, прежде всего, венценосные особы, о которых идет речь в «Балладе о Короле» и в его же «Романсе». В балладе очевидным образом имитируются известные куплеты (песенка Лепелетье) из пьесы Александра Гладкова «Давным-давно», ныне широко известной по фильму Эльдара Рязанова «Гусарская баллада». Бродский мог ее знать по театральным постановкам в Москве или в его родном Ленинграде, в частности, в театре Комедии Николая Акимова, где она шла под названием «Питомцы славы»: «Жил-был Анри Четвертый...». Во всяком случае, поэт воспользовался аналогичным зачином и близким стихотворным размером 4–3-стопным ямбом вместо 3-стопного. Ср.:

Жил-был король, жил-был король,
он храбрый был, как лев,
жил-был король, жил-был король,
король без королев².

Жил-был Анри Четвертый,
Он славный был король,
Любил вино до черта,
Но трезв бывал порой...

Он, кроме хлеба, ничего
не ел, не пил вина,
одна отрада у него
была: война, война. [1, с. 98]

Баллада состоит из пяти характерных для стихопозитики Бродского 8-стиший и одной аномальной, увеличенной на 2 стиха строфы с рифмующимся с ее окончанием двустигмным «довеском» (10+2: ababcdcdef+ef), располагающейся на третьей позиции, т.е. ровно посередине. В ней, как и следовало ожидать, содержится концептуальный посыл, обнажающий позицию повествователя. Это констатация всепожирающей страсти воинственного короля («Летели дни, неслись года, / он не смыкал очей...»), троекратное повторение риторических вопросов, выражающих крайнюю степень недоумения с точки зрения обыденного сознания («о, что гнало его туда, / где вечный лязг мечей, / о, что гнало его в поход, / вперед, как лошадь — плеть, / о, что гнало его вперед, / искать огонь и смерть. / И сеять гибель каждый раз, / топтать чужой посев...») и гипотетический вывод, отнюдь не разрешающий законное недоумение нормального человека («То было что-то выше нас, / то было выше всех») [1, с. 98]. Герой баллады Бродского своей маниакальной пассионарностью отчасти напоминает пушкинского, «рыцаря бедного», но тем двигало мощное религиозное чувство беззаветной любви к Марии-Деве, матери Господа Христа, а этот одержим бессмысленным упоением власти.

Затем слово предоставляется самому Королю, который в своем «Романсе» и не думает оплакивать всех тех, кто стал невольной жертвой его военных авантур. Это песня не безрассудно смелого человека, а отчаявшегося, ошалевшего от беспредела и близкого «предела огня» профессионального убийцы, который не знает «изгнания ни в рай, ни в ад», которого перестали пугать «горы костей», который, подобно шекспировскому Макбету, по горло зашел в море крови и ему теперь «все равно». Он не знает ни жалости, ни усталости и поэтому без конца твердит, как заезженная пластинка, одно и то же: «Я-то проезжаю в предел к огню, / Я-то продолжаю свою войну. // Я-то проезжаю. В конце — одно. / Я-то продолжаю, не все ли равно». Это предельно обобщенный, плакатно-карикатурный образ, в котором бесполезно искать тонких, психологически достоверных мыслей и чувств, свойственных живому человеку. Однако в зачине его романса угадываются некоторые будоражающие знакомые нам приметы Второй мировой, как реального, так и вербального порядка:

— Памятью убитых, памятью всех,	0.312.0	аиае
если незабытых, так все же без вех	0.322.0	еыое
лежащих беззлобно — пусты уста,	1.221.0	аоыа
без песенки надгробной, без креста,	1.33.0	еоа
Я-то уж, наверно ею не храним,	0.313.0	аееи
кто-нибудь манерно плачет по ним,	0.312.0	оеаи
плачет, поминает землю в горсти,	0.321.0	аааи
меня проклинаят. Господь, прости.	1.221.0	ааои

[1, с. 99]

В них легко просматриваются ощутимые ассоциативные связи еще с одним антивоенным стихотворением Бродского «На смерть Жукова» («Вижу колонны замерших

внуков...»), 1974, написанным совершенно в иной стилистике, исполненным кровоточащего патриотизма, осуждающим и одновременно оправдывающим победы маршала ценой невероятных человеческих жертв³. Ужасающие картины сотен тысяч не преданных погребению убитых, останки которых не нашли вечного успокоения до сих пор, встают перед нами, отзываясь непреходящей укоризной Аникам-воинам, вроде нашего Короля. Напрашивается мысль, что, конечно, не Жуков, всего лишь реализовавший стратегические замыслы исторических личностей, определявших судьбы мира, а именно они, тот же Сталин и его антагонист Гитлер обречены оказаться в одном ряду с исполнителем этого человеконенавистнического романса. Как носители абсолютного зла, окаянные Демоны Смерти они лишены естественных интеллектуальных и моральных рефлексий, кроме разве что привязанности к своему боевому коню (вспомним хрестоматийную «Песнь о вещем Олеге!»):

Радость или злобу сотри с лица,	0.321.0	аоиа
орлик мой орлик, крылья на груди,	0.213.0	ооьи
Жизни и Смерти нет конца,	0.211.0	иееа
где-нибудь на свете лети, лети.	0.321.0	ееии

[1, с. 100]

Рифмовка заключительного четверостишия ломает монотонию всех предыдущих попарно срифмованных катренов точно также, как неожиданная деталь — «крылья», выросшие «на груди» орлика, преображающие его чуть ли не в Пегаса или, уместнее, в Слейпнира, восьминогого коня Одина, одним из предназначений которого была функция транспортировки между этим и тем светом.

Сразу же вслед за балладой и романсом в авторском комментарии (гл. 18) актуализируется предельно обобщенный образ Короля. Обращаясь то ли к собеседнику, то ли к самому себе (внутреннему голосу), автор-повествователь недоумевает, как оказался в толпе» XX века этот осатаневший, но, в сущности, «несчастливый, смятенный солдафон», и находит вполне логичное объяснение. Явление призрака, само его участие в символическом Шествии есть не что иное, как закономерное следствие всего укоренившегося в нашем национальном менталитете образа жизни: тревожного предощущения «кошмара столетия — ядерного грибка», привычки к «топоту сапог», «ограниченной еде», затверженным генеральским именам, одежде «хаки», и т.д., и т.п.:

...всегда и терпеливы и скромны,	ЯПЯПЯ	а-и-ы
мы жили от войны и до войны,	ЯПЯПЯ	и-ы-ы
от маленькой войны и до большой,	ЯПЯПЯ	а-ы-о
мы все в крови — своей или чужой.	ЯЯЯПЯ	еие-о
Не привыкать. Вот взрыв издалека.	ПЯЯПЯ	-аы-а
Еще планета слишком велика,	ПЯЯПЯ	-еи-а
и нелегко все то, что нам грозит,	ПЯЯПЯ	-оо-и
не только осознать — вообразить.	ЯПЯПЯ	о-а-и

[1, с. 100]

Возвращаясь к рассмотрению ритмических модификаций 5-стопного ямба в главках «Шествия», посвященных войне, следует обратить внимание на то, что в 18-й главке, комментирующей «Романс Короля», в отличие от предыдущего комментария к «Романсу Скрипача», несколько иные ритмические параметры отражают и несколько иные повествовательные нюансы. Это наиболее спокойный, хотя и не сказать, чтобы совершенно объективный комментарий. На нем лежит определенный отпечаток публицистической патетики и — одновременно — личностного отношения к самому процессу повествования.

С одной стороны, автор обращается *urbi et orbi*, с другой — по-пушкински интимно общается с читателем:

Читатель мой, сентябрь миновал,	ЯЯЯПЯ	аоа-а
и я все больше чувствую провал	ЯЯЯПЯ	аоу-а
меж временем, что движется бегом,	ЯПЯПЯ	е-и-о
меж временем и собственным стихом.	ЯПЯПЯ	е-о-о
Читатель мой, ты так нетерпелив,	ЯЯЯПЯ	аоа-и
но скоро мы устроим перерыв,	ЯЯЯПЯ	оыо-ы
и ты опять приляжешь на кровать,	ЯЯЯПЯ	ыаа-а
а может быть, пойдешь потанцевать.	ЯЯЯПЯ	оыо-а
Читатель мой, любитель перемен,	ЯЯЯПЯ	аои-е
ты слишком много требуешь взамен	ЯЯЯПЯ	иое-е
поспешного вниманья твоего.	ЯПЯПЯ	е-а-о

[1, с. 101]

Соответственно, уравнивается интонационный рисунок высказывания и монотонизируется ритмика. Пеонизированная форма ЯПЯПЯ распределяется по всему тексту, утрачивает безраздельно доминирующее положение и даже периодически уступает частной своей вариации — ЯЯЯПЯ. Среди наиболее контрастных двум фоновым доминантам выделяются самые раритетные, а потому предельно экспрессивные формы:

...и в самом деле, что он делал здесь...	ЯЯЯЯЯ	аеоее
чем вылезший на монотонный фон...	ЯПЯПЯ	ы--оо
и нелегко все то, что нам грозит...	ПЯЯЯЯ	-ооаи
Не привыкать. Вот взрыв издалека...	ПЯСПЯ	-аоы-а
среди обвисших канотье, манжет...	ЯЯПЯЯ	ии-ее
И я гляжу, как за церковным садом...	ЯЯПЯЯ	ау-о
мы умудрялись продолжать свой род...	ПЯПЯЯ	-а-ао
Но оборву. Я далеко залез...	ПЯПЯЯ	-у-ое
все для того, чтобы тебя увлечь...	ПЯПЯЯ	-о-ае

[1, с. 100–101]

Предпоследняя 41-я главка под заголовком «Чорт!», составляющим второй опущенный рифмочлен заключительного трехстишия предыдущего «Романса Гамлета» (гл. 40): «Далёко ль до конца, Вильям Шекспир? / Далёко ль до конца, милорд. / Какого чорта, в самом деле...», являет собой своеобразный монолог нечистого. Он написан довольно редким 6-стопным хореем или, вернее, 3-стопным пеоном III, со сплошной женской каталектикой и перекрестной рифмовкой. В результате образуется непрерывная акаталектическая цепь четырехсложных стоп с усиленным ударением на третьем слоге и почти идеальным совпадением словоразделов со стопоразделами. Ритмическая монотония, поддержанная монотонией звуковой (ассонансы на «а» и «о»), резонирует с идеей роковой неизбежности зла на земле, неотвратимой повторяемости одного и того же:

Новобранцы, новобранцы, новобранцы!	ПХПХПХ	-а-а-а
ожидает ся изыскан ная драка,	ПХПХПХ	-а-ы-а
принимайте новоявлен ного братца,	ПХПХПХ	-а-а-а
короля и помазанни ка из мрака.	ПХПХПХ	-а-а-а
вот я снова перед вами — одинокий,	ПХПХПХ	-о-а-о
беспокойный и участли вый уродец,	ПХПХПХ	-о-а-о

тот же самый черно-белый, длинноногий,	ПХПХПХ	-а-е-о
одинокий и рогатый полководец.	ПХПХПХ	-о-а-о
		[1, с. 131]

Нежданно-негаданно, поистине, как чёртик из табакерки, выскакивает уже знакомый нам аника-воин король в обликии мелкого беса, в просторечии вульгарного Чорта, которого мы частенько поминаем с досады. Он тоже уже был представлен нам автором-повествователем в самом начале «Шествия», в конце 2-й главки. На этот раз он набирает в свою армию все новые и новые поколения рекрутов. Сама жизнь, представляется ему никогда не прекращающейся «беспомощной и удивительной битвой за утраты», беспощадным «поединком» «этой плоти — и пространства», в результате чего все «живое торопится к мертвому», а мертвецы непостижимым образом возрождаются, одержимые маниакальной страстью воспроизводить новых бойцов:

Что-то рядом затевается на свете,
 это снова раздвигаются кровати,
 пробуждаются солдаты после смерти,
 просыпаются любовники в объятьях.
 И по новой зачинаются младенцы,
 и поют перед рассветом саксофоны,
 и торопятся, торопятся одеться
 новобранцы, новобранцы, солдафоны.
 [1, с. 132]

В финале повествования формулируется главная мысль поэмы: нет и не может быть мира в человеческом общежитии, пока в полководцах мировой армии подвизается дьявол, пока по мановению его жезла дисциплинированно выстраиваются покорный ему «народец», пока сменяют друг друга «покойники и дети», пока нет ответа, когда же все это кончится. Дьяволу такой порядок по нраву,

Потому что в этом городе убогом,
 где отправят нас на похороны века,
 кроме страха перед дьяволом и Богом,
 существует что-то выше человека
 [1, с. 132]

Примечания

1. Примечательны в этой связи слова Гамлета, обращенные к молодому актеру, исполнителю женских ролей: «Что, моя героиня-любовница! Матерь Божия, ваша героичность ближе к небу, чем когда я видел вас последний раз на высоте котурнов. Молитесь Богу, чтоб ваш голос звенел золотой монетой, но не затертой и не треснувшей по краям» [6, с. 54–55].

2. Мотив «Короля без Королев» мог быть подсказан Бродскому двумя песнями Булата Окуджавы «О Леньке Королеве», 1959, и «Старый Король», 1961.

3. Подробный анализ этого стихотворения см. [4, с. 208–218].

Литература

1. *Бродский И.* Сочинения Иосифа Бродского в семи томах. Т. I. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. 304 с.

2. *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 1984. 320 с.
3. *Жолковский А. К.* Новая и новейшая русская поэзия. М., 2009. 365 с.
4. *Федотов О. И.* На манер «Снигирия» (о стихотворении «На смерть Жукова») // Иосиф Бродский: проблемы поэтики: сб. науч. тр. и мат-лов / ред. А. Г. Степанов, И. В. Фоменко, С. Ю. Артёмова. М.: НЛЮ, 2012. С. 208–218.
5. *Федотов О.* Стихопэтика Ходасевича. М., 2017. 432 с.
6. *Шекспир У.* Гамлет / перевод, подгот. текста, коммент. и введ. И. В. Пешкова. М., 2003. 352 с.

УДК 82.161.1

Шапиро Ангелина Михайловна,
аспирант,
Московский политехнический университет,
шеф-редактор издательства «Манн, Иванов и Фербер»,
Email: angelina.polb@gmail.com

**ИЗДАНИЯ СБОРНИКОВ И. А. БРОДСКОГО 2017–2022 ГОДОВ:
РЕДАКТОРСКИЙ АНАЛИЗ**

В статье рассматриваются издания И. А. Бродского 2017–2022-х годов в аспектах книговедения. Книговедческие аспекты заключаются в оценке принципа отбора публикуемого материала, состава издания, композиционного распределения в нем литературных произведений, справочного аппарата, художественного оформления и соответствия иллюстраций. Приводятся также данные о сборниках, вышедших еще при жизни писателя.

Ключевые слова: Бродский, поэзия, издательское дело, книговедение

Shapiro Angelina M.,
graduate student,
Moscow Polytechnic University
Chief Editor of the publishing house “Mann, Ivanov and Ferber”,
Email: angelina.polb@gmail.com

**EDITIONS OF COLLECTIONS BY J. BRODSKY 2017–2022:
EDITORIAL ANALYSIS**

The article discusses the publications of I. Brodsky 2017–2022-ies in the aspect of book studies. Aspects related to the book consist in evaluating the principle of selection of the published material, the composition of the publication, the compositional distribution of literary works in it, the reference apparatus, the artistic design and the correspondence of illustrations. Data on collections published during the writer’s lifetime are also provided.

Keywords: Brodsky, poetry, publishing, book studies.

Иосиф Александрович Бродский — известный русский поэт, талантливый переводчик и эссеист, преподаватель и лауреат Нобелевской премии по литературе. Его уникальный талант подарил нам такие шедевры поэзии, как «Не выходи из комнаты, не совершай ошибку», «Я всегда твердил, что судьба игра», «В прошлом те, кого любишь, не умирают», «Холмы» и многие другие.

Как известно, стихотворения Бродского долгое время не издавались в России. Сегодня на его произведения распространяется охрана авторского права, а потому лишь несколько издательств, сотрудничающих с Фондом по управлению наследственным имуществом Иосифа Бродского, выпускают произведения Иосифа Александровича. Обзор книжного рынка России позволил заключить, что таких издательств всего два. Это «Лениздат», расположенный в Санкт-Петербурге и «Азбука-Аттикус» в Москве. Первое издательство сосредоточено на лирике поэта, второе же — на его сочинениях для детей, хотя им было также выпущено и «Малое собрание сочинений» поэта. Вероятно, такая

ситуация сложилась из-за того, что команда, работавшая в «Азбуке», заново создала «Лениздат» [1].

В своем исследовании я проиллюстрирую особенности редакторской подготовки переизданий стихотворных сборников Бродского, обозначу основные трудности, с которыми приходится сталкиваться ответственному редактору, а также сравню некоторые из вышедших в «Лениздате» книги с самыми первыми изданиями Иосифа Александровича, которые были выпущены в Нью-Йорке и Вашингтоне.

Проведем анализ десяти изданий Бродского, вышедших с 2017 по 2022 гг. в России, и постараемся рассмотреть наиболее частые ошибки ответственных редакторов выбранных нами книг. Для классификации изданий мы будем опираться на некоторые из перечисленных ниже критериев, предложенных О. Г. Демченко в ее кандидатской диссертации:

1. Периодичность: непериодические и периодические издания.
2. Знаковая природа информации: текстовые издания.
3. Материальная конструкция: книжные издания.
4. Объем: книга, брошюра.
5. Состав основного текста и способ организации произведений: моноиздания, сборники, собрания сочинений (полные и неполные, являющиеся, по сути, избранными произведениями) и академические издания.
6. Характер информации и целевое назначение: литературно-художественные издания и их подвиды (альманах, антология).
7. Оригинальность содержания: оригинальные издания.
8. Повторность выпуска: первые издания, первые отдельные издания, новые издания, переиздания (дополненные, исправленные и т.д.).
9. Принадлежность автору, издателю: прижизненные и посмертные издания.
10. По поводу какого-либо события или в честь какого-либо лица: юбилейные и мемориальные издания.
11. Читательский адрес (применительно к литературно-художественным изданиям; см. подробнее об этом ниже): массовые (популярные), научно-массовые (научно-популярные), научные и их высший тип — академические — издания [12, с. 53–54].

Начнем с анализа издания «Остановка в пустыне». Сравним книгу, выпущенную в 2019 года в «Лениздате» с изданием 1970 года, выпущенного в Нью-Йорке в издательстве имени Чехова.

Для начала посмотрим на отличия в двух этих сборниках:

- 1) В издании 1970 года стихотворение «В тот вечер возле нашего огня...» названо «Был черный небосвод». Сами строки «Был черный небосвод светлей тех ног/ И слиться с темнотою он не мог» в издании 1970 года представляют собой 1 и 2 строки стихотворения, в новом же издании — это эпиграф.
- 2) В издании 1970 года стихотворение называется «Одна ворона», в издании 2019 года — «Развивая Крылова».
- 3) В издании 1970 года стихотворение называется «К Ликомеду, на Скирос», в издании 2019 это же стихотворение — «По дороге на Скирос».
- 4) В издании 1970 года стихотворение называется «Сонет», в издании 2019 года это же стихотворение — Postscriptum.
- 5) В издании 1970 года стихотворение называется «Эней и Дидона», в издании 2019 это же стихотворение — «Дидона и Эней».
- 6) В издании 1970 года стихотворение называется «Садовник в ватнике», в издании 2019 это же стихотворение — «Садовник в ватнике, как дрозд...».
- 7) В издании 1970 года стихотворение называется «1 сентября», в издании 2019 это же стихотворение — «1 сентября 1939 года».
- 8) В издании 1970 года стихотворение называется «На прачечном мосту», в издании 2019 это же стихотворение — «Прачечный мост».

9) В издании 1970 года четвертый раздел называется «Поэмы», в издании 2019 этот раздел назван «Остановка в пустыне».

10) В издании 1970 года четвертый раздел называется «Переводы», в издании 2019 этот раздел назван «Переводы. Из Джона Донна».

11) В издании 1970 года была включена статья «Заметки для памяти» авторства Н. Н., в новом издании этой статьи нет.

В результате сравнения этих двух изданий можно сделать следующие заключения: во-первых, редактору нового издания следовало бы делать сноски с пояснениями, что данная редакция отличается от первоисточника с указанием причин. На мой взгляд, такие пояснения были бы интересны как массовому читателю, так и исследователю текстов Бродского. Во-вторых, издание не снабжено ни вступительной статьей, ни комментариями. Учитывая то, что у издательства «Лениздат» эксклюзивные права на выпуск Бродского, им следовало бы более основательно подходить к подготовке книг. На данный момент читатель может приобрести только издания, подготовленные «Лениздатом», а значит, купить сборник стихотворений «Основка в пустыне» с сопроводительной статьей и пояснительными комментариями читатель не может, так как такого издания нет. Следует также отметить, что данная книга выпущена на типографской бумаге и в мягкой обложке, но в данном случае это оправдано тем, что в «Лениздате» выпускаются сборники Бродского и в более дорогих оформлениях.

Настоящая книга является непериодическим, текстовым, книжным, оригинальным сборником, массовым по типу.

Разберем еще один сборник Бродского, подготовленный «Лениздатом». Это «Конец прекрасной эпохи», выпущенный в 2019 году. Главным неоспоримым плюсом данного издания является то, что в нем нет расхождений со сборником, выпущенным в 1977 году издательством «Ардис». Однако в новом издании нет ни вступительной статьи, ни комментариев, а аннотация содержит лишь справочную информацию об издательстве «Ардис» и других сборниках Иосифа Александровича, вышедших в нем. Книга напечатана на такой же бумаге низкого качества, как и предыдущий рассмотренный нами сборник. Обложка мягкая, а, следовательно, книга прослужит не долго. Оформление данной книги серийное, как и у предыдущего издания.

Настоящая книга является непериодическим, текстовым, книжным, оригинальным сборником, массовым по типу.

В 2018 году «Лениздат» выпустил стихотворный сборник Бродского «Полдень в комнате». Данное издание было подготовлено при поддержке Алексея Гринбаума, составителем выступил Игорь Булатовский. Последний также написал статью. Весьма необычно, что ее разместили в конце книги, а не в начале, потому назвать ее вступительной нельзя. Наличие этой статьи «С точки зрения воздуха» является преимуществом настоящего сборника, однако комментарии в книге отсутствуют. Сборник издан в твердом переплете, напечатан на офсетной бумаге. Оформление было подготовлено Владимиром Обласовым. На обложке изображена ветвь дерева. Данное оформление можно считать спорным, однако оно является серийным для этого издания. Похожие изображения были использованы и для сборников «Ночной полет» и «Вид с холма». В этих сборниках также в конце приведены статьи Игоря Булатовского, посвященные Иосифу Александровичу.

Все три издания являются непериодическими, текстовыми, книжными, оригинальными сборниками, массовыми по типу.

Однако, как я упоминала в начале своей статьи, Бродского издает не только «Лениздат». «Азбука-Аттикус» также выпустила несколько книг поэта. Одной из них является «Малое собрание сочинений» 2019 года. В данное издание вошли сборники «Остановка в пустыне», «Конец прекрасной эпохи», «Часть речи», «Новые стансы к Августе», «Уралия», «Пейзаж с наводнением», «Мрамор», а также эссе, написанные на английском языке и переведенные В. Гольшевым, Л. Лосевым, Е. Касаткиной и А. Сумеркиным. Несмотря на такой обширный взгляд на творчество поэта, который

предоставляет нам данный сборник, и в нем есть недочеты. Например, в разделе «Остановка в пустыне» пропущен подраздел «Anno Domini» и стихи «Einem alten Architekten in Rom», «Письмо в бутылке», «Новые стансы к Августе». В разделе «Холмы» — стихотворения «Зимняя свадьба», «Дни бегут надо мной», «Деревья в моем окне», «В деревянном окне», «Почти элегия» и «Стихи в апреле». В разделе «Конец прекрасной эпохи» не хватает одного стихотворения «Любовь», а также нет «Переводов из Джона Донна».

Однако данный сборник не был заявлен как «полное собрание сочинений», а потому приведенные выше пропуски и недочеты нельзя назвать критичными. Но вот отсутствие вступительной статьи к данному собранию — явная ошибка редактора. Читателю будет сложно сориентироваться во всем корпусе текстов, а отсутствие даже минимальной справки о жизни и творчестве поэта не позволит в полной мере понять его творчество. К несомненным плюсам издания я отнесла бы наличие алфавитного указателя, так как далеко не каждый читатель может вспомнить, в каком из сборников представлено определенное стихотворение поэта. Оформление издания серийное, в нем использована фотография автора, что почти всегда является удачным приемом для классических произведений.

Настоящее издание является непериодическим, текстовым, книжным, оригинальным сборником, массовым по типу.

Необычным изданием «Азбуки-Аттикус» является «Баллада о маленьком буксире». Это произведение написано Иосифом Александровичем для детей. В 2017 году издательство выпустило его в большом подарочном формате, ярко проиллюстрировав и напечатав на плотной мелованной бумаге. Следует отметить формат данного издания — 70x108/8 (260x330 мм). Подобный формат редко можно встретить даже среди детской литературы. Данная книга также была подготовлена с помощью Алексея Гринбаума, которому выражается благодарность в выходных данных издания. Иллюстрации для издания были созданы Игорем Олейниковым, художником, мультипликатором и лауреатом Болонской книжной выставки. Впервые данное стихотворение было опубликовано в 1962 году в журнале «Костёр». Настоящее издание качественно подготовлено и эстетически привлекательно не только для детей, на которых рассчитано, но, даже в большей мере, для взрослых. В книге нет вступительной статьи и комментариев, но, в данном случае, они не нужны, так как книга предназначена для детей.

Данная книга является непериодическим, текстовым, книжным, оригинальным моноизданием, массовым по типу.

Особняком стоит издание стихотворения «Откуда к нам пришла зима». Подготовлена данная книга при финансовой поддержке Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям в рамках Федеральной целевой программы «Культура России». Издание уникально уже тем, что в нем приведено лишь одно стихотворение Иосифа Александровича, вынесенное в название книги. Иллюстрациями к данному изданию стали картины Сергея Дрейдена, написанные с 1984 по 2016 годы. Идея этой книги родилась на юбилейном вечере Сергея Симоновича, проходившем в арт-центре «Борей». На этом концерте Дрейден прочитал стихотворение Бродского «Откуда к нам пришла зима...» (1962) на фоне своих картин. Данное издание является, по сути, арт-проектом, выпущенным небольшим тиражом, но способным украсить личные библиотеки поклонников творчества поэта и людей с изысканным вкусом.

Книга является непериодическим, текстовым, книжным, оригинальным моноизданием, массовым по типу.

Отдельно рассмотрим собрание сочинений Бродского, вышедшее в 2019 году в «Лениздате». Данное издание состоит из 2 книг и включает в себя все поэтические сборники: «Остановка в пустыне», «Конец прекрасной эпохи», «Часть речи», «Новые стансы к Августе», «Урания», «Пейзаж с наводнением», а также стихотворения, не включенные автором в сборники.

Данное собрание снабжено подробной вступительной статьей Льва Лосева «Щит Персея», обширными примечаниями и алфавитным указателем. Качественный аппарат издания является неоспоримым преимуществом рассматриваемой книги.

Необходимо упомянуть и об оформлении сборника. Две книги, из которых состоит данное собрание, представлены в белом и черном цвете, минималистичный дизайн оставляет пустыми первую и четвертую стороны переплета, текст размещается только на корешке. Каптал и ляссе белой книги выполнены в черном цвете, а черной книги — в белом. В блоке использована офсетная белая бумага, переплет книг - твердый.

Данное издание идеально подготовлено и с точки зрения оформления, и с точки зрения аппарата.

По типологии оно относится к непериодическому, текстовому, книжному, оригинальному сборнику, массовому по типу.

Подводя итог своего исследования, мне хотелось бы отметить, что в современных изданиях Иосифа Бродского крайне редко встречаются вступительные статьи и комментарии. Считаю это большим упущением. Несмотря на то, что в современном мире не составляет труда быстро найти информацию о любом писателе, отсутствие вступительного слова показывает, во-первых, небрежность в подготовке издания, а, во-вторых, вынуждает читателя отвлекаться и искать нужную информацию в Интернете. Отсутствие примечаний также является минусом большинства изданий. Читатель не может погрузиться в контекст стихотворений, который так важен для понимания поэзии Иосифа Александровича.

Кроме того, хотелось бы видеть как можно больше качественно подготовленных сборников стихотворений автора, напечатанных на плотной белой бумаге, с использованием в издании ленточки ляссе. К сожалению, на данный момент таких изданий практически нет. Единственным исключением является «Стихотворения и поэмы: в 2 томах», вышедшее в 2017 году в «Лениздате».

В заключение своего исследования мне хотелось бы выразить надежду, что к 100-летию со дня рождения автора, которое будет отмечаться через 18 лет, книжные издания смогут подготовить достойные сборники его стихотворений, поэм и эссе.

Литература

1. *Бродский И.* Баллада о маленьком буксире: Стихотворение. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. 32 с.: ил.
2. *Бродский И.* Вид с холма. СПб.: Издательская группа «Лениздат», «Книжная лаборатория», 2018. 176 с.
3. *Бродский И.* Конец прекрасной эпохи. Анн Арбор: Ардис, 1977. 118 с.
4. *Бродский И.* Конец прекрасной эпохи: Стихотворения. СПб.: Издательская группа «Лениздат», «Книжная лаборатория», 2019. 144 с.
5. *Бродский И.* Малое собрание сочинений. СПб.: Азбука. Азбука-Аттикус, 2019. 880 с.
6. *Бродский И.* Остановка в пустыне. СПб.: Издательская группа «Лениздат», «Книжная лаборатория», 2019. 272 с.
7. *Бродский И.* Остановка в пустыне. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1970. 228 с.
8. *Бродский И.* Откуда к нам пришла зима. СПб.: Борей Арт, Дом детской книги, 2018.
9. *Бродский И.* Полдень в комнате. СПб.: Издательская группа «Лениздат», «Книжная лаборатория», 2018. 224 с.
10. *Бродский И.* Стихотворения и поэмы: в 2 т. Т. 1 / вступ. статья, сост., подг. текста, прим. Л. Лосева. СПб.: Изд. группа «Лениздат», «Книжная лаборатория», 2019. 736 с.
11. *Бродский И.* Стихотворения и поэмы: в 2 т. Т. 2 / вступ. статья, сост., подг. текста, примеч. Л. Лосева. СПб.: Издательская группа «Лениздат», «Книжная лаборатория», 2019. 672 с.

12. *Демченко О. Г.* Принципы редакторской подготовки изданий русских писателей-классиков XIX века (на материале изданий П. И. Мельникова-Печерского). Дис. ... канд. филол. наук. М., 2007.

13. *Новикова Е.* Создатели издательства «Азбука» возродят знаменитый «Лениздат» // Известия. 2012. 1 августа. URL: <https://iz.ru/export/google/amp/258715>.

14. *Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Независимая газета, 1998. 135 с.

УДК 82.161.1

Ян Сяоди,
кандидат филологических наук, доцент,
Институт иностранных языков,
Тайюаньский технологический университет (КНР)
Email: yangxiaodi1984@163.com

МОТИВЫ ДАО В ПОЭЗИИ ИОСИФА БРОДСКОГО

Иосиф Бродский высоко ценил свободу личности, именно это сблизило его с философией даосизма Китая и поэтами эпохи Тан, которые находились под влиянием данной философии. Более того, Бродский занимался переводом классической китайской литературы вместе с китаистом Татьяной Аист и перевёл стихи некоторых поэтов эпохи Тан — Ли Бо, Ли Шаньинь, Ван Вэй и др. В данной статье сделаем попытку проанализировать их жизненные впечатления и поэтическую самореализацию, проявившуюся в тексте стихов Бродского.

Ключевые слова: И. Бродский, эпоха Тан, философия даосизма, природа.

Yang Xiaoding,
Candidate of Philological Sciences,
Associate Professor of the Institute of Foreign Languages,
Taiwan University of Technology, China
Email: yangxiaodi1984@163.com

THE MOTIVES OF TAO IN THE PORTRY OF JOSEPH BRODSKY

Joseph Brodsky highly valued the freedom of individual, and this is what brought him closer to the philosophy of Taoism in China and the poets of the Tang era, who are influenced by this philosophy. Moreover, Brodsky was engaged in the translation of classical Chinese literature together with the Sinologist Tatyana Aist and translated the poems of some favorite poets of the Tang era — Li Bo, Li Shangyin, Wang Wei, etc. In this article, we will compare the poems of Brodsky and Wang Wei, analyze their life impressions and self-realization in nature.

Keywords: J. Brodsky, the Tang era, the philosophy of Taoism, nature.

В Нобелевской лекции по литературе 1987 года русско-американский поэт Иосиф Бродский сказал: «Для человека частного и частность эту всю жизнь какой-либо общественной роли предпочитавшего, для человека, зашедшего в предпочтении этом довольно далеко — и в частности от родины, ибо лучше быть последним неудачником в демократии, чем мучеником или властителем дум в деспотии, — оказаться внезапно на этой трибуне — большая неловкость и испытание» [2, с. 5]. Нетрудно понять, что Бродский — поэт, который высоко ценит свободу личности. Именно это сближает его с философией даосизма Китая.

В отличие от конфуцианства, фокусирующегося на этике и морали, даосизм сосредоточивается на ценности личности и ориентирован на расширение внутреннего мира человека. Бродский всю свою жизнь пытался понять Дао и следовать ему, особенно вследствие серии испытаний — арестов, допросов, ссылок и, в конечном счете, эмиграции,

с которыми он столкнулся в молодости. Поэт рано познал смысл Дао. Именно поэтому можно говорить, что поэзия Бродского тесно связана с философией Китая и на духовном уровне имеет сходство с китайскими поэтами, на которых повлиял даосизм. Как отмечал В. Бондаренко, «в китайской поэзии главное в тексте — невидимо, как душа» [1, с. 313], в этом Бродский «внутренне близок китайским поэтам» [1, с. 315].

Среди поэтов эпохи Тан, особенно близких Бродскому, можно выделить поэта Ван Вэйя. Они оба отдалены от конфуцианской этики, их творения пронизывает огромное чувство одиночества.

В истории китайской литературы редко можно встретить поэта, который демонстрирует такую силу одиночества, как Ван Вэй. У людей мало возможностей остаться один на один с самим собой — они находятся в тесной связи с другими людьми, особенно с родителями, детьми, родственниками. И чем богаче отношения между людьми, тем меньше в них личности. Но эпоха Тан была редким периодом в истории китайской литературы, когда у человека была возможность освободить себя от влияния группы. В танской поэзии удивительно мощно проявилась индивидуальность человека.

В танской поэзии ощущается дух отшельника и скитальца, лирический герой непосредственно погружается в одиночество, встречается с ним [8–11]. Поэты эпохи Тан бежали от толпы и отправлялись на природу, чтобы поговорить с луной, горами, водой и цветами. В процессе странствий связь танских поэтов с домом и сельским хозяйством была оборвана. Поэт был во многом освобожден от законов общественной морали, он существовал по законам природы, как естественный человек. Поэты-отшельники, непосредственно сталкиваясь с природой, начинали обретать себя в ней.

Когда жизнь проходит в странствиях и нет привязанности к месту, человек обретает возможность выходить за свои пределы и преодолевать себя. В этом смысле танская поэзия является наиболее важной этико-эстетической формой существования. Она позволяет человеку (и поэту) выходить из толпы и достигать самореализации в абсолютном одиночестве.

В период династии Тан в Китае доминировало не конфуцианство, а даосизм и буддизм. Согласно этим учениям, существует великий «небесный путь» за пределами человеческой сферы. Конфуцианство верит, что завершение жизни осуществляется в мире с родителями, супругами и детьми. Но даосизм и буддизм общаются только с духом неба и глубинами земли. Именно поэтому танская поэзия обладает своего рода космическим сознанием и пытается исследовать сущность высот жизни. Поэты даже чувствовали растерянность, переживали экстаз и печаль в этом огромном бесконечном времени и пространстве. Поэт Чэнь Цзыань (661–702) пишет: «Думаю я: Небо с Землей бескрайни, бескрайни / и одиноко слезы роняю в глубокой печали» (перевод Л. Н. Меньшикова). Перед лицом такой пустоты человек не знает, куда идти, но это чувство помогает поэтам преодолеть литературу.

В стихах Ван Вэйя присутствует именно такое беспрецедентное пространство, он ищет способы постижения жизни в природе.

Известно, что период династии Тан был «золотым веком» классической китайской поэзии, период Расцвета (Шэн Тан) был его кульминацией. Ван Вэй писал свои стихи в этот исторический период, и вместе с Ли Бо, Ду Фу они стали выдающимися представителями «Алтаря поэзии Шэн Тан».

Одним из первых переведенных Бродским стихотворений было стихотворение Ван Вэйя, имя которого по-английски может быть переведено как *One Way*, путь в одну сторону. Следует признать, что эта метафора тесно связана с собственным жизненным опытом Ван Вэйя (заметим, и Бродского).

Ван Вэй (701–761) — выдающийся поэт, живописец, каллиграф, музыкант и теоретик искусства. Основное поэтическое направление Ван Вэйя в поэзии — пейзажная лирика, по стилю близкая к живописной традиции Китая [11, с. 43].

Ван Вэй родился в интеллигентной семье, с детства был хорошо образован, проявил способности к поэзии, живописи, каллиграфии и музыке. Он сдал государственный экзамен на степень Цзиньши¹ в возрасте 20 лет. Должно быть, его ждало блестящее будущее. Но в карьере чиновника он пережил взлеты и падения, особенно в ходе мятежа Ань Лушаня (тот вынудил Ван Вэйя служить чиновником). После поражения Ань Лушаня Ван Вэй был посажен в тюрьму. И только благодаря помощи брата Ван Цзиня, Ван Вэй был отпущен. Эти переживания оказали большое влияние на жизненные взгляды поэта. Он часто высказывал мысль об удалении на природу, говорил о любви к пейзажу, чувствовал себя более спокойно на природе, где и стремился постичь Дао жизни.

В стихах Ван Вэйя жизнедеятельность природы часто вызывает внутреннее беспокойство лирического героя. Например, человеческое сердце было спокойным, но внезапно какое-то природное явление заставило его биться чаще. Талант Ван Вэйя заключается в передаче именно этой силы человеческих и природных чувств. Ван Вэй обладает не только тонким видением художника, но и острым чувством звука, доступного музыканту. Эти особенности помогают поэту глубже постичь суть самой природы. При этом когда мы читаем поэзию Ван Вэйя, мы ощущаем необходимость перейти на философский уровень осознания жизни и природы. Пейзаж Ван Вэйя — это не состояние природы, а состояние души человека, лирического героя. В его знаменитом цикле «Река Ванчуань» есть множество стихотворений, изображающих пейзажи и природные ландшафты, но передающих понимание поэтом тайн жизни.

Рассмотрим несколько стихотворений Ван Вэйя. Начнем с «Лющины у древнего города Мэн».

Новый мой дом у развалин города Мэн,
Под древнею ивой, оставшейся с давних пор.
И кто же еще когда-то придет сюда,
Напрасно вздохнуть о людях былых времен.
(перевод А. В. Матвеева)

Первая строка стихотворения отражает реальность: «Новый мой дом у развалин города Мэн». Действительно, автор построил новый дом в Мэнченгао. «Под древнею ивой, оставшейся с давних пор» — можно представить себе, что вокруг почти ничего осталось, только несколько сломанных ив. Вполне возможно, что когда-то это место было процветающим, но сейчас оно полностью заброшено. Это заставляет поэта погрузиться в глубокую печаль.

В следующем двустишии «И кто же еще когда-то придет сюда, / Напрасно вздохнуть о людях былых времен», кажется, поэт спрашивает себя, как и других, кто же построит (восстановит) здесь дом в будущем? И после того, как этот дом переживет расцвет и процветание, придет ли он снова в упадок?

Поэт размышляет о том, что некогда шумное место превращается в руины. Но задумывался ли кто-нибудь, что все руины когда-то были процветающим местом? Думаем ли мы о том, что благоухающее место, где мы сейчас живем, однажды превратится в прах. Поэт размышляет о том, что все проходит — и это заставляет его чувствовать ничтожность жизни.

Ван Вэй увидел беспомощность жизни в образе «увядающей ивы» и испытал чувство печали. Поскольку он пережил процветание династии Тан и видел происходящее собственными глазами, замирание жизни было для него еще более печальным. По мысли Ван Вэйя, момент, когда мы начинаем понимать жизнь, часто возникает и осознается нами только потому, что мы оказываемся в одиночестве, на природе, вдали от цивилизации. Мы понимаем, что жизнь не процветает вечно.

¹ Высшая учёная степень в системе государственных экзаменов кэцзюй в императорском Китае.

Заметим, что лирический герой Бродского тоже одинок, и поэт описывал руины. Ему близок этот мотив. По словам Бродского, все в жизни превратится в руины и станет «одряхлевшими ивами». По Бродскому, как и по Ван Вэйю, человеческое существование не имеет никакого смысла:

Вот и прожили мы больше половины.

Как сказал мне старый раб перед таверной:

«Мы, оглядываясь, видим лишь руины».

Взгляд, конечно, очень варварский, но верный.

(Письма римскому другу, 1972)

Очевидно, что Бродский использует здесь лексему «руины» для обозначения множественных наблюдений из опыта своих прошлых прожитых лет, и в этом он оказывается близок Ван Вэйю.

Возьмем другое стихотворение Ван Вэйя — «Долина магнолий».

Как будто раскрылись лотосы на ветвях,

По горным отрогам алеют большие цветы.

Не видно людей у хижины над ручьем,

Лишь падают-падают с шелестом лепестки.

(перевод А. В. Матвеева)

Магнолия — выразительный цветок. В строке «Как будто раскрылись лотосы на ветвях, / По горным отрогам алеют большие цветы» Ван Вэй наблюдает процесс цветения магнолии, на ветвях которой крупные цветы распускаются, точно лотосы. Образ необычен: наземные цветы появляются словно бы на ветвях. «Большие цветы» расцветивают горные отроги. Кажется, пейзаж красив и должен дарить радость. Но... «Не видно людей у хижины над ручьем...» И поэт обнаруживает, что воспринять эту красоту природы некому — вокруг нет людей. Потому последняя строка «Лишь падают-падают с шелестом лепестки» своим однообразным действием, подчеркнутым повтором (*падают-падают*), порождает настроение грусти и упадка, тишины и безлюдья, одиночества и его бесконечности.

Стихотворение раскрывает мотив одиночества жизни, процесс жизни от расцвета до увядания. Ван Вэй не описывает печаль, но грустный безлюдный пейзаж создает настроение тоски и печали. Ван Вэй написал очень простое стихотворение, изобразил самый обычный пейзаж, но это позволяет ему (и читателю вместе с ним) задуматься о смысле жизни. В стихотворении философия конфуцианства заменена принципами даосизма и буддизма, говорящими о самореализации личности.

Стихи Ван Вэйя очень утонченные, но пишет он их внешне бесстрастно. Состояние его лирического героя и всей окружающей жизни абсолютно спокойно и безмятежно. Однако это иллюзия, обман. Место, где находится герой Ван Вэйя, — это пустошь, безлюдный уголок земли. И именно это — одиночество — заставляет героя философствовать, размышлять, грустить. «Никто» — это важная категория поэзии Ван Вэйя, особенно в его последние годы.

Большинство пейзажей, описанных Ван Вэйем, неторопливы и спокойны, но для поэта они существенны и судьбоносны — только в такой тишине он (и его лирический герой) может познать законы жизни, ощутить все тонкие изменения в природе и жизни. Люди могут заново найти себя (познать) в уединенном месте. Подобное восприятие жизни Ван Вэйя оказало большое влияние на будущие поколения китайских поэтов.

Еще одно стихотворение Ван Вэйя — «На перекате у дома в платанах (На перекате у дома Луань)»¹

¹ Перевод названия предложен автором статьи.

Шуршит и шуршит вот этот осенний дождь,
Все плещет и плещет речной поток по камням.
Разбилась волна, рассыпав брызги вокруг,
И цапля в испуге от вод отпрянула вновь.
(перевод А. В. Матвеева)

«Перекат» — это неглубокое место на реке, где камни и вода ударяются друг о друга. Изображенный Ван Вэйем поток воды беспокойен, игрив, говорлив. Вода с шумом разбивается о камни — плещет и плещет. Шум воды сливается с шуршанием дождя (шуршит и шуршит). Поэт описывает то, что слышит и видит.

Однообразие и повторяемость шума воды и шуршания дождя, кажется, ничем не нарушаются. Вода течет, как жизнь. Кажется, ничего не может произойти. Одно и то же (шум и плеск) повторяются каждый день, каждый час, каждую минуту. Но вдруг — сообщает поэт — «Разбилась волна, рассыпав брызги вокруг...»

Казалось бы, однообразная и привычная жизнь (течение) вдруг нарушилась — даже «цапля в испуге от вод отпрянула вновь».

Это маленькое стихотворение написано о некоей динамике среди статики, активности самой жизни природы. О тех неожиданностях, которые поджидают нас в жизни.

В горах шуршал осенний дождь и мелкая речная вода бежала по камням, капли воды «плескались» друг о друга. Но вдруг что-то произошло — всего лишь чуть более сильный и шумный всплеск воды. Но порядок и устойчивость нарушены, белая цапля испугалась и прыгнула в сторону. Очевидно, что природа, описанная Ван Вэйем, будь то звук, цвет или изображение, находится в движении. И познать закон (причину) изменения, которое происходит в природе, никому не дано. Ван Вэй говорит о состоянии природы, но с помощью ассоциаций задает параллель к законам человеческой жизни.

Ван Вэй не просто поэт, который пишет пасторальные стихи о природе. Пастораль и пейзаж, которые он создал, являются пейзажами сердца. Мы чувствуем растроганность при чтении стихов Ван Вэя, потому что, когда поэт описывает пейзажи, он осмысляет и человеческую жизнь.

Стихотворение «Охота на оленей»:

Горы безлюдны, бесчеловечны горы,
Только ручья в горах слышатся разговоры.
Луч,
Пробившись с потерями сквозь частокол деревьев,
Кладет на лиловый мох причудливые узоры.
(перевод И. Бродского)

Как видим, стихотворение «Охота на оленей» переведено Бродским. «Охота на оленей» наиболее глубоко и всесторонне отражает истину учения буддизма и даосизма, и Бродский умело передает это. По мнению В. Бондаренко, эти свободные строки стихов (всего из 20 иероглифов) читаются так, как будто они были написаны самим Бродским на тему Китая. То, что выражено между строк, — собственные чувства и переживания лирического героя Бродского.

«Горы безлюдны, бесчеловечны горы, / Только ручья в горах слышатся разговоры» — эта строка передает пустоту гор, безлюдье: на горе никого нет, она тиха и необитаема. Единственный разговор в горах — разговор ручья, звуки воды, заменяющие собой присутствие человека.

«Луч, / Пробившись с потерями сквозь частокол деревьев, / Кладет на лиловый мох причудливые узоры» — строка передает состояние вечернего заката, когда опустившееся солнце бросает свои заходящие лучи на стволы деревьев. А деревья в свою очередь отбрасывают свои длинные тени на мох.

Бродский (вслед за Ван Вэйем) передает великий покой и гармонию природы. Весь изображенный пейзаж величественен и царствен. Лиловый мох уподобляется огромному лесному ковру, занимающему все пространство между деревьями. А солнечные лучи, как блики золотого декора в природном дворце, подсвечивают беспредельный лесной зал, проникая сквозь стволы-колонны. Спокойствие и стройность стиха подчеркивают величественность мироздания, гармонию и космизм природы.

Пейзаж Бродского (и Ван Вэйя) похож на медитацию, он абсолютен и неподвижен. Это воплощение Дао жизни. И Бродский — поэт-одиночка — сумел почувствовать этот настрой.

Итак, Ван Вэй в своей поэзии напомнил людям, что можно наблюдать природу и видеть и понимать себя в ней. Космос природы помогает преодолеть хаос человеческого мельтешения на земле.

Как и Ван Вэй, Бродский прожил непростую жизнь [см.: 3–7]. Во время ссылки он жил в деревне, далеко от города и получил собственный важный жизненный опыт в соприкосновении с природой.

Бродский не был чужд природе. Еще в 1961 году он описал сельскую местность в стихотворении «В деревне никто не сходит с ума». Более близкая встреча Бродского с сельским (природным) ландшафтом произошла тогда, когда он был сослан в деревню Норенская (1964–1965). Годы спустя, вспоминая тот период своей жизни, поэт сказал: «Те два года, которые я провел в деревне, — самое лучшее, по-моему, время моей жизни. Я работал тогда больше, чем когда бы то ни было» [б, с. 8]; «Жизнь на природе мне нравилась. Возникали даже какие-то ассоциации с Робертом Фростом...» [б, с. 91].

Если Ван Вэй осознал свой путь самостоятельной жизни в природном ландшафте, то Бродский нашёл себя в спокойствии природы и выразил его в цикле «рождественской поэзии». В объятиях природы он чувствовал духовное возрождение после своих страданий.

Жизнь периода ссылки впервые отразилась в стихотворении Бродского «Звезды мерцают, а ты очень далеко...» (1964). Поэт переносит субъективные эмоции индивида на рождение Христа:

Звезда блестит, но ты далека.
Корова мычит, и дух молока
мешается с запахом козьей мочи,
и громко блеет овца в ночи.

Шнурки башмаков и манжеты брюк,
а вовсе не то, что есть вокруг,
мешает почувствовать мне наяву
себя — младенцем в хлеву.

(Звезда блестит, но ты далека, 1964)

Здесь появляются библейские образы из Евангелия, с которыми мы знакомы по циклу «рождественских стихов» Бродского: «звезда блестит» и «младенец в хлеву», в то время как волхвы, пастух и костер отсутствуют в сюжете. Но стоит отметить, что младенец Христос сейчас является у Бродского точкой отсчета жизни и символом возрождения.

Стихотворение было написано в мае, а Бродский родился 24 мая. Давая интервью П. Вайлю, он сказал так: «Прежде всего этот праздник хронологический, связанный с определенной реальностью, с движением времени. В конце концов, что есть Рождество? День рождения Богочеловека. И человеку не менее естественно его справлять, чем свой собственный» [б, с. 598]. Таким образом, мы можем рассматривать его стихотворный текст как поздравительное стихотворение ко дню рождения. «Младенец в хлеву» подобен самому поэту, он страстно желал воскресения духа.

Жизнь в отдаленной северной сельской местности однообразна и скучна. Дни наполнены обычными земными пейзажами:

Корова мычит, и дух молока
мешается с запахом козьей мочи,
и громко блеет овца в ночи.

Соответственно этому — «Звезда блестит, но ты далека». Если мерцающая звезда все еще дает людям надежду и, кажется, в сердце поэта она все еще есть, то он не сдастся в трудные годы, фраза «ты далеко» раскрывает его сильную печаль. Это, может быть, указывает на уход любимой девушки. Таким образом, глубокое одиночество превратило внутренний мир поэта в чистилище. Он с нетерпением ждет воскресения своего духовного мира и даже на мгновение испытывает какую-то иллюзию, почувствовав себя новорожденным младенцем Христом:

Шнурки башмаков и манжеты брюк,
а вовсе не то, что есть вокруг,
мешает почувствовать мне наяву
себя — младенцем в хлеву.

В дни ссылки Бродский написал еще два рождественских стихотворения: «На отъезд гостя» и «1 января 1965 года». Одиночество годов изгнания продолжает воплощаться в этих двух стихотворениях. Их можно рассматривать как единое целое, передающее глубокую боль поэта.

Стихотворение «На отъезд гостя» написано в декабре 1964 года. Во время ссылки у Бродского действительно бывали гости. Но люди, которые приходят в гости, в конце концов прощаются и уезжают, и эта прощальная грусть ярко отражена в стихотворении:

Покидаешь мои небеса.
И один оборот колеса
их приводит в движенье.

Я открытию рад.
И проселок сужается, взгляд
сохранив от суженья.

Чем дорога длинней,
тем суждение уже о ней.
Оттого страстотерпца

поджидает зимой торжество
и само Рождество
защищает от сжатия сердца.

Тихо блеет овца.
И кидается лайка с крыльца.
Трубы кашляют. Вот я и дома.

И, картавя, кричит с высоты
негатив Вифлеемской звезды,
провожая волхва-скопидома.

Первая строфа стихотворения указывает на душевное состояние поэта: отъезд гостя уносит небо лирического героя и оставляет только пустоту в его сердце. Можно предположить, что именно крайняя пустота и одиночество остались в сердце поэта после ухода гостей и побудили его к написанию стихотворения [5, с. 94]. Во второй строфе поэт внезапно произносит: «Я открытию рад». Но что это за открытие, мы не знаем, и следующая строка не объясняет этого. Возможно, появление данного стихотворения именно то «открытие», которым доволен поэт, — так что его небо тоже «в движении».

Позже поэт отметил, что, хотя проселочная дорога узка, поле зрения в результате не сужается. Просто чем длиннее дорога, тем уже суждение о ней. Это, наверное, намек поэта на то, что смысл «дороги жизни» не заключается в ее длине. Затем появится образ Рождества: оно защищает жертв от «сжатия сердца». Мы знаем, что у поэта были проблемы с сердцем, и в тюрьме у него случился приступ. Потому это предложение можно понять едва ли не буквально: зимой он с нетерпением ожидает праздника Рождества, который может защитить сердце самого поэта. Это похоже на иллюзорное ожидание, которое способно немного утешить одинокую душу.

Следующее строки еще более похожи на иллюзию поэта. Снова раздалось блеяние овцы, но лайка сбежала с крыльца, зная, что ее хозяин вернулся домой. И труба «завучала». Так лирический герой почувствовал: я дома. Это кажется прекрасной мечтой, созданной поэтом в изгнании. Лирический герой здесь как сам поэт: кричал с большой высоты, не в силах издать звука «р». (Мы знаем, что Бродский чуть картавил [6, с. 713]). И сюжет Евангелия также косвенно передан здесь: появляется «негатив Вифлеемской звезды, / провожая волхва-скопидома».

Рождественская звезда появилась, но это только негатив звезды, поэтому «надежда», которую она приносит, ослаблена по сравнению с настоящей звездой, не говоря уже о том, что она всего лишь сопровождает скупых волхвов — они не принесли подарков.

Несомненно, это стихотворение в значительной степени отражает жизненный путь поэта. После ухода гостей пустота и одиночество в его сердце способствовали рождению стихов. И в «1 января 1965 года» эта боль продолжается.

Но если в первом стихотворении у лирического героя все еще есть надежда защититься от боли, сжимающей сердце, и лирический персонаж вернулся домой, то здесь герой, которого «забудут волхвы», услышал «только хриплый крик ветра», и его единственным спутником стала только его собственная тень. Стихотворение полно чувства безнадежности — герой в это время был покинут всеми, и звезды полностью исчезли. Это одно из немногих стихотворений в рождественской группе, где образы звезд совсем отсутствуют:

Волхвы забудут адрес твой.
Не будет звезд над головой.
И только ветра сиплый вой
расслышишь ты, как встарь.
Ты сбросишь тень с усталых плеч,
задув свечу, пред тем как лечь.
Поскольку больше дней, чем свеч
сулит нам календарь.

В первой строке поэт использует глагол будущего времени, чтобы усилить охватившую героя безнадежность — в жизни больше не будет чудес. Волхвы, которые первыми осознали рождение чуда, забудут адрес, и звезда, которая сыграла руководящую роль и принесла свет надежды в мир, полностью исчезла. Видно, что боль в сердце поэта достигла крайности. Единственное, что точно и верно, это хриплый крик ветра, терзающий сердца одиноких людей. Можно сказать, что типичный тон «стоического пессимизма» [5, с. 95] отчетливо отражен в этом стихотворении:

Что это? Грусть? Возможно, грусть.
Напев, знакомый наизусть.
Он повторяется. И пусть.
Пусть повторится впредь.
Пусть он звучит и в смертный час,
как благодарность уст и глаз
тому, что заставляет нас
порою вдаль смотреть.

В стихотворении вообще нет слов никакого утешения, но поэт не оставил трагический финал всему стихотворению, наоборот, он повернулся в сторону оптимизма: даже если бы волхвы забыли адрес, звезды бы не появились, но самый драгоценный и важный дар в жизни все-таки существует — это дар «жизни и созидания»:

И, взгляд подняв свой к небесам,
ты вдруг почувствуешь, что сам
— чистосердечный дар.

Таким образом, когда лирический герой понимает, что он действительно не может получить надежды от внешнего мира, он обращает внимание на себя и пересматривает свою собственную ценность — он сам является искренним даром, что и подразумевает существование какого-то чуда. Эта поэтическая строка отвечает на «Я открытию рад» в предыдущем стихотворении: «открытие» кажется равносильным какому-то чуду, и сам лирический герой является знаком этого чуда.

Итак, рождественские стихи Бродского периода ссылки относятся к текстам философским, осознания самого себя конкретным человеком-героем. Именно в ссылке Бродский почувствовал возрождение своей души, подобно новорожденному младенцу Христу, который выдержал все испытания именно для того, чтобы явить миру чудо.

Таким образом, подводя итоги анализа стихотворений Ван Вэйя и Иосифа Бродского, можно сказать, что из стремления Ван Вэйя и Бродского к «пути (Дао)» нетрудно понять любовь Бродского к поэзии Ван Вэйя. Хотя у двух поэтов разные национальности и они жили в разные времена, но пути «самореализации» поэтов очень похожи: оба уделяют большое внимание «внутреннему» я, размышляют о духовном смысле жизни вдали от городской суеты и достигают «самореализации» на природе. В то же время оба поэта и их герои испытали взлеты и падения в жизни. Всем известно, что лучшая литература всегда возникает в жизненном конфликте. Размышляя о своей собственной жизни на природе, поэты учились философски принять ее. Это близко к области «даосской философии» и имеет нечто общее с экзистенциальной философией.

Небольшое отличие в том, что Ван Вэй больше чувствует свое сердце в пейзажах — растениях, цветах, птицах и т.д., для него пейзажи — это отражение сознания; в то время как Бродский ищет смысл своей жизни в естественной тишине и запустении сельской местности (природе). Уникальная тишина и свобода природы предоставляют героям хорошую возможность пробудить свое внутреннее «я», но, с другой стороны, ее вездесущее «движение», похоже, приносит позитивную энергию в человеческую душу, направляя людей на поиск собственной жизненной силы и давая стремление к смыслу и ценности самостоятельного существования.

Литература

1. *Бондаренко В. Г.* Бродский: русский поэт. М.: Молодая гвардия, 2015. 444 с.
2. *Бродский И. А.* Сочинения Иосифа Бродского. Т. 1. СПб.: Пушк. фонд, 2001. 304 с.
3. *Крепс М.* О поэзии Иосифа Бродского. СПб.: журнал «Звезда», 2007. 198 с.

4. *Лосев Л.* Иосиф Бродский: опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия, 2008. 446 с.
5. *Подгорская А. В.* Иосиф Бродский и русская рождественская поэзия: Дис. ... канд. филол. наук. Магнитогорск, 2009. 172 с.
6. *Полухина В. П.* Бродский И. Книга интервью. М.: Захаров, 2011. 784 с.
7. *Ранчин А.* О Бродском: размышления и разборы. М.: Водолей, 2016. 246 с.
8. 叶嘉莹: 《叶嘉莹说初盛唐诗》, 中华书局, 2018年。(Е Цзяин. Е Цзяин говорит о стихах раннего и золотого века династии Тан. Пекин: Китайское книгоиздательство, 2018. 281 с.)
9. 松尾芭蕉等: 《日本古典俳句选》, 林林译, 湖南人民出版社, 1983年。(Мацуо Басе. Подборка японских классических хайку. Перевод: Линь Линь. Чан Ша: Народное издательство Хунани, 1983. 161 с.)
10. 蒋勋: 《蒋勋说唐诗》, 中信出版集团, 2014年。(Цзян Сюнь. Цзян Сюнь говорит о стихах эпохи Тан. Пекин: издательство Чжун Синь, 2014. 248 с.)
11. 谷羽、托罗普采夫: 《唐诗读本》, 天津大学出版社, 2019年。(Гу Юй, Сергей Торопцев. Танские строфы хрестоматия. Тянь Цзинь: Тяньцзиньский ун-т, 2019. 297 с.)

PRO ET CONTRA ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ФИЛОЛОГИИ ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

УДК 82.161.1

Богданов Иван Сергеевич,
магистрант, РГПУ им. А. И. Герцена (СПб.)
Email: ivan-bogdanov-97@mail.ru

ЦИФРОВАЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ СРЕДА: УСПЕХИ, ТРУДНОСТИ, РИСКИ

В работе рассматриваются различные слагаемые процесса использования компьютерных технологий в образовательной среде, в частности в вузах и в школах, и ставятся проблемы трудностей и рисков, связанных с процессами цифровизации образования. В работе показано, что прежде всего необходимо проведение фундаментальных и прикладных исследований, направленных на раскрытие психологических, педагогических и иных закономерностей общего и профессионального образования. Но в рамках рассмотрения этой базовой проблемы должны быть учтены и гуманитарные слагаемые проблемы, т.н. человеческий фактор, закономерности и особенности личностного развития человека в системе цифрового образования.

Ключевые слова: компьютерные технологии, образование, успехи и риски.

Bogdanov Ivan S.,
Master's student,
A. I. Herzen State Pedagogical University (St. Petersburg)
Email: ivan-bogdanov-97@mail.ru

DIGITAL EDUCATIONAL ENVIRONMENT: SUCCESSES, DIFFICULTIES, RISKS

The paper examines various components of the process of using computer technologies in the educational environment, in particular in universities and schools, and raises the problems of difficulties and risks associated with the processes of digitalization of education. The paper shows that, first of all, it is necessary to conduct fundamental and applied research aimed at revealing psychological, pedagogical and other patterns of general and vocational education. But as part of the consideration of this basic problem, the humanitarian components of the problem, the so-called the human factor, patterns and features of personal development of a person in the digital education system.

Keywords: computer technologies, education, successes and risks.

Широкое использование на всех уровнях современной жизни информационных компьютерных технологий является реальностью наших дней. Необходимо сразу сказать, что на современном этапе развития науки и средств компьютеризации назрели прямая возможность и неизбежная потребность использования огромных возможностей цифровых средств взаимодействия (общения, обучения и др.). В целом можно заметить, что

в современном мире обойтись без цифровых технологий невозможно. Несомненно, это относится и к системе образования, т.е. цифрового образования. Это процесс мощный и развивающийся, уже серьезно отраженный в исследовательской литературе [3–5, 9–11].

При этом очевидна и другая тенденция: цифровое обучение (образование) сопровождается рядом не только позитивных, но и негативных явлений [см.: 6–8, 11]. Прежде всего — из невероятного богатства человеческой личности преимущественно задействуется только его *интеллектуальная составляющая*, тем самым ослабляя (не эксплуатируя) другие потенции и потенциалы человеческой личности. Потому возникают вопросы: обеспечивает ли цифровая среда всестороннее развитие личности, о котором всегда говорили классики философии, социологии, психологии, филологии и др.? Можно ли цифровизацию образования считать процессом во всей очевидности перспективным и прогрессивным? Каковы риски и трудности современного цифрового образования?

В своих прежних работах [1, 2] я уже отчасти говорил об этом. Однако в данной работе попытаюсь расширить кластер проблемных аспектов этой сферы, посмотреть на цифровые риски и трудности шире и многостороннее.

Очевидно, что компьютеризация выступает средством повышения скорости обмена информацией между преподавателем и студентом, оперативности принятия решений, форм донесения информации и т.п. Именно эти возможности прежде всего используются в процессе компьютеризации обучения. Однако качественного изменения ситуации в образовании они не несут, поскольку те же результаты, даже с меньшими затратами временных, человеческих и финансовых ресурсов предлагают традиционные формы, методы и средства обучения.

Попробую систематизировать те негативные явления, которые сопровождают процесс цифровизации общества в его динамике, от самых первых, начальных этапов взросления человека до его зрелой поры и получения образования.

Не только специалистам, но и нам, представителям актуального социального пространства, заметно (мы видим это вокруг себя), что дети едва ли не с момента рождения приучаются родителями к общению с внешним миром посредством экранов телевизоров и (что еще более часто сегодня) с помощью экранов мобильных телефонов и дисплея компьютеров. Кажется, ничего страшного (кроме медицинских аспектов) в данной тенденции нет. Однако наблюдения показывают, что по мере общения в сетевом пространстве современному человеку все труднее заводить друзей в реальном мире. Виртуальное общение преобладает над личным: люди быстро вступают в онлайн-контакт, однако реальные дружеские контакты между ними затруднены.

Каждый из нас — по мере взросления — научается быстро воспринимать визуальную информацию, скорость восприятия и потребления информации нарастает, однако (по мнению специалистов) удерживать внимание на одном предмете современному человеку становится все труднее. Формируются особые навыки освоения информации: современному человеку привычнее читать короткие новости, чем какую-нибудь пространную (в т.ч. научную) статью, образ мыслей отличает фрагментарность, а суждения обретают черты поверхностности.

Для поколения молодежи, выходящей на стадию получения образования, авторитетность старшего поколения (будь то родители или учителя, педагоги, тьюторы) серьезно снижается в пользу Интернета, увеличивается психологическая дистанция между поколениями. Сведения из интернета становятся едва ли не единственным (и достоверным) аргументом в любом споре. Коммуникантам это придает уверенности в их суждениях и взглядах, однако последние далеко не всегда правильны.

Представители современных поколений (молодежи) более ориентированы на потребление и более индивидуалистичны, чем представители предыдущих поколений, они сосредоточены как правило в основном на краткосрочных целях, нередко очень частных и стандартизированных.

Погруженность в интернет-пространство не дает сформироваться реальному жизненному опыту, современная молодежь не может самостоятельно решать даже небольшие задачи и проблемы, немногие добиваются независимости собственными усилиями.

Важная причина оторванности от реальности — навязчивая массовая культура, утратившая функцию отражения реальности, она, наоборот, моделирует собственную реальность, но виртуальную, вытесняющую действительность. Образцом для подражания становятся не реальные личности, но герои-вымыслы, герои-фантазии, герои-призраки. Молодежи присуще «витание в фантазиях», с трудом удаётся отделить черты виртуальных героев от реальных.

Стремительность и избыток информации, получаемой в Сети, приводят к нарушениям психического развития человека, его нервной системы: современное поколение отличается легкой возбудимостью, непоседливостью, отсутствием (ослаблением) авторитета, уважения, послушания, дисциплины и др.

Как я писал в своей предшествующей работе, при виртуальном общении серьезно трансформируется язык и, как неизбежное следствие, сознание современного человека. Знаково-символический (визуальный) текст заменяет привычный для предыдущих поколений обычный книжный (письменный) текст.

Все эти факторы, как и многие другие, здесь не учтенные, неизбежно влияют на процесс формирования рисков и трудностей цифрового образования.

Попробуем выстроить рейтинг тех проблем, которые связаны с тотальным внедрением в систему образования цифровизации и которые требуют своего обсуждения и решения.

Начнем с того, что, вероятно, самую большую проблему обеспечения массовой и широкой цифровизации образования оказывается проблема *технического обеспечения*, а точнее — его отсутствия. Об этом я уже говорил в работе Т1 (инв.), потому только укажу на нее, но не стану на ней подробно останавливаться. Хотя подчеркну, что без решения этой первоочередной задачи все последующие проблемы будут иметь весьма малое и неактуальное значение. Причем в охват технического обеспечения включает в себя не только оснащенность учебных заведений компьютерными технологиями и собственно техникой, но и подготовку кадров, способных успешно работать внутри таковой технологической среды. На сегодняшний день лучшие педагогические кадры вузов, можно утверждать, принадлежат к поколению, сформировавшемуся в прошлом веке, т.е. с трудом осваивают возможности техногенного взрыва.

Вслед за этим, думаю, следует обратить внимание на то, что на настоящий момент не существует *теории цифрового обучения* (в частности, в нашем случае образовательно-педагогической), на которую могли бы ориентироваться в процессе обучения школьные учителя, преподаватели колледжей, научно-педагогический состав высших учебных заведений. А поскольку к настоящему моменту теоретический аспект крайне мало разработан (фактически еще только выдвигается и структурируется), то, как следствие, нет и убедительных свидетельств (элементарной статистики) повышения качества образования посредством использования цифрового обучения. Малый опыт и короткий период внедрения и использования цифровизации в обучение и образование в нашей стране (сильно подтолкнутый условиями пандемии, но по существу носящий *стихийный* характер) порождает сознательное или неосознанное недоверие к компьютеризации обучения значительной части педагогического корпуса страны (как уже было отмечено, особенно преподавателей старшего поколения, хорошо освоивших и демонстрирующих успешную практику очного аудиторного образования).

Далее в качестве проблемы должен быть выдвинут тезис о том, что донесение *информации* до обучающихся и обретение *знаний* — это, несомненно, разные процессы, даже теоретически разные понятия. Если фактическое (неотрефлексированное) донесение информации компьютер или компьютеризированная система способны осуществить, то

обеспечить процесс усвоения этой информации, т.е. обретение знаний — далеко не очевидный факт. Хотя бы только потому, что последнее (обретение знания) — это особенность личности, нечто субъективное, личностное: разными людьми по-разному воспринимается одна и та же информация, очень много (!) зависит от *формы* подачи материала.

Процесс обучения и получения образования, например, в высшей школе, реализуется посредством общения педагога и обучающихся. Пока оставим в стороне видеолекции, но остановимся на *вербальном* общении посредством различных систем коммуникации, например, экрана монитора. Кажется, большой разницы между оффлайн общением и онлайн коммуникацией нет. Однако, как известно, смысл излагаемого для воспринимающей аудитории зависит не только от вербальных, но и от невербальных характеристик. По данным известного австралийского психолога А. Пиза, в слове, носителе значения, отражается только 7% смысла сказанного, в телодвижениях говорящего — 55%, экстралингвистике — 38% [см. подробнее: 10]. То есть, по данным науки, онлайн лекция априори (даже физически, биологически) скуднее, чем лекция живая, оффлайн. В очной форме информирующую функцию берет на себя в том числе «язык тела», напр., поведение преподавателя, манера его движений, жестикация и другие экстралингвистические характеристики, которые в ходе онлайн преподавания утрачивают свою релевантность. В итоге — снижается коэффициент усвояемости материала.

Думаю, что следующую важную проблему цифровизации обучения-образования составляет *воспитательный момент*. Дело в том, что любой вуз (тем более наш, педагогический) вкладывает в понятие «образование» и представление о понятии «воспитание». Межличностное взаимодействие субъектов образовательного процесса (педагог — обучающиеся) в случае оффлайн обучения явно присутствует, как уже говорилось выше, вбирает в себя даже само присутствие педагога в аудитории, его поведение, манеру говорить, преподносить материал, даже одеваться. Для будущих педагогов нашего вуза «модель» присутствия преподавателя в аудитории, несомненно, показательна и *образцова*, слушатели наблюдают, оценивают, сравнивают, выбирают для себя тип будущего поведения (по выходе из вуза и вступления в ранг школьного учителя или вузовского педагога). Эмоционально-ценностное отношение к участникам «живого» занятия, несомненно, более продуктивно и действенно. Любая поведенческая мелочь (например, опоздание на занятие педагога или, наоборот, появление в аудитории студента с опозданием) программирует ситуацию выбора, своеобразной поведенческой аксиологии, когда характер дальнейшего поведения лектора или семинариста (в той или иной ситуации) становится для присутствующих незаметной, но неизбежной моделью выбора и оценивания. В ходе оффлайн занятия на подобные мелочи, как правило, внимание даже не обращается. Опоздать на виртуальную лекцию не считается зазорным, ситуация даже не требует извинений.

Другой стороной той же «воспитательной функции» становится само присутствие лектора-преподавателя вживую в аудитории. Одно дело побывать на концерте известного исполнителя непосредственно, и совсем другое дело видеть его только на экране ТВ или на мониторе гаджета. То есть в рамках онлайн формата обучения вряд ли можно говорить о *формировании научной школы*, об активизации процесса преемственности в отношениях учителя и ученика, наставника и последователя. Онлайн формат вносит в процесс обучения некий элемент формализации, отстраненности, выпрямленности и упрощения отношений педагога и студента, мера сближения и доверия, совместной деятельности (научной, учебной, социальной), взаимного диалога ослабляются, а следовательно, ослабляется и *наставническая* составляющая, необходимая в процессе обучения и образования. Опыт чувственного переживания человеком отношений в аудитории (в процессе обучения) не может не учитываться.

Итак, ослабляется функция воздействия педагога на обучающегося. Но здесь есть и обратная сторона: педагог в условиях информационной системы обучения в значительно

меньшей степени может «чувствовать» аудиторию, понимать ее подготовленность, заинтересованность, просто держать внимание (и др.). В итоге **профессиональный и преподавательский опыт** самого педагога тоже снижается. Часто приходится слышать, что педагог учится у студентов (можно поверить, что это так, ибо студенты задают неожиданные и неожиданные вопросы, предлагают свои оценки, демонстрируют собственное, пусть и неверное, понимание проблемы, предлагают нестандартные пути). А если этот аспект будет ослаблен или не будет формироваться (а в условиях цифровизации он, скорее всего, будет неизменно снижаться), то уровень педагогической квалификации научно-педагогических кадров окажется сниженным и ослабевающим, опыт педагога и его мастерство обретут иной характер. Педагоги (=личности) могут вообще оказаться за пределами диалогового взаимодействия, ведь нередко речь заходит о видео-лекциях и видео-подаче материала, когда присутствие лектора-педагога, вроде бы, и вообще не предусмотрено¹. Характер традиционных (и проверенных) отношений «Учитель — Ученик» сильно трансформируется.

Следующий этап: свёртывание социальных контактов не только между педагогом и студентом, но и вообще свертывание **практики социального взаимодействия** и общения в аудитории, непосредственно между слушателями, между обучающимися. Как следствие — процессы индивидуализма, одиночества, отсутствия друзей, просто среды общения. Традиционное представление о *лучших годах* жизни — студенчестве — аннигилируется, цифровизация образования в конечном итоге (надеюсь, в отдаленном будущем) неизбежно отдалит людей друг от друга, изолирует, психологически изменит человеческую личность. Если природа не поправит и не скорректирует социальные процессы, то при всех достижениях технического прогресса человечество неизбежно зайдет в тупик (стресс, депрессия, психические отклонения и т.п.). Разобщенность общества может оказаться непреодолимой.

Всем (даже не специалистам) очевидно, что в процессе цифровизации образования существует реальный риск **деградации речи**, а вместе с ней и **мышления**. Уже сейчас вызывает тревогу вопрос о грамотности языка обучающихся. Показатели достижений школьных и вузовских выпускников, результаты школьных ЕГЭ, упрощенный (если не сказать примитивный) формат аттестационных испытаний, адаптированных к компьютеру, вызывают опасения. Чрезмерная стандартизация образования, напрямую связанная с процессами цифровизации (например, выставление на экзамене «объективной» оценки компьютером, а не человеком, формат ОГЭ, ЕГЭ, даже иногда ГЭК и др.) приводит к стандартизации мышления, утраты **творческого потенциала личности**. Внедрение компьютерных технологий в образовательный процесс заставляет экзаменуемого готовить стандартные ответы (часто, размером в одно-два слова), которые способен понять компьютер и на уровне его возможностей оценить. Так, например, знаю такой пример из ЕГЭ по литературе: экзаменуемому нужно ответить на вопрос, кто главный герой романа А. С. Пушкина «Капитанская дочка». Он отвечает: Емельян Пугачев. Ответ не засчитан, т.к. компьютер должен был принять вариант «Пугачев». Более глубокие знания ученика не оценены. К тому же апелляция на I часть ЕГЭ в РФ ни на каком предмете не допускается. То есть, если бы обучающийся сдавал экзамен преподавателю, то он бы получил поощрение (похвалу). Но в случае цифровой реальности дополнительные знания не требуются — экзаменуемый должен искать не правильный, но **стандартный** ответ. Здесь же присутствует и элемент «случайности»: незнание материала может быть компенсировано удачей, случаем, счастьем попадания в нужный ответ (слово).

Другими словами, если будет упущена важная составляющая формирования творческого мышления, которое по своему происхождению диалогично (полилогично), то деградация человеческой личности, вероятно, будет неизбежна. Ум, обладающий лишь набором полученных (или просто доступных²) фактов, сможет складывать пазлы, строить гигантские конструкции, однако творческая составляющая личности будет аннигилироваться (или обретать решительно иное качество).

В работе Т1 я размышлял о выхолащивании современного русского языка, о WK-формате общения, где неграмотная речь контактеров не только не осуждается, но и приветствуется, поддерживается и активизируется. *Этикет компьютерных сетей предполагает использование стикеров, мемов, смайликов, стикер-паков и др. В компьютерной речи (общении) почти не используются сложные предложения, причастные и деепричастные обороты, метафорика и образность. Итог: культура речи падает — результат: снижается культура общества в целом. И этот процесс не может не влиять на уровень образования (школьного и вузовского). Формализация языка, речи, письма — неизбежное (хотя и не единственное) следствие цифровизации образовательной сферы.*

Как показывают исследования, обучающийся (школьник, студент), не имеющий развитой практики живого общения, навыков формирования и формулирования мысли в речи, утрачивает механизмы активации и развития мышления, в итоге эволюция *homo sapiens как вида* может действительно зайти в «тупик», подтвердить тезис о «тупиковой ветви».

Не намереваясь создать картину будущего цифрового апокалипсиса, не стану заводить размышления слишком далеко. И так очевидно, что рисков и трудностей цифрового образования предостаточно.

Возникает правомерный вопрос, почти по-Чернышевскому: что делать?

Думаю, что на современном этапе единственным правильным ответом будет создание синтетических, синтезированных, интерферированных форм обучения — оффлайн и онлайн. В конце концов, можно надеяться, что обретение более длительного опыта работы в цифровой среде, более длительная практика получения образования в цифре, с одной стороны, и формирование теории цифрового образования, с другой, помогут осознать эти (и другие) риски и успешно преодолеть их. Тенденции дифференциации и синтеза противонаправленных успехов и рисков цифрового образования должны быть адаптированы, приспособлены с учетом наименьших потерь. И можно ожидать, что вынужденная быстрая компьютеризация образования принесет свои плоды. Необходимо найти психологически, физиологически, педагогически и методически обоснованный баланс между использованием возможностей компьютера и живым диалогическим общением субъектов образовательного процесса — педагога и обучающихся.

То есть прежде всего необходимо проведение фундаментальных и прикладных исследований, направленных на раскрытие психологических, педагогических и иных закономерностей общего и профессионального образования.

В рамках рассмотрения этой базовой проблемы должны быть учтены гуманитарные слагаемые проблемы — т.н. *человеческий фактор*, закономерности и особенности личностного развития человека в системе цифрового образования.

Необходимо изменения в подготовке кадров, ориентированных на цифровизированное образование. Средства и способы подачи материала обучающимся становятся иными в сравнении с традиционными, и педагогический состав (вуза, колледжа, гимназии) должен обладать этими новыми навыками и умениями.

Киберсоциализации общества неизбежна, но она не должна быть спонтанной, стихийной, эмпирической — она должна быть теоретически осмыслена и научно мотивирована.

Примечания

1. В этом смысле показателен опыт ВШЭ. Руководство вуза вполне решительно заявило о перспективе полного (!) перехода на онлайн образование. См.: Кузьминов Я. И. [9].

2. Попутно можно указать и на еще одну проблему. В условиях цифровизации обучающимся нет необходимости учить уроки, достаточно обратиться к компьютеру и совместить нужную информацию. В результате *память человека* тоже оказывается

незадействованной, она не развивается, то есть человечество может оказаться в состоянии айтматовских «манкуртов» или, согласно русской фразеологии, превратиться в «Иванов, не помнящих родства». В. Распутин писал в одной из своих повестей: «У кого нет памяти — у того нет жизни...» В такого рода проблемах есть и практический недостаток: напр., мы почти не знаем свой город. Нам достаточно посмотреть на навигатор — и мы понимаем, куда нам двигаться. Здорово. Однако это свойство цифры полезно приедем, но не зная собственный город — по крайней мере стыдно.

Литература

1. *Богданов И. С.* Формирование этнокультурных ценностных ориентаций в школе (вепсы Ленинградской области) // Русский фольклор Мордовии в контексте отечественной культуры. Мат-лы Шестых Всероссийских (с международным участием) научно-педагогических чтений. Саранск, Мордовский гос. ун-т, 10 марта 2022 г.
2. *Богданов И. С.* Проблемы и особенности дистанционного обучения (практика и перспективы) // Язык и культура в современном мире. Мат-лы Всероссийской научно-практической студенческой конференции (с международным участием), Челябинск, ЮУрГГПУ, 29 апреля 2022 г.
3. *Вербицкий А. А.* Цифровое обучение: проблемы, риски и перспективы // Электронный научно-публицистический ж-л «Homo Cyberus». 2019. № 1 (6). URL: http://journal.homocyberus.ru/Verbitskiy_AA_1_2019
4. *Вербицкий А. А.* Воспитание в современной образовательной парадигме // Педагогика. 2016. № 3. С. 3–16.
5. *Воинова О. И., Плешаков В. А.* Личность и киберсоциум: становление киберсоциальности и классификация людей по степени интегрированности в киберсоциум // Электронный научно-публицистический ж-л «Homo Cyberus». 2018. № 1 (4). URL: http://journal.homocyberus.ru/personality_and_cybersocium_formation_of_cybersafety_and_classification_of_people_according_to_the_extent_of_the_integration_into_the_cybersocium
6. *Иванов М. В.* Пути совершенствования методов преподавания в высшей школе // Современная высшая школа. 1992. № 3. С. 118–122.
7. *Коменский Я. А.* Выход из школьных лабиринтов, или Дидактическая машина / Избранные педагогические сочинения: в 2 т. Т. 2. М.: Педагогика, 1982. С. 174–191.
8. *Коровин А.* Дети в сети, или Знакомьтесь: Поколение Z. URL: <http://www.pravmir.ru/deti-v-seti-ili-znakomtes-pokolenie-z>
9. *Кузьминов Я. И.* ВШЭ полностью откажется от традиционных лекций в пользу онлайн-курсов. URL: <https://rb.ru/news/vshe-study-online>
10. *Пиз А.* Язык телодвижений. Как читать мысли других по их жестам. М.: Изд-во «Ай Кью», 1992. 262 с.
11. Психология и педагогика контекстного образования: колл. монография / под ред. А. А. Вербицкого. М.: СПб.: Нестор-История, 2018. 413 с.

УДК 82.091

Захарова Виктория Трофимовна,
доктор филологических наук, профессор,
НГПУ им. К. Минина (Н. Новгород)
Email: victoriazaharova95@gmail.com

**ДЕТСТВО КАК МЕТАФИЗИЧЕСКИЙ ВОЗРАСТ В ПРОЗЕ В. В. СДОБНЯКОВА
(ПОВЕСТЬ В РАССКАЗАХ «КОЛЬКА»)**

Художественное осмысление темы детства во все времена было присуще русской литературе: в диахронии это огромный массив произведений различных жанров. Детство как *эпоха* в жизни человека осмыслялось русскими философами, писателями. В данном аспекте нами предпринят анализ повести в рассказах «Колька» современного российского писателя В. В. Сдобнякова, лауреата многих литературных премий и наград. Несмотря на камерность изображаемого, повесть расширяет проблематику изображаемого до масштабов общечеловеческих, бытийных, что свойственно традициям классики. Кратковременное общение взрослого человека с семилетним мальчиком оказывается для него необычайно целительным; благодаря способности ребенка одухотворенно воспринимать природный мир, взрослому герою повести удалось испытать ту невероятную Божественную гармонию, которая приходит с человеком в мир и всю жизнь зовет за собой, открываясь в редкие мгновения нравственных потрясений. Но тяготение к ней, ощущение ее присутствия в мире – залог грядущего обретения человеком своего обновленного естества.

Ключевые слова: детство, метафизический возраст, В. Сдобняков, повесть «Колька».

Zakharova Victoria T.,
Doctor of Philology, Professor,
Nizhny Novgorod State Pedagogical University named after K. Minin
Email: victoriazaharova95@gmail.com

**CHILDHOOD AS A METAPHYSICAL AGE IN THE PROSE OF V. V. SDOBNYAKOV
(THE STORY IN THE STORIES “KOLKA”)**

Artistic understanding of the theme of childhood has always been inherent in Russian literature: in diachrony it is a huge array of works of various genres. Childhood as an epoch in a person's life was conceptualized by Russian philosophers and writers. In this aspect, we have undertaken an analysis of the story in the stories “Kolka” by the modern Russian writer V. Sdobnyakov, winner of many literary prizes and awards. Despite the intimacy of the depicted, the story expands the problems of the depicted to the scale of universal, existential, which is characteristic of the traditions of the classics. The short-term communication of an adult with a seven-year-old boy turns out to be extremely healing for him; thanks to the child's ability to spiritually perceive the natural world, the adult hero of the story managed to experience that incredible Divine harmony that comes with a person into the world and calls for him all his life, opening up in rare moments of moral upheavals. But the attraction to her, the feeling of her presence in the world, is the key to a person's future acquisition of his renewed nature.

Keywords: childhood, metaphysical age, V. Sdobnyakov, the story “Kolka”.

Художественное осмысление темы детства во все времена было присуще русской литературе: в диахронии это огромный массив произведений различных жанров. Нас в данном случае интересует не собственно «детская литература» как литература для детей, а литература о детях.

Обозначение детства как «метафизического возраста» принадлежит В. В. Розанову. Он замечал: «...я имел безумную влюбленность в стариков и детей. Это МЕТАФИЗИЧЕСКИЙ ВОЗРАСТ. Он полон интереса и значительности. Тут чувствуется “Ад” и “Небо”» [4, с. 39].

Детство как *эпоха* в жизни человека часто поднималась русскими философами, писателями. Так, известно, какое несогласие у молодого Л. Толстого вызвало намерение Н. А. Некрасова изменить название первой повести его автобиографической трилогии «Детство» на «Историю моего детства» [3, с. 801]. Задумывая, собственно, роман «Четыре эпохи развития» как тетралогия, а не трилогию, Толстой давал именно обобщенные названия периодам становления человека: «Детство», «Отрочество», «Юность». Неосуществленным, как известно, остался замысел повести «Молодость». Для Толстого важно было утвердить не столько типически-психологическое в обобщенном понятии «детство», сколько *типически-философское, метафизическое*. Задачу свою он выполнил блистательно: детство именно как определенная эпоха в развитии личности показано в необычайно живой конкретике.

В классической отечественной прозе более всего примеров такого типологического ряда представляет автобиографическая проза М. Горького, И. А. Бунина, И. С. Шмелева, Б. К. Зайцева. Однако метафизический характер тема детства приобретала в XX веке в восприятии взрослого человека безотносительно автобиографичности: это произведения С. Н. Сергеева-Ценского, Ю. Казакова. Эти произведения обладают высоким уровнем онтологичности — обращением к вечным, бытийным проблемам бытия, далеко выходя за рамки частного случая, описываемого в малом жанре.

Целью данного небольшого исследования является анализ повести в рассказах (так автором обозначен жанр произведения) «Колька» В. В. Сдобнякова, являющейся, по нашему представлению, развитие такого рода типологической ветви отечественной прозы.

Валерий Викторович Сдобняков — прозаик, публицист, главный редактор журнала «Вертикаль XXI век», председатель Нижегородской областной организации Союза писателей России. Его перу принадлежат многие сборники прозаических, публицистических произведений, среди которых «Последний день: Повесть и рассказы»; «Сроки. И наступит время правды», «Лестница» и мн. др. [6]. Его творчество отмечено многими литературными премиями, в т.ч. Международной премией им. М. А. Шолохова (2008), Всероссийской премией Святого Благоверного Великого Князя Александра Невского (2015) и др. На X Международном славянском литературном форуме «Золотой Витязь» В. В. Сдобняков получил Золотой диплом за книгу «Звезда в старом колодце» (2019).

Впервые повесть «Колька» была опубликована полностью в 2007 году в журнале «Дальний Восток», № 5. Затем она печаталась в журналах и альманахах Минска, Тулы, Смоленска, Красноярска, публиковалась и в США.

В повести два главных героя — повествователь, молодой учитель, и 7-летний деревенский мальчик Колька. С Колькой, как объясняет рассказчик, он подружился год назад относительно описываемых событий, когда приехал отдохнуть в маленькую деревеньку, сняв жилье у одинокой старушки.

Повествование строится как воспоминание о вновь проведенных в деревне днях. Именно Колька стал главным и единственным наперсником рассказчика в его общении с окружающим миром. Сложилось так, что Колька невольно, в силу занятости своих родителей работой в колхозе, был полностью предоставлен самому себе и много времени проводил в лесу, на реке, куда теперь он стал ходить вместе с приехавшим гостем.

Обратимся непосредственно к текстам рассказов, каждый из которых раскрывает различные концептуальные грани книги. Рассказ «Говорящее дерево» построен следующим образом. Повествователь идет в лес искать Кольку, который давно туда ушел и тем обеспокоил его, хотя квартирная хозяйка Прасковья Ильинична не считала, что за Кольку в этом плане стоит беспокоиться.

Встреча с Колькой в лесу удивила рассказчика: «Он сидел у ствола высокой сосны, привалившись к ней спиной, и, запрокинув голову, смотрел куда-то вверх. Его маленькая

фигурка казалась неживой, застывшей, будто Колька увидел или услышал что-то необычное, завораживающее и замер» [5, с. 149].

Автор почувствовал, что присутствует при чем-то совершенно необыкновенном. Следует сказать, что рассказы Сдобнякова в определенном смысле построены по принципам фольклорного текста: читатель постепенно подготавливается к восприятию чуда. «Я остановился. Непонятная сила помешала мне подойти к сидевшему на земле мальчику, нарушить его одиночество, спугнуть мечту или чудо, которое сейчас, может быть, наяву пришло к нему». Вскоре он услышал:

«И тут... в лесу послышался протяжный, сначала совсем тихий, но затем всё нарастающий, набирающий силу скрип. Он был жутким и красивым. В какой-то момент показалось мне, что это настоящий живой голос, что дерево в лесу живёт так же, как и мы — чувствует боль, мучается от старости и одиночества» [5, с. 150].

Повествователь оказался во власти чувства «что дерево разговаривало с Колькой, жаловалось ему на что-то откровенно, уверенное в том, что он поймёт, посочувствует, поможет» [5, с. 150].

В рассказе возникает особая, возвышенно-одухотворенная, психологически-напряженная ситуация, втягивающая и читателя в таинственную сферу непостижимой связи природы и человека. Повествователь, бывший свидетелем «разговора» дерева с Колькой, недоумевает, почему он, проходя утром мимо этого дерева, ничего не слышал: «А может быть, это дерево не захотело разговаривать со мной, не поверило мне, не доверило своей тайны...» [5, с. 150]. Он вспоминает, что в прошлый его приезд, зимой, Колька показал ему в чаще леса березу с огромным наростом, поразительно похожим на сморщенное лицо старого и злого человека, показавшегося Кольке лешим. «С того-то времени, — признается повествователь, — я и решил для себя, что на свете нет домовых и леших, но на свете есть чудеса». [5, с. 153]. Однако встреча с «разговаривающим» деревом побудила повествователя задуматься о большем:

«И вот теперь разговаривающее дерево. Что это, игра? А может быть, что-то другое, настоящее и жизненно важное не только для Кольки, но и для всех нас. Только мы повзрослели и теперь многого не замечаем. Может быть, это я навсегда оставил в своём детстве что-то очень важное, какое-то природное таинство, дарованное мне с рождения» [5, с. 153].

Вот в этих размышлениях, как нам представляется, и заложена квинтэссенция рассказа: возможность ребенка слиться с «живой жизнью» природного мира представляется автору необыкновенно важной душевной способностью, которую взрослый человек теряет вследствие своей рационалистичности, оторванности от жизни природы.

В произведении Сдобнякова повествование построено таким образом, что каждый рассказ, на наш взгляд, является более сильной градацией по сравнению с предыдущим в постижении повествователем того таинственного мира, в который вводил его Колька, который он ему *дарил*.

Рассказ «Ветер» построен на соотнесении состояния статичности погруженного в затянувшуюся непогоду мира и в связи с этим чувством экзистенциального одиночества, охватившего повествователя в этом, казалось бы, бесконечном ненастье. Появившийся среди этой непогоды Колька как ни в чем ни бывало зовет своего старшего друга в лес. И не просто так, конечно, а... «на ветре кататься!» [5, с. 167].

Реакция повествователя была раздраженной: он не понимал, почему он слушается этого мальчика, почему он, действительно, пойдет сейчас за ним, не понимая, ради чего все это ему нужно. Это чувство подсознательно его тяготило. Здесь, как нам представляется, «закодирован» на подтекстово-ассоциативном уровне авторский императив: *что* важно и нужно понять, постичь в этой ситуации взрослому человеку.

Далее описывается — проникновенно, поэтически — собственно действие, ради которого Колька звал своего друга к обрыву реки. Колька забирался по стволу нависшей над обрывом березы чуть ли не к вершине дерева. Автор недоумевает:

«Снизу от воды я следил за тем, что делал Колька, и не мог понять, для чего всё это. А там, наверху, Колька, казалось, слился с деревом, стал с ним одним целым. Он распластался по стволу, расслабился и закрыл глаза. Я долго смотрел на Кольку, пока в какое-то мгновение вдруг не почувствовал, что ветер подхватил и начал действительно раскачивать, баюкать его. Колька летал!!! Нет, он, конечно, по-прежнему лежал на тонком стволе берёзы, но в то же время это будто бы не весь Колька, только его внешняя часть, а то, самое главное, сейчас вышло из него и, соединясь с природной силой — ветром, водой, мелко морозящим дождём, небом — жило в их измерениях, в их силе» [5, с. 169].

И повествователь не смог не почувствовать истинность чувств и состояния мальчика, — более того, в собственном подсознании он почувствовал, что и сам когда-то был приобщен к подобному чуду: «Это был порыв, приоткрывший дверь в таинство, чем-то неуловимо знакомое мне. Казалось, подобное я уже испытывал. Но когда, когда? А Колька летал! Я знал это, и мне хотелось быть с ним рядом» [5, с. 169].

Совершившееся действие привело рассказчика к высокому психологическому накалу, он оказался в сфере необычных чувств, представлений. И Колька это почувствовал. Повествователя поразило, что мальчик с сочувствием и жалостью смотрит на него, потрясенного: «Да, ты летал...» — и понял, что он, действительно, достоин жалости.

Испытанное потрясение, как становится понятно из ассоциированного подтекста рассказа, привело повествователя к пониманию того, что взрослый человек уже никогда не сможет так цельно, доверчиво, органично воспринимать мир.

Но сквозь это понимание он все же оказывается охвачен страстным желанием научиться так же, как мальчик, понимать мир и в возбуждении просит отвести его к той березе, с которой Колька неделю назад разговаривал и научить его делать это. Колька относится ко всему очень серьезно, хотя и соглашается с оговоркой. «Хорошо, — негромко согласился Колька и неуверенно добавил:

— Если они нам поверят» [5, с. 171].

Поразительно изображено душевное движение героя-рассказчика: в лесу он почувствовал себя одиноким, отделенным одновременно и от Кольки, и от леса. Когда Колька потерялся из виду, рассказчик предполагает: «Это лес спрятал его от меня» [5, с. 172].

Здесь повествование подходит к самому главному внутреннему монологу рассказчика, являющемуся, по сути, кульминацией духовно-эмоционального поиска автора. Тщетно пытался он войти в ту волну, на которой Колька разговаривал с деревьями и побуждал его к участию в нем: «Как наше дерево разговаривает с тем, у которого в стволе дупло... Не слышишь? А как берёзы у поляны смеются над сосной, слышишь?» [5, с. 173].

Он понял: «Мы по-разному видели то одинаковое, что окружало нас, по-разному слышали и чувствовали. Нас разделяла стена, название которой — детство. За ней было недостижимое тогда для меня таинство» [5, с. 172].

Потрясение, которое испытал в этот день рассказчик, стоило ему тяжелой болезни. Но важно, что в преддверии забытья, когда он прижался к Кольке, он почувствовал, что уносится, возносится куда-то вверх и ощущает наконец:

«...тогда в какое-то мгновение мне показалось, что я полетел. Исчезло время, заменённое каким-то другим, неведомым, беспредельно свободным измерением, и я ясно услышал голоса деревьев. Они громко и тревожно переговаривались о нас с Колькой <...> и я разом увидел огромную, уходящую от меня землю и верхушки деревьев, радостно засмеявшихся мне вслед. Их смех был добрым, они принимали меня в свой удивительный, справедливый, чудесный мир. А ветер поднимал меня всё выше, кувырчал, опрокидывал, и небывалая лёгкость появилась в теле, и покой заполнил душу. Мне никогда ещё не было так хорошо,

покойно и ясно на душе. Всё в моей жизни вдруг приобрело значимость и необходимость» [5, с. 173].

Да, только в состоянии забытья удалось герою испытать ту невероятную Божественную гармонию, которая приходит с человеком в мир и всю жизнь зовет за собой, открываясь в редкие мгновения нравственных потрясений. Но тяготение к ней, ощущение ее присутствия в мире — залог грядущего обретения человеком своего обновленного естества. Так можно прочесть, угадать кровную мысль писателя в этом рассказе.

Как уже говорилось выше, повесть структурирована как некий цельный текст. И этот рассказ в нем можно считать кульминационным. А функция развязки, на наш взгляд, лежит на рассказе «Колькина звезда». В первые дни приезда Колька попросил гостя рассказать ему «про небо». Колька внимательно слушал о космосе, звездах, галактике, и как казалось автору, ждал от рассказа чего-то необычного. В эту ночь мальчик неожиданно разбудил гостя, задав ему, смущаясь, вопрос, правда ли, что не все звезды еще открыли. И, получив утвердительный ответ, радостный убежал.

Квинтэссенция рассказа — в его концовке. Прожив в деревне месяц, повествователь должен был уезжать. Он понимал, что мальчик к нему очень привязался и расставание окажется нелегким для обоих. Когда же срок отъезда наступил, Колька поразил его своей по-детски недетской щедростью. Мальчик напомнил, что нельзя возвращать подарки, нельзя отказываться от них, — этому его учил гость. И он с трепетом подвел старшего друга к крышке старого колодца.

«Пройдет время, — читаем в тексте авторское слово, — изменится что-то во мне и вокруг меня. Я постарею, а этот взгляд останется.

Кто-то задолго до нас с Колькой вот так же пристально смотрел в ожидании и предчувствии каких-то еще непонятных, но очень больших перемен, потерь и приобретений. *Это был взгляд детства* с непотерянной еще наивностью, с беспредельной верой в чистоту и справедливость, с верой во всегдашнюю правду окружающего нас мира. Но это был взгляд на пороге взросления. Колька неосознанно чувствовал это» [5, с. 185] (курсив мой. — В. З.).

Когда Колька открыл крышку колодца, на дне его «таинственно и неожиданно» вспыхнула маленьким фонариком отраженная звезда. «Это только моя звездочка. Про нее никто не знает... Она у меня только одна, но я дарю ее тебе... Не уезжай, а?» — прошептал Колька» [5, с. 186].

Трудно переоценить значение и глубочайшую силу этого эпизода. Ребенок готов на величайшее для него самоотречение, даруя свой драгоценный таинственный дар другу, но в глубине души он верил в возможность таким образом удержать друга не до конца:

«Маленькое, совсем крохотное сомнение уже жило в нем, будило предчувствие неизбежного, волновало и пугало. Может быть, Колька и не понимал, но в нем самом уже что-то догадывалось о том, что сейчас произойдет то, чего все мы нестерпимо желаем — потеря детства и первый урок взросления» [5, с. 185].

И этот урок вынужден был преподать его старший друг.

Драматически пронзительная заключительная сцена рассказа, когда Колька бежит за автобусом со словами: «Звезда... Звезду-у оста-ви-л» [5, с. 188].

По силе эмоционального воздействия этот рассказ-эпилог можно считать и его второй кульминацией. Только в рассказе «Ветер» сильнейшее потрясение испытывает рассказчик, а здесь — маленький герой. А связаны эти состояния с постижением сложнейших проблем осознания человеком себя в окружающем мире. Здесь это глубокое постижение детства как метафизического возраста, как эпохи человеческого существования.

При этом для обоих героев — взрослого человека, и ребенка — уход *из детства* оказывается драматическим состоянием. Взрослый человек тоскует по непостижимо

прекрасной цельности общения с миром природы, которой он лишился впоследствии, а мальчик предощущает грядущие разочарования, ожидающие его при этом исходе.

Мы рассмотрели здесь только три рассказа из повести Сдобнякова как наиболее убедительно, по нашему мнению, представляющие авторскую концепцию произведения, однако внимания заслуживают и другие маленькие шедевры этой книги, которую А. Парпара назвал «книгой глубокого нравственного заряда» [2].

Несмотря на камерность изображаемого, повесть, как можно было убедиться, расширяет проблематику изображаемого до масштабов общечеловеческих, бытийных, что свойственно традициям классики. Маленький герой Сдобнякова — талантливое художественное воплощение архетипа младенца, феноменология которого была убедительно проанализирована К. Юнгом. «Младенец», по Юнгу, означает «нечто, развивающееся в направлении независимости»; «для “младенца” характерны деяния, смысл которых заключается в покорении темноты», а самое главное, на наш взгляд, что выделено Юнгом в этом архетипе, заключается в том, что он

«олицетворяет жизненные силы, которые находятся за пределами ограниченного пространства нашего сознания, он олицетворяет пути и возможности, неведомые одностороннему сознанию. “Младенец” — это символ целостности, охватывающей глубинные начала Природы. Он представляет самое сильное и неизбывное желание, присущее каждому существу — желание самореализации» [7, с. 107].

Как известно, «младенческим стадиям» развития народов было свойственно доверчивое единение человека с природой, в которой «находил он живое существо, всегда готовое отозваться на скорбь и веселье» [1, с. 37].

А детство как «метафизический возраст» во все времена остается такой цельной «младенческой стадией» в формировании личности, которую трудно переоценить в духовном, нравственном плане. И, конечно, в данном контексте важнейшей является отчетливо просвечивающая аллюзия на известный библейский постулат: «Истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» (Мтф. 18: 3).

Подводя итоги, заметим: проанализированная нами повесть в рассказах В. В. Сдобнякова «Колька», несомненно, является незаурядным произведением современной прозы, в котором на локальном материале поднимаются и проникновенно раскрываются значительные онтологические проблемы, которым всегда уделяла внимание отечественная и мировая классика.

Литература

1. *Афанасьев А. Н.* Древо жизни: избранные статьи. М.: Современник, 1982. 464 с.
2. *Говорящее дерево.* Валерий Сдобняков. Книга глубокого нравственного заряда. URL: <https://www.livelib.ru/book/133438/readpart-govoryaschee-derevo-valerij-sdobnyakov/~4>
3. *История русской литературы: в 4 т.* Л.: Наука, 1982. Т. 3. Расцвет реализма 876 с.
4. *Розанов В. В.* Опавшие листья. Короб второй // *Розанов В. В.* Уединенное. М.: Политиздат, 1990. 543 с.
5. *Сдобняков В. В.* Колька // *Сдобняков В.* Лестница. Н. Новгород: Родное пепелище, 2017. 400 с.
6. См., напр.: *Сдобняков В. В.* Последний день: Повесть и рассказы. М.: Советский писатель, 2009. 352 с.; *Сдобняков В. В.* Сроки. И наступит время правды. Серия «Времена и мнения». Н. Новгород: Вертикаль. XXI век, 2012. 440 с.; *Сдобняков В. В.* Лестница. Н. Новгород: Родное пепелище, 2017. 400 с.
7. *Юнг К. Г.* Душа и миф: Шесть архетипов: пер. с англ. К.; М.: Порт-Рояль; Совершенство, 1997. 383 с.

УДК 82.161.1

Зеленина Варвара Сергеевна,
кандидат филологических наук,
Тамбовский государственный технический университет
Email: var.varina2010@yandex.ru

**СПОСОБЫ СОЗДАНИЯ ОБРАЗОВ ГЕРОЕВ В ТВОРЧЕСТВЕ
Л. Е. УЛИЦКОЙ**

В статье выявляются прецедентные слова-знаки, слова-сигналы, слова-маркеры как одни из самых ярких способов создания образов персонажей в творчестве Л. Улицкой 1990–2015 годов, с помощью которых интертекст выражает авторскую позицию и углубляет, символизирует, усложняет, обнаруживает неоднозначность характеров главных героев.

Ключевые слова: Л. Улицкая, слова-знаки, интертекстуальность, авторская интенция, средства характеристики образов.

Zelenina Varvara S.,
Candidate of Philological Sciences,
Tambov State Technical University
Email: var.varina2010@yandex.ru

**THE WAYS TO CREATE IMAGES OF HEROES IN CREATIVITY
BY L. ULITSKAYA**

The scientific article identifies precedent sign words, signal words, marker words as one of the most striking ways of creating characters in the novels by L. Ulitskaya written in 1990–2015, with the help of which intertext expresses the author's position and deepens, symbolizes, complicates as well as shows the ambiguity of the main heroes' characters.

Keywords: L. Ulitskaya, words-signs, intertextuality, author's intention, means of images' characterization.

Частотность применения художественного приема «знак-сигнал» диктует и демонстрирует сюжетное построение рассказов, повестей и романов современного писателя, при котором создается авторская «провокативная недосказанность», стимулирующая творческий диалог с читателем, которому приходится «разгадывать» по словам-сигналам концептуальные смыслы образов, обнаруживать истинный замысел автора и по-своему (но вместе с автором) определять суть изображаемых исторических эпох.

Сразу после выхода первых произведений Л. Улицкой исследователи обратили внимание на интертекстуальные тенденции её прозы [1, с. 379–394]. Так, Н. В. Ковтун в статье «Мифопоэтика сюжета о поиске и обретении истины в повести Л. Е. Улицкой «Сонечка»» (и в других работах) подчеркивала, что сознание героини повести Улицкой пронизано идеями многих и узнаваемых литературных произведений, образами классических типов и персонажей, особенно излюбленных ею героинь А. С. Пушкина и Ф. М. Достоевского [5, с. 235].

Анализ повести «Сонечка», проведенный в диссертации С. А. Григорь, убеждает, что писатель намеренно вызывает в памяти читателя определённый круг классических образов из произведений XIX и XX веков не только посредством помещения их имен

в заглавие, но и показывая непосредственный интерес своих персонажей к русской (и мировой) литературе [3, с. 8]. Григорь доказывала, что книга Улицкой «Люди нашего царя» привлекает читателя к сотворчеству, к сопоставлению произведения с предшествующими рассказами, что помогает правильно определить авторскую интенцию, и автор намеренно делает культурные отсылки (например) к творчеству Н. С. Лескова в начале цикла. Григорь отмечала, что в романе «Даниэль Штайн, переводчик» Улицкая сознательно использует библейский эпиграф, чтобы «заманить» читателя в центр тех проблем, которые оказались неразрешенными прежней литературой и которые увлекают современного автора.

Вопрос об авторском присутствии в художественном тексте, о способах выявления идейно-поэтических признаков проявления авторской позиции (наряду с участием повествователя в сюжетном действии) важен для осмысления специфики творчества Улицкой. Поскольку ее проза отличается разнообразными способами включения в текст голосов повествователя и персонажей, их сложным взаимодействием, то в рассказах, повестях и романах Улицкой открытое, прямое выражение авторского отношения к персонажам и окружающей действительности часто сменяется скрытым и неоднозначным. По верному суждению Ю. Н. Караулова, для новейшей русской прозы вообще в целом характерно соединение нескольких точек зрения на мир, когда именно интертекст помогает обнаружить истину авторского знания и понимания изображаемого мира и персонажей [4, с. 106].

Как показывают исследования, в художественных текстах Улицкой наиболее полно авторское сознание, воссозданная им модель мира, ценностные представления о действительности, воспроизведенные в доминантах мировидения автора, возникают как *ключевые слова*, специфические для того или иного произведения, которые мы (вслед за отечественными исследователями) определим термином «слова-сигналы» или «слова-символы». Эти концептуальные для мировидения автора отдельные слова или краткие выражения проявляются, прежде всего, в лексико-семантических повторах. Именно они позволяют яснее рассмотреть систему оценок автора и понять его аксиологическое (миро)видение. Мы будем пользоваться термин в значении, данном Ю. В. Боровым в словаре «Эстетика. Теория литературы: энциклопедический словарь терминов»: «Знак-символ — знак, состоящий с объектом в ассоциативной связи, несущей концептуально нагруженную информацию. Знак-символ заменяет всегда нечто абстрактное и используется в аллегорическом смысле» [2, с. 137].

Так, в повести «Пиковая дама» (1996) таким словом-сигналом для определения сути исторической эпохи («перестройки») стал концепт «любовь», который, как показала Улицкая в тексте, исказился до противоположного значения.

Главная героиня повести Мур считает материнскую любовь скотством, а сексуальную любовь — нормой. Кличкой «Мур» Улицкая подчеркивает, что родные давно «забыли» настоящее имя героини, а называют ее так из-за повышенной сексуальности, бесконечного «кошачьего ненасытного гона».

Для многих бывших знакомых главная героиня рассказа была идеалом дамы Серебряного века. Бывшая первая красавица, Мур, в юности вызывала восторженные поэтические излияния знаменитых поэтов, была запечатлена на картинах знаменитых художников, ей посвящали свои труды великие люди искусства. Она для многих казалась гением чистой красоты. Но, по сути, она всегда жила как обычная кошка, испытывавшая «гон». Героиня Улицкой была уверена, что любовь — это чистый «лудос» — только взаимная игра партнеров, приносящая краткое («кошачье») наслаждение. Таким снижением высокого понятия «любовь» героиня Улицкой старается внедрить в сознание окружающих (и в первую очередь в голову своей, как она уверяет, «случайно родившейся» дочери и даже в сознание внуков) собственную правоту жизни и представление об абсолютной норме ее поведения. Старуха Мур по-прежнему считает главным аспектом «стремление тел друг

к другу» [5, с. 97]. Характер Мур изображается Улицкой на символическом уровне посредством образов пушкинской «Пиковой дамы», послужившей названием повести.

Другим словом-сигналом, несущим важный концептуальный, атеистический, полностью противоположный смысл в той же повести Улицкой, является выражение «сладкая пощечина» и его вариант «святая пощечина», принадлежащее ее дочери Анне. Данный оборот речи представляет собой евангельскую варьированную в противоположном смысле интертекстную, взятую из Нагорной проповеди Христа: «Ударившему тебя по щеке, подставь и другую» [6, с. 29].

Оксюморонно варьированная цитата из Библии характеризует в повести Улицкой, прежде всего, дочь Мур, Анну Федоровну, которая всегда подставляла матери вторую щеку. Многие исследователи считают Анну праведницей. Так, Т. А. Новоселова в своей работе подчеркивала, что определяющее значение в создании образов праведников играют житийные и библейские подтексты, которые неявно присутствуют в этом тексте Улицкой. Причем автор статьи подчеркивает, что обычно Улицкая использует не определенное житие, а насыщает свой текст многими узнаваемыми деталями-знаками, представляющими аллюзии и реминисценции из произведений мировой литературы. По мнению Т. А. Новоселовой, образы праведников в прозе Улицкой являются собирательными: вводится только традиционная структура жанра, древнерусского жития или жития конкретных праведников, описанных А. С. Пушкиным, Н. С. Лесковым, Ф. М. Достоевским, И. С. Тургеневым, А. И. Солженицыным.

Однако, по нашему мнению, в противовес мнению Т. А. Новоселовой, применительно к повести «Пиковая дама» лучше говорить не о героях-праведниках, а скорее о героях праведнического типа. Герои Улицкой действительно нередко восходят к традиционному житийному типу персонажей, однако эта близость локальна, означена отдельными чертами и вбирает в себя только некоторые и отдельные ценности святых. Герой праведнического типа у Улицкой действительно укоренен в христианской культурной традиции, но не становится ее органичной частью: современная реальность, по Улицкой, в малой степени «дает основания для святости» [7, с. 12].

Между тем Анна Федоровна, действительно, персонаж праведнического типа, обладающий комплексом устойчивых качеств, в который входит ощущение духовной реальности, восприятие жизни как поддержания Божественного порядка и лада, как открытость миру и способность к милосердной любви.

Для понимания характера Анны необходимо вспомнить, что узнаваемое реминисцентное выражение «сладкая пощечина» восходит вначале к ветхозаветному закону, говорящему о необходимости адекватного мщения («Око за око, зуб за зуб»). Но в Евангелии Христос отменяет этот допотопный закон мести, говоря в общем, о непротивлении злу насилием, о том, что, если вас ударили по одной щеке, то нужно подставить другую, чтобы устыдить обидчика своей кротостью и уничтожить зло.

Спаситель, провозглашая универсальность закона всепрощения и добра, утверждает невозможность злом уничтожить зло, уверял, что только незлобием и всепрощением одерживается победа над силами тьмы.

«Сладкая пощечина», о которой мечтает дочь Мур, предназначена ее развратной матери за все издевательства, мучения и надругательства, которые она перенесла от нее в течение жизни. Восходящий к библейскому тексту прецедентный феномен (слово-сигнал) помогает раскрыть подлинный характер Анны Федоровны, считавшейся святой за свое терпение и жертвенность. Между тем она так обижена и обездолена матерью, что подспудно, глубоко в душе всю жизнь носит греховное желание мести, не желает и не может ее простить. Как показывает Улицкая, в момент своей нелепой смерти, произошедшей из-за очередного материнского каприза, Анна Федоровна мысленно «лепит» по накрашенным щекам старухи эту «святую пощечину», показывая всю глубину кризиса их семейных отношений, когда искажены и поруганы родственные чувства,

а любовь самых близких людей давно превращена в многолетнюю и неистощимо-непреодолимую ненависть.

Названные слова-сигналы, являющиеся прецедентными феноменами (маркерами), открыто выражают авторское присутствие и авторское сознание, авторскую оценку, не совпадающее с мнением повестийных персонажей, которые действительно считают Анну Федоровну святой (муж Марек, дети, соседи), или «почти святой» (коллеги по работе). Мнение и суждение авторского голоса окрашено иными — неодобряющими — оттенками.

По нашему наблюдению, несовпадение точек зрения различных персонажей с видением автора-повествователя является тактической, игровой, провоцирующей читателя интенцией Улицкой — причем не только в повести «Пиковая дама», но и во многих других её рассказах, повестях и романах.

Слова-сигналы (знаки-символы) можно считать разновидностью интертекстовой игры, которую широко осуществляет Улицкая в своих текстах. Игровое отношение к интертекстеме проявляется у Улицкой как ироническое (почти постмодернистическое) обыгрывание. Ирония присутствует на разных уровнях произведений: на семантическом («орденоносные штаны»); на образном уровне (образ «Лисы»); на символическом уровне («дом с рыцарем»); на мотивном уровне (мотив «отставная любовь»); на сюжетном уровне («потоп», «тень Гамлета»). Варьируемые цитаты, которые применяет Улицкая, представляют собой форму сверхтекстового общения с претекстами и становятся способом сопоставления различных эпох и жизненных ситуаций. И как следствие — выявления сегодняшнего положения «библейской истины» в современном мире. В этом смысле прав В. И. Тюпа, говоря о том, что выявление концепции произведения всегда представляет собой процесс истолкования смысла через раскрытие авторской интенции. Эта интерпретационная функция и «может быть сведена к объяснению того, какое концептуальное значение имеет повторяющееся в ней слово-сигнал» [9, с. 7].

Выделение ключевых слов-сигналов всегда было характерно для литературоведческой науки. Улицкая считала, что ее профессиональное пристрастие — это биология, генетика. В каком-то смысле писательница уверена, что «не сменила и не изменила свою профессию, а только использовала другую методику и инструментарий художественного исследования» [10, с. 115]. Слово-сигнал, как и слово-термин в научной деятельности, помогает писателю выявить и обнародовать истину в том ее понимании, которое присуще художнице.

Например, повесть «Сквозная линия» представляет собой особый, по словам повествователя, «научно-художественный» анализ причин женской лжи. В начале автором-повествователем затекстово изучается «крупная», «знаковая» мужская ложь («слово Каина»), которая противопоставлена автором-повествователем милому и «невинному женскому вранью», в котором нет ни особого смысла, ни злого умысла [11, с. 7].

Повесть «Сквозная линия» начинается с сопоставления двух античных героев: Одиссея и Пенелопы, которые отличались «примерным» поведением, но зачастую обманывали окружающих, чтобы добиться контроля над той или иной ситуацией [11, с. 8]. Здесь, несомненно, чувствуется авторская ирония, определенная провокация, словесная игра, которая дифференцирует голос автора и голос персонажа (персонажей). На самом деле за «примерным поведением» героев стоит ложь во благо героини, за которым скрыто благое желание сохранить свое независимое положение и добиться освобождения от женихов, для того чтобы дождаться любимого мужа. В повести, по существу, проигрывается варьируемая интертекстуальная интерпретация известного мирового сюжета, включенная в текст современной писательницей для сатирической типизации многих нелепых образов.

В одном из публицистических текстов Улицкая писала о том, что семья представляет собой целый космос и что через семейные отношения передается социальная наследственность, которая определяется семейным воспитанием. В связи с этим, по наблюдению писателя, ложь в семье нередко процветает, потому что в семью (и в семье) часто соединяются люди разного социального, интеллектуального и морального уровня

[12, с. 123]. В повести «Сквозная линия» Одиссей объявляется автором великим лжецом и авантюристом. Он остался в памяти народов великим архитектором умной изощренной лжи. Однако с этим трудно согласиться. Одиссей — национальный древнегреческий герой, каким он всегда воспринимался и в истории, и в художественной литературе. Между тем Улицкой нужен именно «другой» Одиссей, современный.

Женская ложь иронично объявляется повествователем «не имеющей причин», что настойчиво и в нескольких вариантах опровергается последующим ходом повествования. Улицкая, кажется, старается убедить читателя, что женщины «врут» невзначай, бесцельно, глупо, внезапно, непоследовательно, отчаянно, у них нет для лжи никакого основания. Словно бы женский обман нерасчетлив, некорыстен. Запланированной интриге здесь места нет. И разгадать, почему женщина соврала, кажется, невозможно. Однако, заявляя так, повествователь вновь вкладывает своё игровое отношение к теме, хочет возбудить желание читателя самостоятельно определить правду.

Таким образом, в повестях Л. Улицкой 1990–2015 годов обнаруживается, что важнейшим поэтическим средством для писателя являются слова-символы, слова-знаки, слова-маркеры, представляющие собой прецедентные феномены, взятые из русского фольклора, библейских текстов Ветхого и Нового Заветов, из русской классической и мировой литературы, используемые для более глубоких характеристик героев.

Литература

1. *Богданова О. В.* Технология мрака в прозе Людмилы Петрушевской // Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90-е годы XX века — начало XXI века). СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2004. С. 379–394.
2. *Борев Ю. Б.* Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов. М.: Астрель, АСТ, 2003. 575 с.
3. *Григорь С. А.* Повествовательные стратегии в прозе Л. Е. Улицкой: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Саратов, 2012. 17 с.
4. *Караулов Ю. Н.* Роль прецедентных текстов в структуре и функционировании языковой личности // Караулов Ю. Н. Научные традиции и новые направления в преподавании русского языка и литературы. М.: Русский язык, 1986. С. 105–126.
5. *Ковтун Н. В.* Мифопоэтика сюжета о поиске и обретении истины в повести Л. Е. Улицкой «Сонечка» // Известия Уральского федерального университета. Сер. Гуманитарные науки. Т. 124. 2014. № 1. С. 233–248.
6. Евангелие от Луки // Православная энциклопедия «Азбука веры» [rusbible.ru † Библия]. Синодальный перевод Нового и Ветхого заветов. URL: <https://azbyka.ru/biblia/?Lk>.
7. *Новосёлова Т. А.* Концепты «страсть» и «судьба» в контексте религиозной и человеческой морали // Материалы X Международной юбилейной конференции «Ахановские чтения». Казахский национальный ун-т им. Аль-Фараби. Алматы, 2007. 304 с.
8. *Роткирх К.* Одиннадцать бесед о современной русской литературе. М.: НЛЮ, 2009. 160 с.
9. *Тюпа В. И.* Аналитика художественного (Введение в литературоведческий анализ). М.: Лабиринт, РГГУ, 2001. 192 с.
10. *Улицкая Л. Е.* Рассказы. М.: Эксмо, 2008. 424 с.
11. *Улицкая Л. Е.* Священный мусор: рассказы, эссе. М.: АСТ, 2014. 476 с.
12. *Улицкая Л. Е.* Сквозная линия: рассказы и повести. М.: Эксмо, 2002. 256 с.

УДК 82.161.1

Иваньшина Елена Александровна,
доктор филологических наук, профессор,
ВГПУ (Воронеж)
Email: sergiencou@yandex.ru

ИСКУССТВО И ЖИЗНЬ В РОМАНЕ В. АКСЁНОВА «МОСКОВСКАЯ САГА»

В статье рассматривается вопрос о переплетении исторического и литературного сюжетов в романе В. Аксёнова «Московская сага». Литература персонифицируется, во-первых, в знаковых фигурах литературного мира, включённых в большую историю и размолотых её жерновами, во-вторых, вшита в структуру романа, в его «карту памяти» и становится языком описания истории в горизонте героев и автора и, в-третьих, актуализируется как сила, аккумулирующая идею свободы. Структура романа моделирует литературоцентричное сознание русской интеллигенции, судьба которой показана на примере семьи Градовых. Выражением этого сознания становятся в романе метафизические «антракты» — интексты, в которых выражается историческая рефлексия автора «Московской саги», вступающего в диалог с философией Л. Толстого.

Ключевые слова: история, литературоцентризм, театр, подтекст, интертекст, интекст, метафизика, самосознание, свобода.

Ivanshina Elena A.,
Doctor of Philology, Professor,
Voronezh State Pedagogical University
Email: sergiencou@yandex.ru

ART AND LIFE IN V. AKSENOV'S NOVEL "THE MOSCOW SAGA"

The article talks about the interweaving of historical and literary plots in V. Aksenov's novel "The Moscow Saga". Literature is personified, firstly, in the iconic figures of the literary world included in the big story and ground by its millstones, secondly, it is sewn into the structure of the novel, into its "memory card" and becomes the language of describing history in the horizon of the heroes and the author, and, thirdly, it is actualized as a force accumulating the idea freedom. The structure of the novel models the literary-centric consciousness of the Russian intelligentsia, whose fate is shown by the example of the Gradov family. The expression of this consciousness in the novel becomes metaphysical "intermissions" — intexts, in which the historical reflection of the author of the "The Moscow Saga" is expressed, entering into a dialogue with the philosophy of L. Tolstoy.

Keywords: history, literary centrism, theater, subtext, intertext, intext, metaphysics, self-awareness, freedom.

В интервью на канале «Солидарные споры» театральный режиссёр Дмитрий Крымов, отвечая на вопрос об отличии современного русского театра от западного, говорит о литературоцентричности русского культурного континуума и сравнивает литературную платформу с бетонной плитой, на которую опирается сознание русского театрала и которую нельзя не учитывать, так как она внедрена в подкорку: это то, от чего мы развиваемся и с чем спорим. Другая плита — та, что не снизу, а сверху — это уровень свободы: чем он выше, тем больше пространства для театра между двумя этими плитами [6].

В романе В. Аксёнова «Московская сага» демонстрируется то же устройство, те же две плиты, но между ними расположено не пространство театра, а пространство русской истории, оформленное, впрочем, как театральное. В создании этого театрального пространства у Аксёнова задействована великая русская литература, отсылки к которой создают воздух романа и формируют его внутренний, потаённый сюжет — тот уровень романной структуры, на котором осуществляется авторская рефлексия. Развёртывая повествование, Аксёнов демонстрирует толщину того литературного фундамента, в зависимость от которого и он неизбежно — и вполне осознанно — попадает.

Представители литературного и театрального мира присутствуют и в историческом — эпическом — сюжете «Московской саги» (это Михаил Булгаков, Всеволод Мейерхольд, Осип Мандельштам, Демьян Бедный, Илья Эренбург, Александр Фадеев, Юрий Трифонов), и в метафизическом её сюжете, который образует идейное «подполье» романа (о нём речь ниже). Эпический сюжет романа — история семьи Градовых, которая является воплощением недобитой русской интеллигенции с точки зрения «новых», и, с точки зрения повествователя, оплотом светлых сил той же интеллигенции — племени, объявленного «прослойкой на манер пастилы между двумя кусками ковриги» [1, с. 29]. То есть пространство, которое отведено интеллигенции, совпадает с пространством, которое Дмитрий Крымов определяет как территорию свободы для художника. Это неслучайное совпадение, потому что структура аксёновского романа воспроизводит структуру сознания русской интеллигенции.

Особенность градовской семьи в том, что в ней собраны все основные сферы жизни, представляющие интерес с исторической точки зрения: медицина, армия, литература, марксистская философия. Обитатели дома в Серебряном Бору, их друзья, прислуга, личные и общественные связи и составляют движущуюся в историческом потоке Россию. А поскольку аксёновский роман рассказывает о судьбе русской интеллигенции, для которой книги являются привычной частью жизни, чтение и воспоминание о прочитанном органично вплетены в его ткань. Поклонниками русской литературы являются у Аксёнова и иностранцы, которые умеют разделять в актуальном историческом контексте страшное (тоталитарный театр) и прекрасное (неистребимый дух русской классики). Особенно актуально переплетение этих двух планов в сюжете взаимоотношений американца Кэвина Телавера и Вероники Градовой.

Однако персонажи и круг их чтения — только часть заявленной проблемы. Литература в аксёновском романе выходит за горизонт персонажей и их коммуникации друг с другом и с самими собой, становится участником автокоммуникации текста и предъясняется автором как сила, аккумулирующая потенциал сопротивления тому давлению, которое создает история.

Литературный фундамент романа составляют, на наш взгляд, три основных источника — «Сага о Форсайтах» Голсуорси (жанровая матрица семейной саги, о расширении которой в сторону первоисточника — исландской саги — пишет Б. Гонзалез [2, с. 52–76]), «Война и мир» Толстого (историософия) [2; 4; 5] и «Мастер и Маргарита» Булгакова (театральное пространство, интертекстуальная структура и топосы *массового гипноза* и *сатанинского бала*); именно эти источники формируют его смысловой «базис», к которому подключаются другие интертексты (некрасовский, например, в эпизоде раскулачивания в селе Горелово).

Толстовский «план» вшит в структуру романа и проявлен уже на уровне заголовков первого уровня, которые означивают входящие в состав романа книги: «Поколение зимы» — книга первая; «Война и тюрьма» — книга вторая; «Тюрьма и мир» — книга третья. Уже содержание фиксирует точки отсчёта: оттепель (зима — то, что ей предшествует) и знаменитый роман Толстого, содержащий «исторические корни» аксёновских героев. Да, можно сказать, что «Московская сага» — «Война и мир» «оттепельного» поколения. Однако толстовская рамка здесь раздвинута «матричным» для советской истории словом «тюрьма»: «мысль народная» трансформируется в романе в «мысль тюремную», где слово «мир» приобретает новую историческую коннотацию — коллектив камеры, объединившей «врагов народа». Смысл романа как раз и выстраивается в диалоге с теми уроками, которые преподаёт старая добрая

литература, о которой вспоминают и персонажи, и повествователь («Нет, классики знали сиу коллектива. И умели на ней спекулировать, мерзавцы. Кто мерзавцы? Да классики!» [1, с. 211]). О подмене жизни литературой и о каторге, где уж всё без обмана, говорит монаху-францисканцу Стасису (аксёновский вариант Каратаева) Кирилл Градов — в прежней жизни философ-марксист. Кирилл в своих исканиях подобен Пьеру Безухову: его судьба — хождения по стране практического марксизма, который оказывается не таким, как в теории; Кирилл рассуждает об умозрительности внутреннего мира русского интеллигента; только на каторге «уже всё без обмана, просто распад белка, смерть литературы, утрата всех героических и антигероических поз, простое шествие в яму» [1, с. 574]. Поэтому, «укоренившись уже в христианстве», он видит «больше естественности в общем страдании, чем в радости отдельных везунков» [1, с. 586]. Кирилл — самый толстовский персонаж аксёновской саги.

Для американского полковника Кевина Тэлавера Толстой — автор любимой «Анны Карениной»: в отличие от Кирилла Градова, разочаровавшегося в литературе, он очарован ей и находит в Веронике Градовой живое воплощение толстовской героини. У иностранцев другая оптика. Этот двойной взгляд на русскую литературу — отталкивание и притяжение — и определяет специфику её включённости в процессы смыслопорождения в «Московской саге».

У Толстого противопоставляются ложный и истинный патриотизм, у Аксёнова — пропагандистское значение происходящего («идиологический мистицизм») и его подлинный смысл. Героем, рефлексирующим о сути революции и войны, о роли армии и органов госбезопасности в послереволюционной истории, а также о собственной сути, является у Аксёнова наследующий Андрею Болконскому Никита Градов, участвовавший в подавлении Кронштадтского мятежа, затем служивший под началом Тухачевского, прошедший Лефортово и лагерь, а оттуда «попавший» в командармы. В сюжете Никиты Градова получает новый исторический вектор наполеоновская идея как идея переворота, который могла осуществить, но не осуществила армия. Наполеоновские аналогии только отчасти объясняются сходством двух отечественных войн и имеют непосредственное отношение к мыслям о роли личности в истории. В отличие от Толстого, который отказывает Наполеону в этой роли и отдаёт предпочтение «роевому началу», Аксёнов, проживающий историю вместе со своими героями, снова приходит к тому, о чём в начале толстовского романа мечтает Болконский: как (можно было бы) повернуть ход истории? Мысль об исторической альтернативе тоталитаризму является в романе основной. Наполеоновское начало есть и в самом Никите, и в его сыне Борисе, которого военный опыт и семейная история подводят вплотную к мысли о «прямом действии» относительно Берии.

Толстовская мысль о бесчисленном количестве сложных, разнообразных причин, порождающих историческое событие, в аксёновском романе оборачивается примером с чистками: причиной, запустившей механизм партийных чисток, становится сталинский кишечник, а причиной воображаемых реформ Берии — его омерзительная похоть. Однако у Аксёнова взгляд на роль личности в истории не совпадает с толстовской концепцией. Толстой присутствует в «Московской саге» как автор историсофской концепции, от которой автор танцует, как от «яснополянкой кафельной печки», «развивая, а порой и дерзновенно опровергая большую тупиковую мысль национального гения» [1, с. 290].

От Булгакова в «Московской саге» завязка — появление в Москве 1925 года иностранца — парижского корреспондента «Чикагской трибуны» Тоундсена Рестона, который, подобно Воланду, обеспечивает внешний взгляд на советскую реальность. Через точку зрения Рестона показано, как меняется атмосфера спектакля, с годами превращающегося в зловещий всеобщий театр, где среди массовки тот же Рестон выделяет Нину Градову с её мужем, а позднее встречается с ней в метро во время воздушной тревоги и думает о том, что она, возможно, и есть его судьба. В этом Рестон похож на своего приятеля Тэлавера. Нина — профессиональный поэт — в начале романа погружена в революционную романтику; она принадлежит к божественной части градовского семейства и связывает московскую и грузинскую линии сюжета (обе линии не только поэтические).

В числе её многочисленных поклонников — Осип Мандельштам и Илья Эренбург. Сам Михаил Булгаков тоже появляется в романе как персонаж, похожий на иностранца: на именинах Мэри Вахтанговны он бросает равнодушные взгляды на Веронику Градову.

Сюжет взаимоотношений литературы и власти в аксёновском романе прописан более детально, чем у Булгакова: с одной стороны, это писатели-пропагандисты, с другой — те, кто, подобно Пастернаку, с определённого момента пишут в стол, а зарабатывают переводами. «Московская сага» — неподцензурный роман, и то, на что Булгакову в его обстоятельствах приходилось намекать, у Аксёнова высказано прямо. Объектом аксёновской сатиры становятся те «рыцари пера», которые занимают официальные посты и обласканы властью. В главе 14 первой части («Особняк графа Олсуфьева») читаем: «Процветала литература социалистического реализма. Формализм был уже полностью искоренен. Состоя в едином союзе, советские поэты, драматурги и романисты бодро создавали нужные народу произведения» [1, с. 178]. В особняке, занимаемом союзом писателей (у Булгакова это дом Грибоедова), проводится собрание, на котором писатели («кроличьи души»), присоединяясь к народу, требуют от правительства расстрела «троцкистских наймитов»:

Расходились весело, ободренные общим чувством, порывом к правительству, забывая на время групповые неурядицы, личную вражду, соперничество. Многие задерживались у буфета, просили «добрую стопку коньяку», съедали отличный бутерброд с севрюгой, окликали друг друга, спрашивали, как идет у коллеги роман или пьеса, когда собираетесь к морю и т.д. [1, с. 180].

«Кто мы все такие? Большой чёрт водит тут свой хоровод, а мы за ним бредем, как мелкие черти», — думает в связи с этим собранием Нина [1, с. 181]. Аксёнов как будто совершает обратный перевод «Мастера и Маргариты» (идёт от булгаковского образа к историческому прототипу). Рассказывая о собрании мужу, Нина говорит: «Русские писатели! <...> Не за милосердие голосуют, не помилования, расстрела требуют!» [1, с. 181]. При этом она имеет в виду и себя. Речь идёт о страхе и о чём-то ещё, что важнее страха. Нина называет это массовым гипнозом. В основе гипноза лежит «многомиллионный заговор людей, молчаливо договорившихся, что с ними ничего особенного не происходит» [1, с. 194]. Так, например, конформистски говорится о ночном ужасе Москвы (черных машинах, разъезжающихся на задания):

В остальном всё шло как бы обычно <...> Только по ночам ужас расплзался по улицам; из-за железных ворот на Лубянке разъезжались по заданиям десятки «черных воронок». При виде этих фургонов москвич немедленно отводи взгляд, как любой человек отгоняет мысль о неизбежной смерти. Дай бог, не за мной, не к нашим, ну вот, слава богу, проехали! Там, где надо, куда ордера выписаны, «воронки» останавливались, чекисты неторопливо входили в дома [1, с. 178].

И далее: «Не мешая никому жить, любить, работать, прокатывали по ночным улицам «воронки». Влюбленные их не замечали. Каждый занят своим делом, в конце концов...» [1, с. 206]. Результат «выполненных заданий» — исчезновения людей вокруг Градовых: исчезают соседи по Серебряному Бору, партнёры Вероники по теннису, кремлёвские пациенты Бориса Никитича («но тут вдруг обнаружилось, что пациент тот, его доброхот, только что исчез, катастрофически провалился под поверхность жизни и поверхность за ним сразу же затянулась» [1, с. 265]). Никита Градов в Лефортовской тюрьме размышляет о гипнозе революции, расплатой за который он считает тюремные пытки и, анализируя тактические схемы военного переворота, думает: «Надо было рисковать, а не ждать расплаты» [1, с. 214–215].

Центральной фигурой, оказавшейся в ситуации личного противостояния Сталину, у Аксёнова становится врач, допущенный к святым святым — телу вождя и тем тайнам, о которых это тело рассказывает. Историческая завязка романа — операция, проведенная

по настоянию партии Фрунзе. Об этой операции рассказано по-булгаковски, подобно тому, как в «Мастере и Маргарите» рассказано о том, как прокуратор пытался спасти Иуду из Кириафа; в данном случае речь идёт о том, как партия заботится о здоровье Фрунзе, привлекая врачей в качестве посредников: профессор Градов оказывается в позиции Пилата, который подвергается политическому удушению и не отвергает предстоящей операции. Как и Пилат, старший Градов празднует труса. Борис Никитич, читающий ночью принесённый Ниной экземпляр «Повести непогашенной луны» Б. Пильняка — пример схождения двух планов — реального и литературного; литературный текст здесь становится свидетельством реального преступления, которое читает его соучастник (ср. с Фридой, которой подбрасывают платок, которым она задушила своего ребенка). Однако тема трусости, которая, по Булгакову, является худшим из пороков, в «Московской саге» имеет отношение не только к хирургу Градову. Аксёнов показывает, как труслив человек, как беспомощно его тело (особенно во время пыток). Биология, естество определяют многое в аксёновской концепции русской истории, движимой страхом. Многое, но не всё. Суть человека, помещённая в телесный контейнер, может не совпадать с телом.

С самого начала аксёновского романа намечается конфликт исторического и метафизического его планов. В метафизическом плане Аксёнов следует толстовской традиции, точнее, идёт в колее этой традиции. Д. Быков, размышляя о метафизическом сюжете «Войны и мира», называет главной темой романа смерть.

И главное, что должен сделать герой, чтобы победить, — это перестать о ней, о смерти, думать. <...> Для человека главное — забыть о своих границах и, следовательно, забыть о смерти. Избавление от эго — так выглядит рецепт победы по Толстому. <...> Вот именно смерть, правильная смерть как исчезновение границ, как переход через них — это и есть главная тема «Войны и мира» [3, с. 390].

Противовесом историческому сюжету, главные темы которого — страх, трусость и смерть, как раз и является метафизический сюжет аксёновского романа, в котором утверждается мысль о бессмертии человеческой сути. «Кто знает, через какие трансформации проходят наши сути за пределами суеты?» — этот вопрос задаёт себе хирург Борис Никитич Градов. Версии ответов на этот вопрос читатель находит в метафизических («инкарнических» [2, с. 129]) антрактах, подобных лирическим отступлениям (в «Саге о Форсайтах» — интерлюдиям) или кинематографическим наплывам, флэшбекам, в которых проявляется другой уровень существования: здесь, в этих антрактах, обнаруживает себя жизнь, которая перешла из человеческой формы в природную. Но эти инкарнации связаны с прежними генетической памятью, которая активизируется литературными (культурными) «фреймами». Рассеянные в пространстве романа, эти «антракты» образуют свою сеть причинно-следственных связей, свою позитивную натурфилософскую логику. В этой логике смерть — не конец, а переход сути в иную форму, которая продолжает мыслить, желать и помнить. Самое интересное в этих антрактах — кто в кого превращается, какую (чью) суть транслирует и как антракты связаны с исторической мыслью романа.

Живущий под шатром Водовзводной башни четверёхсотлетний сын Тохтамыш совершает облёт кремлёвских стен и овеивает крылом сочиняющего для «Правды» стихотворение на смерть Фрунзе придворного поэта Демьяна Бедного, «дабы заткнулась грязная пасть» [1, с. 47–48]. Острый на слух сын — остраяющая точка зрения, через которую выражается авторское презрение к продажному стихоплёту: «Что же это он так мечется, будто барсук, нажравшийся волчьей ягоды? Ах да, вдохновение!» [1, с. 48].

Бывший юный князь Андрей скачет вокруг сосен Серебряного Бора «в радостных бликах нынешнего и тогдашнего» [1, с. 118]. Будучи градовским псом Пифагором, он гоняет белок, вспоминает первый Ливонский поход и взгляд чухонской девушки и друга, ещё не ставшего извергом, а потом и самого изверга, царя Ивана. Почему-то

литературоведы интерпретируют Пифагора в его *тогдашней* жизни как Андрея Болконского (см.: [2, с. 129], [5, с. 139]), между тем очевидно, что речь идёт об Андрее Курбском.

Среди белок, которых гоняет по Серебряному бору Пифагор, есть уникальная особь — гигантский самец-производитель, оплодотворивший несколько поколений подруг. «С такой женщиной я бы не допустил раскола партии, не скатился бы до диктатуры...» [1, с. 288], — думает белка, похотливо глядя на Веронику Градову, которая называет его «дедушка Ленин». Впрочем, это и есть Ленин, свалившийся в тартатары и вспоминающий *прежнее* как «сатанинскую трясучку», после которой «краткая беличья жизнь была ему дана лишь для того, чтоб хоть малость охладиться» [1, с. 288].

Ещё одним персонажем антракта становится растущий в Нескучном саду восьмидесятилетний дуб, воплотивший идею разогнанного либерального кружка: «Верхние его ветви шумели: “Буташевич, Буташевич!”, средние и нижние подпевали: “Петрашевский!”, клесты в ветвях свистели: “Дост! Дост!”» [1, с. 176]. Дуб хранит память о кружке и посылает ободряющие волны Блюхеру, размышляющему о том, что надо спасти идею революции (свергнуть Сталина, отменить коллективизацию, возвращать нэп), отгоняет от него облако страха и взывает к сближению его с Тухачевским: «Сближайтесь, мальчики, увещевал он, Вася и Миша, станьте друзьями, ведь вы же думаете одну и ту же думу» [1, с. 176]. Но ни Блюхер, ни Тухачевский, пришедшие на свидания с своими дамами в Нескучный сад, не способны на такой подвиг.

Старый цирковой мерин Гришка, коротающий свой век в конюшне на Цветном бульваре, скучает по церемониалам, в центре которых он находился в бытность императрицей России, и вспоминает шестифутовых гвардейцев с их «гармоническим развитием». «Как и русская императрица, Гришка-конь погиб с именем России, то есть блистательного цирка, на устах. И был расклёван вороньём. И был расклёван вороньём» [1, с. 431].

Старший Градов осенью 1945 года в закатный час любит стаей перелётных гусей на озере Бездонка и, преисполнившись восторгом от причастности к их триумфу, представляет их отрядом павловских гвардейцев, крадущихся кошачьим шагом по коридорам Инженерного замка [1, с. 579–580].

Если историческая мысль «Московской саги» — об отношениях человека и власти (у разных персонажей романа они складываются по-разному, но у всех плохо), о гипнозе власти и страхе перед ней, то метафизический план даёт теме власти неожиданный ракурс: читатель видит причастных власти деятелей после их физической смерти, но сохранившими смутную память о своих прежних состояниях. Инкарнические антракты демонстрируют иронию превращений материи, с одной стороны, и сугубо «внутреннюю», хотя и не совсем потаенную мысль, которая составляет суть романа — мысль о сопротивлении. И ещё одна лирическая мысль романа — мысль о *сверхчастотной связи*, которая существует между прошлым и настоящим — выражается в антрактах «Голубка Россет», «Бал светляков», «Комнатная магнолия», «Ничтрусы — туда!». Инкарнические антракты — отсылки «к высшим (моральным, духовным, культурным) смыслом, от которых неизбежно отклоняется человек в его повседневном существовании» [2, с. 129]. По сгущению исторических и литературных аллюзий они подобны сновидениям, в которых проявляется бессознательное романа, его заветная мысль — о свободе. И в этой мысли Аксёнов не совпадает с Толстым: для русского классика свобода — подчинение себя необходимости, слияние с «роевым началом», для автора «Московской саги» свобода — сопротивление.

Кульминации эта идея достигает в антракте «Думы Ганнибала», героем которого предстаёт стодвухлетний слон, «в теле которого на этот раз поместилась некая астральная суть» Радищева, транслирующая тираноборческую мысль лично Сталину, который часто приходит к стойлу Ганнибала в зоопарке. Звёздный час слона — «Путешествие с Пресни в Кремль», где «за зубчатой стеной должно было дикой плухой лежать чудище обло, озорно, стозевно и лай» [1, с. 744]. Слон призывает Сталина покаяться, посылая ему

сигналы всем своим телом и трубя «какое-то своё отдалённое, радищевское страдание», но «старый знакомый» «не принимал сигналов, не обнаруживал никаких нематериальных связей» [1, с. 743]. В ответ Ганнибал получает выстрел из противотанкового орудия. «Так погибло самое крупное сухопутное животное, а мысли его, собравшись после выстрела в клубок, затем раскрутились и штопором вырвались из старой крепости на волю» [1, с. 745].

В финальном антракте («Соловьиная ночь») жаба (Жданов) и крысинда (Энгельс) встречаются на Царицынских прудах и слушают пение соловья (Антиоха Кантемира). Здесь транслируется авторская мысль о праве соловьев на самовыражение и о раскаянии жабы, которая полагала себя «первой среди гадов», «чтобы судить соловьёв». Моральной победой «соловьёв» над «гадами» и чтением «Войны и мира» и завершается аксёновский роман.

Литература

1. *Аксенов В. П.* Московская сага. М.: Эксмо, 2013. 928 с.
2. *Барруэло Гонзалес Е. Ю.* Роман В. П. Аксенова «Московская сага». Проблема жанра. Дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2009. 184 с.
3. *Быков Д. Л.* Русская литература: страсть и власть. М.: АСТ: Редакция Е. Шубиной, 2020. 573 с.
4. *Зубарева Е. Ю.* Жанрообразующая роль классической традиции в романе В. П. Аксенова «Московская сага» // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2011. № 5. С. 97–108.
5. *Матевосян Э. А.* Традиции Л. Толстого в романе В. Аксенова «Московская сага» // Ученые записки Ширакского гос. ун-та им. М. Налбандяна. Вып. Б. 2019. № 2. С. 133–142.
6. Солидарные споры. Дмитрий Крымов о съёмках спектаклей, театральной машине и мифах о себе (интервью 8.06.2021) URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0TE8S-Lj9c4>

УДК 82.161.1

Лю Миньцзе (КНР),
аспирант,
Дальневосточный федеральный университет (Владивосток)
Email: 1048795610@qq.com

ОПОРНЫЕ ФОЛЬКЛОРНЫЕ ОБРАЗЫ И МОТИВЫ В РАССКАЗЕ «КОСЦЫ» И ПОВЕСТИ «МИТИНА ЛЮБОВЬ» И. БУНИНА

В статье рассматривается природа фольклорного мотива. Предлагаются его различные научные интерпретации. Избирается рабочий вариант понятия «мотив». Рассматриваются рассказ «Косцы» и повесть «Митина любовь» Ивана Бунина. В них акцентирован мотив русской березы.

Ключевые слова: И. Бунин, рассказ «Косцы», повесть «Митина любовь», мотив русской березы.

Liu Minjie (China),
Postgraduate student,
Far Eastern Federal University (Vladivostok)
Email: 1048795610@qq.com

SUPPORTING FOLKLORE IMAGES AND MOTIFS IN THE STORY “MOWERS” AND THE STORY “MITINA’S LOVE” BY I. BUNIN

The article examines the nature of the folklore motif. Various scientific interpretations of it are offered. A working version of the concept of “motive” is chosen. The story “Braids” and the novel “Mitina’s love” by Ivan Bunin are considered. They accentuate the motif of the Russian birch.

Keywords: I. Bunin, the story “Mowers”, the story “Mitina’s love”, the motif of the Russian birch.

В произведениях И. А. Бунина довольно широко используются фольклорные жанры: заговоры, обрядовые, календарные и свадебные песни, пословицы и поговорки, загадки, притчи, былины, сказки, лирические, колыбельные, исторические песни [2]. Наряду с ними в рассказах Бунина присутствуют и элементы городского фольклора: мещанский романс, духовные стихи и частушки, приметы и детский фольклор [2].

Многие ученые занимались изучением проблем фольклоризма Бунина, рассматривали эти компоненты как составную часть мировоззрения писателя.

Среди исследователей, которые обращались к проблемам фольклора, — В. П. Аникин [3], Э. В. Померанцева [2], А. А. Волков, О. Н. Михайлов и многие другие. Однако фольклорные мотивы в творчестве Бунина мало исследованы.

В данной работе мы проанализируем рассказ Бунина «Косцы». Для осуществления настоящего исследования прежде всего необходимо конкретизировать понятие «мотив». Несмотря на то что *мотив* уже давно находится в центре внимания фольклористов и литературоведов, активно изучается и развивается с самых разных сторон (В. Я. Пропп [5], А. Н. Веселовский [4], И. А. Силантьев [8], А. Р. Еникеева и др.), но до сих пор нет единого представления о понятии «мотив».

В XIX–XX вв. понятие «мотив» появляется в трудах русского филолога А. Н. Веселовского [4]. По его мнению, мотив есть неразрывная единица повествования («Под мотивом я разумею простейшую повествовательную единицу. Признак мотива — его

образный, одночленный схематизм; таковы не разлагаемые далее элементы низшей мифологии и сказки...» [4]). Веселовский считает, что мотив — это формула, отвечающая на вопросы, которые природа ставит перед человеком и которая закрепляет особенно важные впечатления. Мотив следует отличать от сюжета, который есть комплекс мотивов. Признак мотива — образный одночленный схематизм, т.е. его нельзя разложить дальше, это минимальная единица. Мотивы очень хорошо видны в низшей мифологии и сказке [4]. Простейший ход мотива можно выразить формулой А + В (злая старуха не любит красавицу и задает ей сложную задачу). Каждая часть формулы может видоизменяться, особенно подлечит изменению часть В. Формула лежит в основе сюжетов (первоначально — мифа и сказки, потом литературного произведения).

Но В. Я. Пропп выступил против этой точки зрения, он считает, что мотив не одночленен, но разложим. Последняя разложимая единица как таковая не представляет собой логического целого. Пропп в своей работе пишет, что если мотив есть нечто логически целое, то всякая фраза сказки дает мотив. («У отца три сына — мотив; падчерица покидает дом — мотив; Иван борется со змеем — мотив и т.д. <...> Возьмем мотив “змея похищает дочь царя”. Этот мотив разлагается на 4 элемента, из которых каждый в отдельности может варьировать...» [5]).

В словаре литературоведческих терминов под редакцией Л. И. Тимофеева и С. В. Тураева мотив определяется как минимальный значимый компонент повествования, простейшая составная часть сюжета художественного произведения. Термин «мотив» пользовались при изучении произведений устного народного творчества, в частности при восстановлении первоначальных форм сюжета былин, сказок и других жанров, чтобы проследить переход их из одной страны в другую [6].

В последнее время термин «мотив» используют также и в ином смысле, обозначая второстепенные, дополнительные темы произведения, призванные оттенить или дополнить главную, основную [6].

В словаре «Литературоведческих терминов» мотив определяется как простейшая единица сюжетного развития. Любой сюжет — переплетение тесно связанных мотивов. Мотив — повторяющийся комплекс чувств и идей автора. Традиционными в литературе являются мотивы дороги, смерти, изгнания, бегства и т.п. [7].

По Б. М. Гаспарову [7], мотив — это «смысловой элемент текста, которому свойственны следующие признаки: повторяемость; способность к накоплению смысла, (т.е. способность, явившись в некоей контекстуальной ситуации, отослать к своему прежнему контексту, войти в новый контекст и новую смысловую ситуацию с памятью о прежней), возможность быть явленным в тексте своими представителями, устойчивыми атрибутами». Гаспаров отмечает, что «<...> в роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое “пятно” — событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т.д.» [7].

И. А. Силантьев считает, что повествовательный мотив можно определить как традиционный, повторяющийся элемент фольклорного и литературного повествования. В рамках подобной трактовки можно говорить, например, о мотиве преступления в произведении, в творчестве писателя, в той или иной повествовательной традиции. Повествовательный мотив — комплекс идей и чувств автора, а также элемент фольклорного или литературного повествования, повтор которого выполняет определенную функцию, направленную на формирование смыслового ядра художественного текста [8].

Современное понимание мотива не обладает четкой теоретической определенностью. Так, в поэзии критерием мотива в большинстве случаев служит наличие ключевого, опорного слова, несущего особую смысловую нагрузку. А. Блок писал: «Всякое стихотворение — покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова ставятся как звёзды. Из-за них существует произведение» [10]. Например, дым у Ф. Тютчева, изгнанничество у М. Лермонтова. Для повествовательных и драматических произведений, более

насыщенных действием, характерны сюжетные мотивы; многие из них обладают исторической универсальностью и повторяемостью: узнавание и прозрение, испытание и возмездие (наказание). Один и тот же мотив может нести разные оценочные моменты (ср. эпически завершённый, житийный «уход» Нехлюдова и отца Сергия у Л. Н. Толстого и проникнутый лирико-иронической интонацией автора «уход» героев «Моей жизни», «Учителя словесности» Чехова) [см. 10].

З. Н. Афинская в 2014 году в своей работе пишет: «Мы предлагаем рассматривать мотив как необходимый, психологически мотивированный компонент концепта, как простейшую единицу сюжета и темы, как значимый элемент понятия» [11].

Из вышесказанного мы приходим к выводу, что все определения, сходны в том, что мотив — *простейшая* структурная единица текста. Однако между ними есть принципиальные различия. Разногласие мы видим в том, что мотив выражается словом, фразой или действием, мотив статичен или динамичен (по А. Н. Веселовскому [5] и по В. Я. Проппу [4]). И разногласие в их мнениях и в том, что мотив — разложимая или неразложимая единица текста. А, например, по Б. М. Гаспарову мотивом может выступать любой феномен, любое смысловое «пятно» — событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т.д. По Веселовскому, мотив статичен [5], по Гаспарову — динамичен [7].

По моему мнению, мотив четко выражается в сказках и мифах, потому что конструкция сказки устойчивая, сюжет сказки повторяется. А в литературных произведениях, в большинстве случаев мотив выражается опорными словами и действиями.

Поскольку тема «Мотив в творчестве И. Бунина» достаточно широкая, то мы в данной работе берем рассказ «Косцы» и повесть «Митина любовь». Мы выбираем позицию Б. М. Гаспарова [7] для анализа.

Рассказ «Косцы» был написан в 1921 году, когда Иван Бунин был в эмиграции. Чтобы проводить анализ его произведений с фольклорными мотивами, необходимо искать их связь непременно с его жизненным путем. У Бунина человек и природа неразрывно связаны гармонией единичной и общей жизни. Пейзажные описания в его произведениях часто отражают чувства и настроения главного героя. Так, берёза, как известно, лиственное дерево с белой (реже темной) корой и с сердцевидными листьями [1]. Еще со времен древних мифов образ березы был символичен для России. Можно сказать, что это символ России — понятия береза и Россия неотделимы друг от друга, в этом символе отразилась душа русского народа, его история, традиции. Известно, что береза является самым распространенным деревом в центральной России. Березовый мотив в этом рассказе Бунина выражает настроения писателя, оторванного от родной земли, любовь к ней.

В рассказе «Косцы» главный фон событий — березовый лес. Писатель несколько раз упоминает об этом в рассказе: «Они косили в молодом березовом лесу поблизости от нее — и пели <...> Они косили и пели, и весь березовый лес, еще не утративший густоты и свежести, еще полный цветов и запахов, звучно откликался им <...> Прелесть ее была в откликах, в звучности березового леса <...> косцы в этом откликающемся на каждый их вздох березовом лесу» [1]. Нетрудно заметить, что в этом рассказе березовый лес густой, свежий, оживленный, веселый, звучно откликался косцам, когда они пели.

Сравним берёзовый мотив в других произведениях Ивана Бунина. Например, в повести «Митина любовь» Бунин так говорит о березе: «Березовый лес стоял еще совсем голый, но все же грохотанье поезда отдавалось в нем отчетливее, чем в поле, а вдаль уже мелькали по-весеннему печальные огоньки станции. <...> — особенно прелестный в такие сумерки в березовом голом лесу, — и поезд со стуком стал переходить на другой путь» [1]. Эта повесть о трагической любви главного героя Мити. Митя без памяти влюбляется в молодую актрису по имени Катя, а для Кати любовь Мити не так важна. Герой мучается от любви, ревности, а впоследствии и от разлуки, любовь к Кате в конце доводит его до истерии и самоубийства. Образ березового леса в этой повести по сравнению с образом березового леса в рассказе «Косцы» совершенно другой, герой пишет о *голом* березовом

лесу, когда герой отправляется из Москвы от любимой девушке. Образ березового леса отражает одиночество, грусть и страдание героя Мити.

Через интерпретацию фольклорного мотива в рассказе «Косцы» и повести «Митина любовь» мы можем заключить, что фольклорный мотив помогает нам разобраться в литературных текстах. Если весь рассказ «Косцы» (как и повесть «Митина любовь») — покрывало, растянутое на остриях нескольких слов, то одна из «звезд» в этих двух текстах — березовый лес. Этот мотив помогает войти во внутренний мир героя. Березовый мотив в этих двух произведениях Ивана Бунина выражает разное настроение героя (героев), и как следствие — писателя, оторванного от родной земли. То есть значение мотива для понимания сущности произведения весьма велико.

Литература

1. Бунин И. А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 4. М.: Худож. лит-ра, 1988. 452 с.
2. Померанцева Э. В. Фольклор в прозе Бунина // Литературное наследство. М.: Наука, 1973. Т. 84. Кн. 2. С. 139–152.
3. Аникин В. П. Русский фольклор. М., 1987. 382 с.
4. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940. 450 с.
5. Пропп В. Я. Морфология сказки. СПб.: Академия, 1928. 229 с.
6. Словарь литературоведческих терминов / ред. Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. М.: Просвещение, 1974. 551 с.
7. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. М., 1994. 303 с.
8. Силантьев И. А. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике. Новосибирск, 1999. 331 с.
9. Литературный энциклопедический словарь / подгот. Е. И. Бонч-Бруевич и др.; под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. М.: Сов. энц., 1987. 750 с.
10. Блок А. Дневник. М.: Советская Россия, 1989. 510 с.
11. Афинская З. Н. Концепт в ракурсе мотива и темы: опыт дискурсивного исследования.

УДК 82.161.1

Маркова Татьяна Николаевна,
доктор филологических наук, профессор,
Южно-Уральский государственный
гуманитарно-педагогический университет (Челябинск)
Email: tn_markova@inbox.ru

**РАССКАЗ ВИКТОРА ПЕЛЕВИНА «ХРУСТАЛЬНЫЙ МИР»:
ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ АСПЕКТ**

В работе выявляются различные пласты интертекста в рассказе В. Пелевина: исторический, мифологический, фольклорный, литературный. Подробному анализу подвергается блоковский интертекст. Диалог современного прозаика с гениальным поэтом Серебряного века развивается в направлении, заданном новыми социальными и культурными реалиями. Стих Блока подвергается деконструкции. Через блоковские реминисценции воссозданная в рассказе картина петербургской ночи 24 октября 1917 года предстает одновременно в нескольких измерениях — событийном, интертекстуальном и эзотерическом.

Ключевые слова: интертекст, Виктор Пелевин, рассказ «Хрустальный мир».

Markova Tatiana N.,
Doctor of Philology, Professor,
South Ural State
University of Humanities and Pedagogy
Email: tn_markova@inbox.ru

**VICTOR PELEVIN'S STORY "CRYSTAL WORLD":
INTERTEXTUAL ASPECT**

The work reveals various layers of intertext in V. Pelevin's story: historical, mythological, folklore, literary. Blok's intertext is subjected to a detailed analysis. The dialogue of a modern prose writer with a brilliant poet of the Silver Age is developing in the direction set by new social and cultural realities. Blok's verse is subject to deconstruction. Through Blok's reminiscences, the picture of the Petersburg night of October 24, 1917 recreated in the story appears simultaneously in several dimensions — event, intertextual and esoteric.

Keywords: intertext, Viktor Pelevin, story "Crystal World".

Интертекстуальность — чрезвычайно популярное в настоящее время понятие, в широком смысле обозначающее взаимодействия текстов как таковых. Это могут быть отношения с предшествующим текстом (гипертекстуальность) или его отдельными фрагментами (интертекстуальность — в узком смысле слова), с околотекстовым окружением (паратекстуальность), с жанром, типом творчества (архитекстуальность), с интерпретациями читателей и критиков (метатекстуальность) [3].

Эпиграф к рассказу Виктора Пелевина «Хрустальный мир» [9] однозначно указывает читателю основной вектор интертекстуальных связей. Популярный современный прозаик в целом ряде произведений вступает в диалог с гениальным поэтом Серебряного века. Глубокое знакомство с творчеством Блока демонстрирует герой его романа «Чапаев и Пустота» — петербургский поэт Петр Пустота; упоминаются поэма «Двенадцать», драма «Балаганчик», статья «Интеллигенция и революция» и доклад

«О назначении поэта». Поклонницей поэзии Блока предстает и героиня романа «Священная книга оборотня», которая носит футболку с цитатой из «Скифов». Раздумывая над оформлением сайта знакомств, она вполне определенно высказывает свое (и авторское) отношение к поэзии Блока: «Может, залакировать классикой? Александром Блоком? <...> Нет, решила я, Блока ставить не стоит — его стихи очищают душу и будят в ней самое высокое. А если в клиенте проснется самое высокое, мы потеряем клиента, это знает любой маркетолог» [8, с. 21].

Конкретная дата действия рассказа Пелевина «Хрустальный мир» (ночь с 24 на 25 октября 1917 года) прямо указывает на связь происходящего на Шпалерной улице с событиями Октябрьской революции. Между разговорами пелевинских героев о смене культурных эпох и принятием очередной дозы кокаина или эфедрина, вопреки приказу своего капитана, юнкера позволили подозрительным лицам пройти в сторону Смольного, к штабу большевиков. В описании первого из них Пелевин использует говорящие детали (бородка, прищуренный взгляд, картавость), по которым легко узнается Владимир Ленин. Во второй — «седоватой женщины... оплывшей, словно мешок с крупой» (с. 186) — угадывается его жена и соратница Надежда Крупская. Третьему Пелевин даёт имя известного финского большевика Эйно Райхья, укрывавшего Ленина в Финляндии.

Очевидно, на этом основании казахская исследовательница Джамилия Ыбылдыз утверждает буквально следующее: «Исторический по своей тематике рассказ “Хрустальный мир” основан на *реальных* (?) событиях. В основу сюжета положен небольшой эпизод, который сыграл *важную роль в истории России* (?)» (курсив наш. — Т. М.) [4].

На внешнем уровне рассказ Пелевина «Хрустальный мир» воспринимается как постмодернистская игра с историческими клише, создающими миф русской революции. В рассказе присутствует большое количество знаковых имен предреволюционной эпохи: Александра Блока, Дмитрия Мережковского, Петра Успенского, Освальда Шпенглера, Карла Маркса, Рудольфа Штейнера, Августа Стриндберга и Фридриха Ницше. Пелевин цитирует тексты поэтов-символистов, намекает на известные музыкальные произведения, картины, статуи. Эти скрытые и явные аллюзии к текстам начала XX века, а также общая атмосфера рассказа свидетельствуют о том, что пелевинский текст — важный аргумент в обсуждении проблем интертекстуальности современной прозы.

За очевидным, находящимся на поверхности «историческим» контекстом просматривается «мифологический» — отсылки к русскому фольклорному эпосу о трёх богатырях и агиографическим текстам о Святом Георгии. В русских былинах три богатыря Илья Муромец, Алёша Попович и Добрыня Никитич (неслучайно юнкера у Пелевина носят мифологические имена — Юрий Попович и Николай Муромцев) защищали Святую Русь и православную веру от врагов родной земли. Пелевин воссоздаёт в рассказе своеобразную вербальную копию популярного живописного полотна: башлыки юнкеров напоминают остроконечные шлемы богатырей с картины Васнецова.

Т. Спектор проницательно замечает: «Образ змия-дракона связывает в рассказе эпос о трёх богатырях с самым известным чудом св. Георгия, когда святой является в образе юноши-воина с копьём, верхом на белом коне, в тот самый момент, когда чудовище-змий готовится проглотить очередную жертву, — и пленяет гада» [7]:

Юрий держал ложечку (с кокаином. — Т. М.) двумя пальцами, сильно сжимая, словно у него в руке был крошечный и смертельно ядовитый гад, которому он сдавливал шею (с. 178).

Аллюзии к агиографическому сюжету перемежаются с отсылками к Медному всаднику. Один из юнкеров — Юрий (по-гречески — Георгий) Попович — пытается имитировать фрагмент пушкинского сюжета:

Юрий... вдруг сильно ударил лошадь сапогами по бокам. — Х-х-х-а! За ним повсюду всадник медный! — закричал он и с тяжело-звонким грохотом унёсся вдаль по пустой и тёмной Шпалерной. Затем <...> он даже попытался поднять лошадь на дыбы (с. 169–170).

Отсылка к поэме Пушкина, прямое («за ним повсюду всадник медный») и несколько искажённое («тяжело-звонким грохотом») цитирование указывают на сходство позы юнкера с позой Петра и одновременно воссоздают иконографический образ Георгия Победоносца.

Особое место в рассказе Пелевина занимает литературный интертекст. Это аллюзии к стихам, письмам и дневникам Блока, а главное — прямое цитирование стихотворения 1904 года, начальные строки которого поставлены в эпиграф, а заключительные — в финал рассказа (сильная позиция):

Я жалобной рукой сжимаю свой костыль.
Мой друг — влюблен в луну — живет ее обманом.
Вот третий на пути. О, милый друг мой, ты ль
В измятом картузе над взором оловянным?

И — трое мы бредем. Лежит пластами пыль
Все пусто — здесь и там — под зноем неустанным
Заборы — как гроба. В канавах прет гниль.
Все, все погребено в безлюдье окаянном.

Стучим. Печаль в домах. Покойники в гробах.
Мы робко шепчем в дверь: «Не умер — спит ваш близкий...»
Но старая, в чепце, наморщив лоб свой низкий,
Кричит: «Ступайте прочь! Не оскорбляйте прах!»

И дальше мы бредем. И видим в щели зданий
Старинную игру вечерних содроганий [1, с. 150].

Известно, что большинство произведений Блока, написанных до конца 1903 года, представляют собой мистико-романтические откровения в духе Владимира Соловьёва с его идеей Вечной Женственности. 1904 год ознаменовался решительной переоценкой ценностей. Если год назад Блок писал А. Белому, что «боится утратить Соловьёвские костыли», то теперь он решительно расстаётся с ними. В стихотворении 1904 года «костыли», как тонко замечает В. Левенталь, выступают в качестве «метафоры безжизненной интеллектуальной конструкции, не имеющей отношения к реальности, в которой есть и смерть, и страдания» [5]. Таким образом, стихотворение Блока «Я жалобной рукой сжимаю свой костыль...» может быть прочитано как поворот поэта от мистицизма к реальности. На этом этапе творческой эволюции Александра Блока периода второго тома «трилогии вочеловечения» принципиально важен вывод о том, что не только мистическая реальность, но и реальность как таковая требует его внимания.

«Это стихотворение, написанное 3 июля 1904 года, — читаем в исследовании Т. Спектор, — отражает подавленное настроение Блока в дни визита Белого в Шахматово, когда произошла первая, ещё неясная размолвка между поэтами» [7]. Действительно, можно предположить, что одной из задач Пелевина было напомнить читателю популярный миф о «дружбе-вражде» Блока с Белым, включив его в символическую ткань своего

рассказа¹. Как патрулирующие Шпалерную юнкера — герои рассказа «Хрустальный мир» — пропустили к Смольному замаскированного Ленина, так и поэты-символисты, убежденные в своем призвании защитить возлюбленную Россию от древнего демона, не распознали демона в революции, больше того — приветствовали ее: А. Блок в поэме «Двенадцать» (1918), А. Белый — в поэме «Христос воскрес» (1918).

Для Виктора Пелевина Блок чрезвычайно важен не только как знаковая фигура эпохи, но в известном смысле как его учитель, преодолевающий свой мистицизм. Между тем диалог современного прозаика с поэтом Серебряного века развивается в направлении, заданном новыми социальными и культурными реалиями.

На постсоветском литературном пространстве обозначился процесс, который можно назвать маргинализацией социальности. Оказавшееся в историческом промежутке поколение переживает разрыв целостности, выпадение из реальности, состояние, которое в психологии именуется когнитивным диссонансом. Проза Пелевина как раз и демонстрирует специфические способы преодоления такого кризисного состояния. Неприязнь его героев к политике и идеологии предопределяет их стремление вырваться из пут ложной, фальшивой реальности в другое измерение, из тесноты и абсурда социального существования выйти в сферу трансцендентного, обрести спасение в эзотерическом. Презрение к социальности достигает такой степени интенсивности, при которой самому акту бегства от невыносимо банального сообщается даже некий романтический оттенок. Отличительной чертой конструирования художественного мира Пелевина является повышенный интерес к измененным состояниям человеческого сознания (сон, транс, галлюцинации, иллюзии, фантазии, миражи) и вызывающим их факторам — психотропные препараты, спиритические сеансы, магические ритуалы, мистические учения [2; 6].

Так, в рассказе «Хрустальный мир» звучат имена Д. Мережковского, П. Успенского, д-ра Штейнера. Авторское представление о мире наиболее созвучно идеям автора «Заката Европы» Освальда Шпенглера. Суть этой близкой Пелевину теории немецкого философа определяется стадильностью культурного развития (рождением — становлением — смертью), в процессе которого бытие предстает не в его космогонической силе, а в спонтанной бесконечности проявлений. События в рассказе развиваются хаотично, реальность перемешивается с видениями и снами. Но по Петру Успенскому, брошюра которого упоминается в произведении, многомерный и бесконечный мир есть одновременное существование многих миров. Людям, мыслящим линейно, кажется, что реален только тот мир, в котором проходит их физическое существование. На самом деле все миры реальны и нереальны одновременно, поэтому герои рассказа — не без помощи кокаина — перемещаются из одного мира в другой.

Так, задремавший в седле Николай видит множество незнакомых лиц, буддийский монастырь; ему грезится, что они с Юрой — два воина — «едут по берегу реки и вглядываются в черную тучу, ползущую с запада и уже закрывшую полнеба» (с. 176–177). Заметим, что согласно фольклорной традиции, черная туча ассоциируется с приближающейся бедой, и Николай как будто бы о чем-то догадывается, но просыпается и снова возвращается на патрулируемую Шпалерную. Тоскливо воют собаки, на город опускается туман. Туман над темной улицей (морок, тоска, забвение) ассоциируется с туманом над мифической рекой Стикс. Вой собак — возможная отсылка к мифологическому Церберу, охраняющему вход в Аид. Редкие горящие окна похожи на стены «той самой темной расщелины, за которой, если верить древнему поэту, расположен вход в ад» (с. 177). Эта реминисценция отсылает нас к великому Данте: расщелина как бы разделяет пространство на два мира, и Россию нужно уберечь от падения в разрастающуюся трещину, за которой бездна. Одновременно этот образ содержит явную переключку

¹ Попутно заметим, что глубокий анализ Т. Спектор одновременно демонстрирует высокую степень усложнения интерпретации, усматривая в пелевинском рассказе аллегорический сюжет краха миссии Минцловой в России [7].

с цитируемым в рассказе стихотворением Блока: «И видим в щели зданий старинную игру вечерних содроганий».

Впечатление параллельного существования двух миров Пелевин как опытный художник создает игрой света и тьмы. Так, ключевое слово «фонарь» в рассказе встречается более 10 раз. По контрасту со светом фонаря «темнота» и «туман» выступают в качестве сигналов промежуточного состояния. Темнота ночи, туман, фонарь отсылают нас к другому стихотворению Блока — «Ночь, улица, фонарь, аптека...» Как отдельный персонаж и в стихотворении Блока, и в рассказе Пелевина присутствует луна. У Блока читаем: «Мой друг — влюблен в луну — живет ее обманом». В рассказе Пелевина видим, что картина меняется всякий раз именно с появлением Луны. Один из юнкеров, не отрываясь, смотрит на нее, вдохновляется ею. В наркотическом возбуждении Юрий читает стихотворение Блока и полностью погружается в его настроение. Его другу Николаю видится «огромный белый город, как бы висящий в воздухе внутри огромного хрустального шара»:

...померещился огромный белый город, увенчанный тысячами золотых церковных головок и как бы висящий внутри огромного хрустального шара, и этот город — Николай знал это совершенно точно — был Россией (с. 192).

Россия так прекрасна в этих видениях, «что у Николая на глаза навернулись слёзы». И они с Юрием, который во сне был не совсем Юрием, сквозь клубы тумана мчались на конях навстречу какому-то чудовищу, в котором самым страшным была полная неясность его очертаний и размеров: «это был бесформенный клуб пустоты, источающий ледяной холод» (с. 192). Николай вдохновенно шепчет: «Мы защитим тебя, хрустальный мир» (с. 191). Хрустальный мир — значит чистый, прозрачный, прекрасный, а еще — хрупкий, непрочный, нуждающийся в защите. Хрустальный мир — это Россия Серебряного века, пребывающая на грани смерти. Неотвратимо приближается другое время, другие люди, которые приведут Россию к гибели. Всадники-юнкера с былинными фамилиями Попович и Муромцев защищают не только подступы к Смольному, но они защищают и Россию.

Но как только кончается действие кокаина или эфедрина, исчезают волшебные сны, и юнкера опять обнаруживают себя на «безлюдных и бесчеловечных петроградских проспектах» (с. 169). С переходом от эйфории к «отходняку» меняется и отношение юнкеров к России — от жертвенной любви к ненависти.

Блоковские реминисценции сообщают рассказу Пелевина дополнительные смыслы, вследствие чего картина петербургской ночи 24 октября 1917 года предстает сразу в нескольких измерениях — событийном, интертекстуальном и эзотерическом. Напряжение создает эффект возможности выбора в эту ночь другого пути России, и все детали в таком историческом ракурсе приобретают особую значимость.

Если исходить из текста стихотворения Блока, то всадники ждут своего третьего друга — еще одного персонажа былины. Но «милый друг», третий на пути двух замерзших юнкеров, развлекающихся кокаином, одет в измятый картуз над застывшим оловянным взором (картуз мы видим на голове пролетария Эйна Райхья), и эти двое скачут навстречу жуткому мистическому чудовищу, каковым в рассказе предстает замаскированный Ленин в скрипучей инвалидной коляске.

Скрип и скрежет неизменно сопровождают все повествование: сначала это звук «железом по стеклу» — «словно Шпалерная была посыпана битым стеклом, и по ней медленно, с перерывами, вели огромным гвоздем» (с. 185), в конце рассказа снова хруст стекла под колесами тележки с лимонадом, в которой Райхья провозит Ленина в Смольный. Осколки разбитой витрины вызывают густой противный хруст. И здесь прочитывается весьма неожиданное толкование словосочетания «хрустальный мир». Писатель прибегает к фонетическому способу, выделяя в слове корень «хруст»: «хр-р-рус-с-стальный». Эта звуковая параллель вызывает отвращение у героя, желание «заскрипеть в ответ зубами» (с. 193). Хруст стекла знаменует крушение прежнего мира, который Юра и Николай не

смогли спасти. И заканчивается все очередной дозой кокаина и разговором о гибнущей культуре и новом человеческом типе у Стриндберга. Таким образом, семантика названия рассказа глубоко символична: в то время как герои рассуждают о гибели культуры и грядущем хае, рушится их хрупкий, прекрасный *хрустальный* мир.

В финале рассказа звучат заключительные строчки стихотворения Блока: «И дальше мы бредем. И видим в щели зданий Старинную игру вечерних содроганий». Круг паратекстуальности замкнулся. Герои бредут дальше, в наркотическом опьянении они и не заметили краха Хрустального мира.

Стих Блока полон символов, они зловещи, но в контексте рассказа Пелевина они приобретают и конкретно-исторический смысл. Ирония в том, что герой рассказа, читающий стихотворение Блока о мистике и реальности, сам не видит, что происходит — ни в том плане, ни в другом. Мистическому опыту он не доверяет, а в реальности нарушает приказ, пропустив подозрительную тележку к Смольному.

В рассказе Пелевина стих Блока подвергается деконструкции, он де-символизируется. Пелевин подробно описывает ту историческую ночь, намеренно сочетая тривиальное и эзотерическое, низменное и возвышенное, монструозное и поэтическое. В эту тревожную ночь при свете луны человек видит только ложь и чувствует себя обманутым. Затерянность этих людей в мире, их одиночество образуют особую атмосферу, в которой дух человека опечален. Печаль усугубляется картиной усиливающегося мрака. Повторение той же ночи, что и в стихотворении Блока, предсказывает наступающую опасность — конец этого Хрустального мира с его безысходностью и призрачностью — его реальную историческую развязку.

Центральная мысль рассказа (важнейшая для понимания художественного мира современного прозаика) — мысль о неразличении физической, социальной и мистической реальности, поскольку и то и другое представляется всего лишь результатом работы человеческого сознания. Вступая в диалог с Блоком, писатель-постмодернист Виктор Пелевин соглашается с тезисом о равнозначности чувственного и сверхчувственного, но видит их равноценность в несущественности, говоря современным языком — виртуальности и того и другого.

В свете сказанного художественные реконструкции, производимые Пелевиным, с одной стороны, обнажают энтропийный характер бытия, с другой — ведут к признанию абсолютной ценности индивидуального эзотерического сознания, преодолевающего бессмысленность жизни через миф о вечном возрождении.

Литература

1. Блок А. А. Собр. соч.: в 8 т. / под ред. В. Орлова и др. М.; Л.: Худож. лит-ра, 1960–1963. Т. 2.
2. Богданова О. В. Литературные стратегии Виктора Пелевина / О. В. Богданова, С. А. Кибальник, Л. В. Сафронова. СПб.: Петрополис, 2008. 184 с.
3. Женетт Ж. Палимпсесты: литература во второй степени. М.: Наука, 1982.
4. Ёылдыз Дж. Скрытые смыслы в рассказе В. Пелевина «Хрустальный мир» // Филология и литературоведение. 2012. № 10.
5. Левенталь В. Блок и Пелевин: диалог через столетие // http://pda.spbvedomosti.ru/article.htm?id=10271511@SV_Article
6. Маркова Т. Н. Рецепция стихотворения А. Блока в рассказе В. Пелевина «Хрустальный мир» // Универсалии культуры / под ред. Н. Ковтун. М.: Флинта, 2014. С. 211–217.
7. Спектор Т. «Хрустальный мир» Пелевина — диалог с Серебряным веком // <http://pelevin.nov.ru/stati/o-spector/1.html>
8. Пелевин В. Священная книга оборотня. М., Эксмо, 2004. 384 с.
9. Пелевин В. Хрустальный мир // Пелевин В. Желтая стрела. М.: Вагриус, 2000. С. 169–196. Цитируется с указанием страниц в тексте.

УДК 82.161.1

Оляндэр Луиза Константиновна,
доктор филологических наук, профессор
(Украина)
Email: luizaoliander24@gmail.com

**«ABECADŁO» («АЗБУКА») ЧЕСЛАВА МИЛОША:
НОВАТОРСТВО РОМАННОЙ ФОРМЫ И ХУДОЖЕСТВЕННО-
ФИЛОСОФСКОЕ СОДЕРЖАНИЕ**

В статье через поэтику анализируется новаторство романной формы и содержания произведения Чеслава Милоша «Abecadło» («Азбука»). Рассматривается многовекторная формо- и смыслообразующая функция памяти в системе художественно-философского целого. Характеризуются *диалогическое поле* и умение передать инациональные характеры, осмысляется жанровое понятие «на грани романа» как «хронологически деформированная биография» (Ю. Андрухович) и разнообразные изобразительные и выразительные возможности портрета и размышлений в раскрытии социально-политической, психологической и философской проблематики.

Ключевые слова: алфавит, диалог, память, реципиент, тезаурус, текст, хронотоп.

Olander Luisa K.,
Doctor of Philology, Professor
(Ukraine)
Email: luizaoliander24@gmail.com

**“ABECADŁO” OF CHESLAV MIŁOSH:
NOVEL FORM INNOVATION
AND ARTISTIC AND PHILOSOPHICAL CONTENT**

In the paper the innovative nature of the novel form and content of Czesław Miłosz’s *Abecadło* is analyzed through poetics. The multivector function of the memory, shaping both form and meaning, is studied in the system of the fictional and philosophical unity. The *dialogue field* is characterized, as well as the skill to portray foreign characters. The genre notion “on the verge of a novel” is understood as a “chronologically distorted biography” (Yu. Andrukhovich). The paper also touches upon the versatile figurative and expressive potential of a portrait and reflections when depicting social, political, psychological and philosophical themes.

Keywords: alphabet, dialogue, memory, recipient, thesaurus, text, chronotope.

Конфликт между общим и единичным — один из основных у Чеслава Милоша. Он писал, что его основное назначение как поэта — спасти от исчезновения как можно больше индивидуальных сущностей [4, с. 65].

Произведение великого польского писателя, лауреата Нобелевской премии Чеслова Милоша (1911–2004) «Abecadło» («Азбука», 1997) по насыщенности образами и по направленности повествования соотносимо с романом-завещанием М. Горького «Жизнь Клима Самгина». Написанное в конце жизни Ч. Милоша «Abecadło» по своей сути является сходным. И даже имеющиеся отличия — в т.ч. и жанровое — скорее объединяют их, чем разъединяют эти тексты. М. Горький обновил жанр романа уже тем, что не разделил текст

на главы, благодаря чему был создан визуальный образ непрерывно текущей жизни. Но и «Abecadjo», состоящее из эссе-биографий, производит такой же эффект.

Не является существенным отличием «Abecadjo» и то, что в его тексте отсутствуют фиктивные, созданные воображением писателя образы. В милошевском тексте представлены портреты-биографии только реальных людей разной национальности — А. Дункан, К. Бачинского, Симоны де Бовуар, М. Гимбутас, Г. Сосновской (Желяховской) и др.

Огромно и количество лиц, только названных в «Abecadjo». Это Оноре де Бальзак, Ст. Виткевич, Й. Бродский, С. Есенин, эссеист и поэт З. Косидовский, О. Мандельштам, О. Милош, А. Пушкин, М. Пруст, Е. Стемовский, Ю. Чехович, Л. Шестов, А. Шопенгауэр и др.

Некоторые из них — например, Лев Шестов — встречаются у обоих писателей. В отличие от М. Горького, Ч. Милош писал о нем с большой любовью и искренностью, подчеркивая, что философ поддерживал и формировал его. Однако, к сожалению, писатель не посвятил Л. Шестову отдельного эссе, как А. Шопенгауэру, называя его радикальным пессимистом, который трактовал мир как волю и представлял его миром боли и смерти живых существ, но который вдохновлял многих поэтов и художников.

Следует отметить, что уже только сам милошевский перечень имен, как и у М. Горького, характеризует обширность и сложность хронотопа «Abecadjo»: в поле зрения Милоша находится и отдельная человеческая судьба, и судьба мира.

Отличительным свойством поэтики Милоша является ярко выраженная визуальность всего изображаемого. Новаторство «Abecadjo» состоит и в том, что писатель создал галерею портретов, заключенных в раму, выполняющую — благодаря алфавиту — смыслообразующую функцию. Рама подчеркивает единственность и неповторимость каждой личности, которая, являясь частью множества, не теряется в нем. Представленные в галерее портреты составляют целостную картину эпохи в разнообразии человеческих характеров и судеб.

Заслуга Милоша состоит и в том, что он не дал кануть в Лету расстрелянному немцами в Пальмирах переводчику Рильке и антифашисту Витольду Гулевичу, напомнил о трагической судьбе Луиса Адамика, известного писателя эпохи Рузвельта.

Все это дает основание условно объединить «Жизнь Клим Самгина» с «Abecadjo» в своеобразную «дилогию», в которой предстанет полная противоречий, надежд и разочарований эпоха XX века: ведь горьковская картина указывает на истоки того, о чем поведано Милошем.

Жанр романа «Жизнь Клим Самгина» обозначен самим Горьким как хроника, горьковедом — эпопея, а жанр «Abecadjo» так и остается не проясненным.

С мыслью писателя Ю. Андруховича, что «Abecadjo» в жанровом отношении является «хронологически деформированной автобиографией», можно согласиться только отчасти. Ведь это жанровое определение не охватывает всю историческую тематику «Abecadjo», где Милош останавливает внимание реципиента на жизни в Вильнюсе, в оккупированной фашистами Варшаве, на трагедии Варшавского восстания 1944 г., на сценах в Америке периода холодной войны и многом другом. События, различные процессы описаны Милошем как самостоятельные, несвязанные с его судьбой и имеющими огромное познавательное значение. Это подчеркивает и Ю. Андрухович, говоря, что книга «...является ... субъективным учебником или по крайней мере пособием-справочником — по литературе, истории, философии, приватности, пьянству, любви, дружбы, отчаянию и других захватывающих субстанций» [1, с. 4].

Есть и другое жанровое определение «Abecadjo», презентующее его как сборник заметок и литературных зарисовок, смягченное оговорками про фрагментарность милошевского текста. Но, на наш взгляд, это слишком поверхностное и не стоящее внимания суждение. Скорее правда на стороне Е. Бразговской, которая глубоко и многоаспектно изучив творчество Милоша [см. 3–6], убедительно говорит о «ландшафте памяти», что может служить основой для обозначения жанра этого милошевского произведения. И не является ли именно «abecadjo» новым предроманным жанром, о чем и

говорил сам Милош, когда писал о необходимости создания «большой формы» на «границах романа...» [9, с. 3]. Почему бы не оставить за ним определение — «*abecadło*», учитывая те новые возможности, которые этот жанр открывает. К тому же роман о том, что описывает Милош, может существовать только в какой-то неохватно гипотетической форме. А вот память позволяет решить эту задачу компактно. Выражение писателя «*на границах романа*» вызывает ожидание или даже предчувствие встречи с тем, что, пребывая в движении, уже приближается к своей цели.

Память действительно не только выполняет чрезвычайно важную многовекторную формо- и смыслообразующую функцию в системе художественно-философского целого «*Abecadło*», но и решает специфические задачи. Именно память, «путешествие» в прошлое, во многом не только особым способом цементирует все сказанное, объединяя в уникальную субъективно-объективную картину мира, но и осмысляет, оценивает и переоценивает все пережитое отдельной личностью, народом и страной, в ее взаимоотношениях с другими странами и народами. «*Abecadło*» — это память Милоша прежде всего о людях Европы и о том, что с ними происходило. Эта память вступает во взаимодействие с памятью и духовным миром народов всего земного шара, создавая целостное впечатление о происходящем на нем, что может послужить отдельной темой исследования.

Особенность милошевской памяти проявляется в ее неохватности, на чем и заострила свое внимание Е. Бразговская [см. 3; 4 и др.]. Важно, что исследовательница, сосредотачивая внимание на алфавите, на «беспредельности текстового пространства культуры», подчеркивает: «Библиотека» Хорхе Луиса Борхеса — это «метафора безграничного интеллектуального пространства, ноосферы» [см. подробно: 3].

Но если, как и предлагает Е. Бразговская, соединить это неохватное континуальное времяпространство, представляющее собой мировоззренческую и одновременно эстетическую категорию, в единый гипертекст, то в результате образуется такое огромное диалогическое поле, в котором Вавилонская библиотека, перестав быть только метафорой, заговорит голосами множеств. И милошевское «*Abecadło*» создает все условия для того, чтобы возникла не только «особая форма диалога как возвращение и дополнение» [3] — диалог ведет автор-нарратор, — но и форма особого полилога, в который вступает реципиент. Так образуется напряженная атмосфера острого столкновения различных точек зрения. И это несмотря на то что нарративная интонация самого Милоша ровная, спокойная, объективная.

Исключение составляет лишь эссе о Симоне де Бовуар. Сначала писатель продолжил свой рассказ в принятом для себя стиле, хотя с первых же строк заявил, что его антипатия к ней, даме из высшего света, не ослабла в нем и после ее смерти. Этому стилю Милош не изменил даже тогда, когда пояснял свою нелюбовь тем, что Бовуар вместе с Сартром оплевывала А. Камю. И вдруг! Точно бомба взрывается в конце: «Глупая баба». Однако на этом Милош не успокаивается. Он снова, но уже более подробно пишет об инциденте, цитируя Сартра, который отсылал Камю на остров Галапагос. Видимо, Милош считал недопустимым оставлять его в тени Бовуар. Кроме того, он добавил сюда и третьего участника нападок на Камю — философа Ф. Жансона, написавшего монографию о Сартре. Все они ополчились на Камю из-за его эссе «*L'Homme révolté*» («Бунтующий человек», 1951). Тут с особой очевидностью проявляется милошевское мастерство психологического анализа. И в эссе «Бовуар Симона де», и в эссе «Камю Альбер» писателем, с одной стороны, разоблачена психология подлости, злобы и травли таланта; с другой — раскрыта психология справедливого гнева, противостояния злу, бесчеловечности, психология разоблачения гонителей, клеймение позором и Сартра, и Бовуар, и Жансона. И таким путем намерение восстановить справедливость.

Открытая Милошем новая жанровая форма позволяла ему обращаться к разным способам повествования. Иногда только при одном упоминании фамилии — речь идет прежде всего об И. Бродском — ассоциативно в памяти информированного реципиента возникает и вся трагическая судьба русского поэта, и трогательная их дружба. Неслучайно

Бродский, по свидетельству Ирены Грудзинской-Гросс, говорил: «Милош — мое магнитное поле. Где он, там и я». И хотя Бродскому писатель не посвятил отдельного эссе, текст «Abecadło» отмечен его присутствием. Упомянув фамилию своего друга в разных контекстах, Милош охарактеризовал его и как человека, и как поэта. В эссе «Альмарик Андрей», герой которого вынужден стать русским эмигрантом, акцентированно, что благодаря следованию тактике самоизоляции Бродского, ему удавалось сохранять внутреннюю свободу. В эссе «Исчезновение людей и вещей», где речь идет о загробной жизни, Милош сообщает о признании Бродского, что пишет он не для потомков, а чтоб понравиться теньям. В эссе «Русский язык» Милош, вспоминая о своем тяготении к русской мелодике в стихах и о большом влиянии на него Пушкина, характеризует Бродского как метрического поэта. Углублению этого понимания способствует (в том числе) монография О. В. Богдановой и Е. А. Власовой (2022) [2].

Значимо своим художественно-философским содержанием и эссе «Эндриховский Стефан». Осмысляя с глубокой болью драматическую судьбу своего необычайно одаренного друга, Робеспьера в «Клубе Бродяг», который был для всех примером победы воли над телом, от которого многого ожидали, в т.ч. и Милош, — неожиданно превратился в одного из аппаратчиков, ибо отрекся от своего мнения ради бумажной доктрины. Так писатель поставил вопрос о судьбоносности выбора.

В завершение следует подчеркнуть, что нарративная стратегия «Abecadło» выражена и в ее энциклопедичности: каждое эссе является кодом биографического романа. И если их раскодировать, то в результате явится польская серия «Жизни замечательных людей».

Рассматривая новаторство формы «Abecadło», невозможно не заметить у Ч. Милоша особого полифонизма. Раскрывая личное, ему присущее восприятие людей, писатель не только предоставляет возможность реципиенту составить о них свое представление, но и способствует появлению у него желания реализовать уже свои замыслы в жанре *азбуки*.

Литература

1. Андрухович Ю. Спроба анотації // Милош Ч. Абетка. Харків: Треант, 2010. С. 3–5.
2. Богданова О. В., Власова Е. А. Поэтические миры Иосифа Бродского. СПб.: Алетейя, 2022. 172 с.
3. Бразговская Е. Е. Послесловие. Мир в алфавитном порядке: об «Азбуке» Чеслова Милоша. URL: <https://biography.wikireading.ru/272932>
4. Бразговская Е. Е. Поэзия как пространство когнитивных исследований: Чеслав Милош и Говард // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Сер. Филология, педагогика, психология. 2021. № 2. С. 60–71.
5. Грудзинская-Гросс И. Милош и Бродский. Магнитное поле. М.: НЛЮ, 2013. 208 с.
6. Чеслав Милош. Азбука. СПб: Изд. Ивана Лимбаха, 2015. 608 с.
7. Czesław M. Abecadło. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2010. 959 s.

УДК 821.161.1. П 273

Перзеке Андрей Борисович,
доктор филологических наук, профессор,
Крымский республиканский институт постдипломного
педагогического образования (Симферополь)
Email: perzeke@rambler.ru

Перзеке Маргарита Юрьевна,
кандидат филологических наук, доцент,
Крымский университет культуры, искусств и туризма (Симферополь)
Email: perzeke@rambler.ru

**МИФ О РЕВОЛЮЦИИ В ПОЭМЕ А. А. БЛОКА «ДВЕНАДЦАТЬ»
В СВЕТЕ ИНТЕРТЕКСТА ПОЭМЫ А. С. ПУШКИНА «МЕДНЫЙ ВСАДНИК»**

В статье рассматривается влияние поэмы Пушкина в качестве инвариантного текста на развитие семантического поля поэмы Блока, отмечаются знаковые попытки его осмысления, подвергаются изучению многие стороны этого явления для раскрытия потенциала звучания блоковского произведения о революции. В центр исследования попадает пушкинский интертекст «Двенадцати», связанный с изображением бунта стихии, власти, развитием мотива любви и её гибели. Большое внимание уделяется развитию смыслов «Медного всадника» сквозь призму индивидуальности Блока, своеобразию решения поэтом своих творческих задач, причинам расхождения замысла поэмы с его конкретным воплощением и ролью в этом проявившегося интертекста «петербургской повести» как произведения о национальной катастрофе, обозначаются черты мировоззренческой трагедии автора «Двенадцати» и провиденциального характера его творения.

Ключевые слова: стихия, революция, катастрофа, жертва, кровь, бунт, власть, тьма, мир, семантика.

Perzeke Andrey B.,
Doctor of Philology, Professor,
Crimean Republican Institute of Postgraduate
Pedagogical Education
Email: perzeke@rambler.ru

Perzeke Margarita Yu.,
Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,
Crimean University of Culture, Arts and Tourism
Email: perzeke@rambler.ru

**THE MYTH OF THE REVOLUTION IN A. BLOK'S POEM "THE TWELVE"
IN THE LIGHT OF THE INTERTEXT OF A. PUSHKIN'S POEM
"THE BRONZE HORSEMAN"**

The article examines the influence of Pushkin's poem as an invariant text on the development of the semantic field of Blok's poem, marks significant attempts to comprehend it, and studies many aspects of this phenomenon to reveal the potential of the sound of Blok's work about the revolution. The Pushkin intertext of "The Twelve" falls into the center of the study, associated with the image of the rebellion of the elements, power, the development of the motive of love and its death. Much attention is paid to the

development of the meanings of “The Bronze Horseman” through the prism of the individuality of the Block, the originality of the poet’s solution of his creative tasks, the reasons for the divergence of the idea of the poem with its concrete embodiment and the role in this manifested intertext of “Petersburg story” as a work about a national catastrophe, the features of the ideological tragedy of the author of the “The Twelve” and the providential nature of his creation are indicated.

Keywords: element, revolution, catastrophe, sacrifice, blood, riot, power, darkness, peace, semantics.

Поэма Блока «Двенадцать» является эпохальным, экстраординарным произведением особой степени сложности, отличающимся трудноуловимыми смыслами. Внушительный массив блоковедения на сегодняшний день практически не имеет общепринятой интегральной концепции поэмы, объединяющей все её фрагменты в одно непротиворечивое целое, несмотря на многочисленные попытки взаимодополняющих интерпретаций. Трудно с полной определённой интерпретировать и собственные высказывания Блока о своём произведении, которое он считал лучшим из всего, что написал, называя себя гением и оставляя за будущим возможность истинного постижения своего поэтического детища. Исследователи справедливо видят в нём «завершение блоковского мифа о России» [25, с. 42], воплощение судьбоносного для поэта соприкосновения с революцией, ставшего для него духовной, мировоззренческой и жизненной трагедией.

«Двенадцать» созданы в судьбоносную эпоху начала национальной катастрофы и ярко отражают её сквозь призму неоднократно отмеченного в отечественном литературоведении катастрофического сознания Блока, пытающегося в поэме обрести сознание революционное. Это произведение стоит у истоков катастрофического текста русской литературы XX века, который начинает формироваться в этот период, а затем обретает своё значительное продолжение и развитие вслед за развитием реальности в условиях её большевистской «перезагрузки». При самых разных прошлых и современных подходах к авторскому мироощущению поэмы и её таинственному финалу все исследователи сходятся на том, что она гениальна по своему выражению примет и духа времени в поэтических формах.

Интертекстуальное присутствие поэмы «Медный всадник» в этом произведении в качестве важнейшего инвариантного текста носит и знаменательный, и принципиальный характер. Эта проблема, почти не существовавшая в своём развёрнутом виде для блоковедения до последнего времени, а лишь намечавшаяся в нём, не является какой-либо искусственно привнесённой, но выступает вполне органичной и обоснованной.

Сошлемся, прежде всего, на то огромное влияние, которое «петербургская повесть» имела на литературное сознание начала XX века. «Для символистов «Медный всадник» был не только источником образов, но и темой изучения и интерпретации», — пишет Б. Томашевский [21, с. 415]. Блок с неизбежностью оказывался в кругу этого процесса. Будучи всем строем своей творческой личности предрасположен к глубокому приятию трагических художественных пророчеств Пушкина в его последней поэме, ещё задолго до октябрьской катастрофы, будущий автор «Двенадцати» 26 марта 1910 года во время доклада Вяч. Иванова о принципах символизма, находясь в этот момент под влиянием ауры «петербургской повести», делает запись: «Медный всадник», — все мы находимся в вибрациях его меди» [3, с. 169]. И, несомненно, эти «вибрации» оказались через определённое время в резонансе с замыслом и его реализацией в поэме «Двенадцать». При этом важно подчеркнуть, наряду с внутрилитературным, объективно-исторический характер их актуализации.

Первым, кто ощутил связь «Двенадцати» с пушкинским творением, был Р. В. Иванов-Разумник. Ещё в 1918 году он писал: «Так от реального «революционного Петербурга» поэма уводит нас в захват вопросов мировых, вселенских. Всё реально, до всего можно дотронуться рукой — и всё символично, всё вещей знак далёких свершений. Так когда-то Пушкин в «Медном всаднике» был на грани реального и надысторических прозрений. Да, такие сокрушающие сравнения выдерживает поэма Александра Блока».

Далее автор приведённых строк убедительно показывает, что в «Двенадцати» изображён «конец петровской России», начало которого вместе с тяжелоозвонким скаканьем Медного всадника воплощает в своём произведении Пушкин, и фактически ставит вопрос в своей статье о преемственном характере творения Блока по отношению к «петербургской повести» [13, с. 563].

Об осязаемом влиянии «Медного всадника» на творчество позднего Блока указывает и К. И. Чуковский, связывая его, правда, с другой поэмой — «Возмездие» [24, с. 403]. Однако реминисценции именно с этим пушкинским произведением выступают знаменательными, говорящими о его глубоком проникновении в творческое сознание автора «Возмездия» и «Двенадцати».

Существует наблюдение Ю. Б. Борева о блоковской поэме, где, по его мнению, «традиция пушкинского «Медного всадника» сказывается прежде всего в том, что революционная народная стихия показана как родственная природной стихии» [7, с. 259]. О. И. Федотов делает вполне правомерное предположение о влиянии «шума внутренней тревоги», «мятежного шума Невы и ветров» из «петербургской повести» на замысел блоковского произведения [22, с. 280].

Следует отметить лаконичное выступление М. Ф. Пьяных, стремящегося к предметной постановке вопроса о том, что «Александр Блок шёл к переключке с пушкинским «Медным всадником» в своей последней поэме «Двенадцать», что символизм «большого стиля», способного, по мысли поэта, оказать практическое воздействие на преобразование русской жизни, Блок находил именно в этом творении Пушкина. И в то же время утверждение исследователя, что «через коллизии Петрухи на фоне его безлюбых товарищей, идущих «державным шагом», открывается связь «Двенадцати» с проблематикой пушкинского «Медного всадника» [19, с. 171–173] при всей своей правомерности выступает слишком узким подходом к этой связи, которая предстаёт значительно более широкой. Таким образом, вопрос о «пушкинской составляющей» «Двенадцати» оказывается почти не рассмотрен и уж тем более не детализирован, в то время как он предстаёт актуальным и имеет поистине огромный, разноплановый явный и скрытый потенциал.

Интертекстуальные контакты поэмы Блока — особая тема. Заметим, что в отечественной науке о литературе на протяжении определённого периода она была на периферии исследований. В сегодняшнем блоковедении постепенно сложился круг представлений об инвариантных источниках «Двенадцати». В этом плане И. С. Приходько в своей книге «Мифопоэтика А. Блока» аргументированно выстраивает ряд, в котором стоят библейская Книга Исхода, «Фауст» Гёте, роман Флобера «Сентиментальное воспоминание», сочинение Ренана «Жизнь Иисуса», роман Барбюса «Огонь», роман А. Белого «Петербург», роман А. Ремезова «Пруд», идеи и образы драмы Ибсена «Кесарь и Галилеянин», поэма Вл. Соловьёва «Три свидания» с её идеей «свет из тьмы», возрождение через гибель [16, с. 118–128]. О большинстве этих влияний известно от самого поэта. При этом о «Медном всаднике» кроме приведённой выше записи он нигде больше не упоминал. Роль инвариантов для понимания сложнейшего текста «Двенадцати» поистине огромна, и в их ряду необходимо рассматривать «петербургскую повесть» едва ли не на первом месте, поскольку для этого существуют все основания.

Даже на самый беглый взгляд поэме «Двенадцать» присущи мотив бунта стихии и развёрнутый образ катастрофы, связанный с судьбой России, мотив власти и «встроенный» в повествование сюжет о любви, где присутствует мотив женской жертвы, а также мотив столкновения личностного с надличностной силой. У Блока в неповторимой авторской интерпретации «Двенадцати» своеобразно осязаема пушкинская триада «Медного всадника» *стихия — статуя (власть) — человек* независимо от отсутствия властных фигур, подобных Петру, Медному всаднику, печальному царю. В блоковском произведении о революционном бунте стихии проявляются космогония и эсхатология, присущие «петербургской повести» и придающие ему свойство всеохватности вслед за пушкинским творением.

Вместе с тем узнаваемые пушкинские смыслы в поэме «Двенадцать» носят достаточно имплицитный характер. Они не бросаются в глаза, поскольку не являются демонстративными и для своей идентификации требуют обновлённой методологии анализа интертекстуальных связей — выхода на структурно-семантический уровень их осмысления. Так, например, отказ в произведении Блока от присущего «Медному всаднику» статуарного выражения принципа власти, выступающего для пушкинского творения атрибутивным и ставшего парадигмально узнаваемым при его рецепции, заставляет при отсутствии подобных внешних соответствий между двумя поэмами обращаться к внутренней сущностной сопоставимости в них этого смысла. Можно сделать предположение, касающееся всего интертекста «Двенадцати», включая его линию, связанную с произведением Пушкина, что, будучи очень тонким художником, Блок избегал простых и однозначных творческих решений в сфере интертекстуальных «окликаний», многие из которых, к тому же, были непреднамеренными и выступали результатом глубокой погружённости поэта в контекст литературно-образных идей.

В качестве предварительных наблюдений можно отметить в «Двенадцати» иную последовательность развития мотивов «Медного всадника», чем в самой пушкинской поэме, ощутить своеобразие путей проявления в блоковском тексте инвариантных мотивов. Речь идёт о явлении семантической подвижности смыслов текста-источника, отвечающих, тем не менее, принципу достаточной узнаваемости и не переходящих её порога, за пределом которого интертекстуальные влияния теряют определённую очерченность и источников.

По затруднённости своей интерпретации, которую отмечает большинство исследователей, поэма «Двенадцать» сопоставима с «Медным всадником». «Окончательной и бесповоротной точки зрения на «Двенадцать» выработано быть не может», — пишет, например, Л. К. Долгополов [11, с. 7]. Со ставшей отличительной чертой произведения знаменитой двойственностью блоковских смыслов с момента его возникновения по сегодняшний день сталкивались все, кто когда-либо к нему обращался. Двойственностью отмечены коллективный образ двенадцати вооружённых людей и выделенный из них образ Петрухи, образ Катьки, образ вьюги, образ Христа «с кровавым флагом». «...Блок не был бы Блоком, — отмечает один из самых проницательных его толкователей К. И. Чуковский, — если бы в этой поэме не чувствовалось и второго какого-то смысла, противоположного первому. Простой недвусложной любовью он не умел любить ни Прекрасную Даму, ни Незнакомку, ни родину, ни революцию. Всегда он любил ненавидя и верил не веря, и поклонялся кощунству, и порою такая сложность была ему самому не под силу» [24, с. 492].

Это свойство «Двенадцати» брало истоки в присущих личности поэта умоиссушающих и невероятно запутанных и субъективных, как вспоминают многие его современники: Вяч. Иванов, С. А. Аскольдов, о. С. Булгаков и другие, религиозно-философских построений. Продолжим далее цитирование К. И. Чуковского: «...дать ей (поэме «Двенадцать». — *А. П., М. П.*) одно какое-либо объяснение было нельзя, так как её писал двойной человек, с двойным восприятием мира. Эту поэму толковали по-всякому и будут толковать ещё тысячу раз, и всегда неверно, потому что в её лирике слиты два чувства, обычно никогда не сливаемые. <...> Его «Двенадцать» будут понятны лишь тому, кто сумеет вместить его двойное ощущение революции...» [24, с. 492–493].

Понимание блоковской художественной концепции «Двенадцати» осложняет и то обстоятельство, что, по выражению М. Волошина, «Блок уступил свой голос сознательно глухонемой душе двенадцати безумных людей...» [9, с. 593], что невероятно сложны формы выражения в поэме авторской аксиологии, создающие большой семантический простор для их многоплановых вариативных трактовок. Поэтому обращение к глубинным интертекстуальным связям поэмы «Двенадцать» с «Медным всадником» может помочь необходимому продвижению в осмыслении творения Блока: расширению представлений о его интертекстуальном поле и благодаря этому открытию в нём новых концептуальных аспектов, развитию больших определённости в его интерпретационных оценках, что

способно приблизить к более адекватному пониманию тайны блоковского шедевра, воплотившейся в нём эпохи и трагедии автора. С другой стороны, подобное рассмотрение раскрывает важную грань влияния «петербургской повести» на русскую литературу XX века катастрофической революционной эпохи, в чём находит своё подтверждение неисчерпаемый семантический потенциал этого произведения Пушкина.

Исследователи «Двенадцати» по-разному относились к проблеме соотношения в поэме авторского замысла и художественного результата. Д. В. Максимов не видел расхождения между ними [15, с. 121], в то время как А. Якобсон настаивает на подобном расхождении, приводя ряд убедительных аргументов и опираясь на идею о том, что в каждом произведении ценно не то, что автор хотел сказать, а то, что сказалось, и что плохо то произведение, в котором осуществлены только замыслы поэта и нет ничего сверх них [25, с. 17]. На наш взгляд, обращение к «Медному всаднику» как инварианту способствует значительному прояснению этого ключевого для понимания поэмы вопроса, с которым, возможно, связана трагедия финала жизни её автора. Это может дать ответ на другой кардинальный вопрос: так что же все-таки изобразил Блок в своём произведении, в котором трагедия революционной России переплелась с его личной трагедией, и какие существуют сегодня основания считать эту поэму гениальной?

На формирование глубинных творческих механизмов, обусловивших интертекстуальное «присутствие» «Медного всадника» в поэме Блока, как это не покажется на первый взгляд парадоксальным, в известной мере может пролить свет записка о «Двенадцати» самого автора, где нет ни слова о пушкинской поэме. В ней он указывает, что его произведение было написано в согласии со стихией [5, с. 377], имея в виду стихию революции, которой он «отдался», по его выражению, в период творения. В данном случае для нас важна возможность предположить, что стихийность распространялась и на сам творческий процесс, когда в ходе художественной реализации автором своего замысла могло интуитивно происходить «окликание» рождающейся поэмой «Медного всадника», отзвуки меди которого так много значили для Блока. Этому явлению могло сильно способствовать и то обстоятельство, что буквально в это время за окном происходило катастрофическое действие бунта стихии и потопа, уже описанное в пушкинском мифе. Поэтому-то стихийно, непреднамеренно «прорастали» в «Двенадцати» пушкинские смыслы и возникал интертекст «петербургской повести».

Настоящая статья исходит из того, что в системе литературных отношений инвариант-вариант и при наличии мощного объективно-исторического фактора революционного катастрофического развития действительности, поэма «Двенадцать» в определённом плане явилась продолжением «Медного всадника» в другую эпоху. При этом мотивы пушкинской поэмы обретали естественную диалектику при сохранении общего смысла постигнутой и поэтически воплощённой Пушкиным российской мифологемы о разрушении старого и строительстве нового мира, о бунте и противоборстве надличностных сил с участием стихии и власти, об отдельной человеческой судьбе в этих перипетиях. При подобном подходе в «Двенадцати» становится видна сильная авторская трансформация Блоком пушкинских моделей, включающая его демонстративное отталкивание на концептуальном уровне от пушкинской эсхатологии в мучительной попытке выстроить в поэме своего рода «оптимистическую трагедию».

«Двенадцать» начинаются изображением бунта стихии, развёрнутый мотив которого выступает до определённого момента центральным смысловым узлом произведения, образуя с «Медным всадником» как бы единый сюжет, отмеченный идеей его возвращения. Если у Пушкина вражда стихии к космосу Петра после катастрофического по своим последствиям приступа оказывается не завершена и её исход оставляется будущему, то в поэме Блока это будущее показывается наступившим — такова принципиальная основа её преемственного характера по отношению к «петербургской повести». Это тот же город, узнаваемый по «невской башне», только в другую эпоху. Изображаемая Блоком стихия бросается на него, повторяя аналогичный момент пушкинской поэмы, — «Как зверь

остервеняясь, / На город кинулась» [18, т. V, с. 140]. Власть, знаком которой предстаёт вскользь упоминаемая, но очень характерная примета уходящего мира («И больше нет городского — / Гуляй, ребята, без вина!» — [2, с. 321], не оказывает сопротивления и выступает воплощением имплицитного развития пушкинского мотива бессильной власти, не связанного у Блока с фигурой царя.

Для «Двенадцати» так же, как и для первой части «петербургской повести», характерен бурный пейзаж природной стихии, становящийся и здесь предметно-символическим фоном катастрофы, в которой ярко ощутим её надприродный характер. Природная стихия в обеих поэмах, выступая всеохватной, в какой-то момент своего поэтического изображения семантически трансформируется в образ бунтующей социальной стихии. Этот потенциал пушкинского инварианта претерпевает в блоковском тексте дальнейшее развитие, поскольку здесь предстаёт в воплощении двенадцати человек, возникающих из вьюги. Характерно, что у Блока они выступают не персонифицированным (за исключением одного Петрухи) коллективным образованием, сохраняя этим связь с безликой и природной по преимуществу водной стихией у Пушкина (река, волны), в которой затем проявляется «злодейская» семантика.

На двенадцати, остроумно названных в современном исследовании «полупатруль-полубанда» [8, с. 222], лежит печать общего для всех них уголовного имиджа, который бросался в глаза многим блоковедам:

В зубах — сигарка, примят картуз,
На спине б надо бубновый туз! [2, с. 315].

В этих характеристиках просматриваются те разбойные черты, которые Пушкин придаёт неским волнам, называя их «свирепой шайкой». Модель её поведения повторяется в действиях изображённой Блоком «полубанды»:

Запирайте этажи,
Нынче будут грабежи!
Отмыкайте погреба —
Гуляет нынче голытьба! [2, с. 320].

Генетически своими корнями изображаемая Блоком стихия уходит в вековую «скуку скучную, смертную», где потаённо вызревал кровавый бунт как возмездие, как разряд злобы «чёрной» и одновременно у поэта «святой», то есть, справедливой в представлении её носителей, а возможно — и в авторском представлении. «Кипели злобно» и «злые волны» Невы в «Медном всаднике», как бы передавая этот мотив злобы по бунтовскому наследству двенадцати персонажам Блока, в которых они обрели узнаваемое художественное возрождение в поэме новой эпохи. При этом мятежные волны у Пушкина нарушили свой «плен старинный», который тоже можно назвать скучным. Вырвавшись на волю, они натворили неисчислимые бедствия, равно как затем и их воспреемники в «Двенадцати».

В поэме Блока сопровождающий идущих революционным шагом людей мотив злобы и ненависти к разрушаемому ими «старому миру» и жажда расправы над его обитателями («Расправлюсь завтра я с тобой») тесно связан с мотивом убийства и пролитой крови: «пожар в крови», «выпью кровушку», «али руки не в крови». За спиной у этой вооружённой и безжалостной стихии остаётся труп Катьки. В пушкинском тексте-источнике сама лексема «кровь» не звучит, но «свирепая шайка» «ломит, режет», и путь этой стихии-убийцы вымощен мёртвыми телами: «Кругом... / Тела валяются...»

Одной из блоковских вариаций исходной пушкинской аксиологии образа стихии в «Двенадцати» было введение дополнительного смысла, по-видимому, для объяснения кровавой мести и злобы, исходящей от революционных персонажей поэмы. В данной

функции в ней выступает мотив социального унижения, перекликающийся с пушкинским мотивом покорённой и униженной стихии, который у Блока включает в себя «горькое», «рваное пальтишко», обиду на буржуя «За зазнобушку, / Чернобровушку...» [2, с. 320]. Эта, в определённой мере «оправдательная» мотивика Блока, осложняется ещё и тем обстоятельством, что «в красной гвардии служить» для этих «ребят» означает «Буйну голову сложить» [2, с. 316], то есть, подразумевает их жертвенность за некую идею, о которой будет сказано ниже. Всё это позволило М. Волошину считать поэму «Двенадцать», в которой он не видел ни панегирика, ни апофеоза большевизма, «милосердной представительницей за тёмную и заблудшую душу русской разиновщины» [9, с. 592].

Однако настоящей жертвой в пространстве блоковского произведения становятся не якобы беззаветные борцы за поправную в «старом мире» справедливость, а Катька, сложившая на снег свою прострелянную пулей «ребят» голову. На завтра они собираются расправиться с Ванькой, а фигуры «старого мира» появляются в поэме словно для того, чтобы получить негативный ярлык от обладателей «стальных винтовочек» и исчезнуть навсегда, в чём можно уловить мотив их ликвидации как класса. Особые отношения в этом плане у двенадцати складываются с буржуем — у него носители «святой злобы» намереваются «выпить кровушку». Таким образом, блоковская интерпретация восставшей стихии перекликалась с пушкинской «злодейской» семантикой в «Медном всаднике» и одновременно в своём художественном воплощении выходила за её пределы. Это было связано с мотивом её оправдания, который, тем не менее, раз прозвучав, не находил в произведении Блока дальнейшего развития. Напротив, развитие находил мотив злодейства стихии, определяя в «Двенадцати», в конечном итоге, интертекстуальное присутствие идеологии «петербургской повести».

В «Медном всаднике» звучит мотив женской жертвы потопа, которой становится девушка-невеста Параша. Блок фактически воспроизводит ту же смысловую схему: стихия-двенадцать убивает Катьку. В глубине своей семантики этот мотив связан с важнейшими аспектами мифопоэтической основы обеих поэм. Обладание женщиной в одном из своих символических значений выступает владением полнотой бытия и его поддержанием, включая продолжение рода. Погубив невесту Евгения, стихия убивает его ещё до физической смерти, обесмысливая жизнь этого персонажа и создавая его неотмирность в безблагодатном мире. Внешне случайное убийство Катьки — объекта всеобщего вожделения, в своей мифопоэтической основе является ритуальной жертвой двенадцати «революционному шагу», поскольку она воплощает в себе хотя и падшее женственное начало, но связанное со Святой Русью, люто ненавидимой ими и приговорённой к расстрелу — «Пальнём-ка пулей в Святую Русь...» [2, с. 316].

Изображая наступление стихии-потопа на космос Петра, Пушкин описывает это так:

Всё побежало, всё вокруг
Вдруг опустело — воды вдруг
Втекли в подземные подвалы... [18, т. V, с. 140].

Уточним, что потоп выступает одной из форм всеобщей катастрофы, и что в своём главном значении он предстаёт стихийной силой, которая на какое-то время прекращает существование всех остальных сил и заполняет мир только собой [23, с. 63–159]. Именно таким он показан в «петербургской повести» по своему виду, действиям и последствиям. В поэме Блока связь с этим пушкинским образом можно ощутить через один из главных метафорических смыслов в изображении двенадцати. Заполнение ими пространства города и вытеснение из него всех остальных жителей, заключённый в них потенциал агрессии и уничтожения, вторжение в дома и в погреба, движение по опустевшим улицам революционным шагом позволяет увидеть в них семантику водного потопа, который, как в пушкинском произведении, накрывает в «Двенадцати» тот же самый город. Эта

семантика тесным образом связана с ещё одной, узнаваемой у Блока семантикой «Медного всадника», которая тоже раскрывается на мифопоэтическом уровне прочтения обеих поэм.

В творении Пушкина в образе разбушевавшейся стихии-реки различима мифологическая фигура змея водно-огненной природы как воплощение сил хаоса, виновника потопа, а также как похитителя женщин, становящихся его жертвами, у которых по существующим представлениям он отнимает жизнь в этом мире, чтобы утащить их в «иное царство» [12, с. 470]. Возможность прочтения подобного смысла проявляет сущность бунтующей стихии, во всех своих значениях предстающей в пушкинской поэме абсолютным злом. «Медный всадник» и в этом плане выступает в качестве инвариантного текста для «Двенадцати», где подобный «змеиный код» проявляется в художественной системе блоковской поэтики. Кроме того, на наш взгляд, такой мифомотив возникает у Блока непреднамеренно.

Попытаемся взглянуть на этот смысловой аспект произведения с другой стороны. Поэт, безусловно, совершенно не случайно избрал определённое количество человек в качестве коллективного действующего лица своей поэмы и выдвинул это число в качестве её названия, концентрируя и манифестируя определённый концептуальный смысл. Двенадцать в русле символической традиции принадлежит к разряду сакральных чисел, занимая в их ряду своё особое место. Это число является совершенным, заключая в себе гармонию, завершённость, полноту. Двенадцатеричные системы выступают высшими среди других, идеальными образованиями. Недаром сложилось двенадцать часов на циферблате, двенадцать месяцев, двенадцать рыцарей Круглого стола, пэров Франции, апостолов [14, с. 167–168], что в данном случае для Блока оказывалось наиболее важным. Возможно, подобный авторский ход в поэме был призван выразить надежду на преодоление ненавистного Блоку «старого», «страшного мира», веру в возможность его гармонизации, восхождения к свету из тьмы через «катастрофическое... преобразование мира» [20, с. 263].

Однако достоянием «полубанды» в поэме не смогла стать позитивная семантика связанного с ней числа, входя в резкое противоречие с моделью её поведения. Первым об этом ещё в 1918 году очень точно и проницательно сказал М. Волошин: «Двенадцать блоковских красногвардейцев изображены без всяких прикрас и идеализаций...; никаких данных, кроме числа 12 на то, чтобы счесть их апостолами, — в поэме нет. И потом, что же это за апостолы, которые выходят охотиться на своего Христа?» [9, с. 592].

Существует, вместе с тем, и негативная семантика числа двенадцать, связанная в фольклоре с высшей степенью злого начала. Для понимания того, как негативное значение двенадцати может развиваться в поэме Блока, одновременно находясь в связи с «Медным всадником», обратимся к наблюдениям В. Я. Проппа: «Змей прежде всего и всегда — существо многоголовое. Число голов различно, преобладает 3, 6, 9, 12 голов...» [17, с. 216]. Вот то место в тексте, с которого в ней берёт начало и развивается дальше не выраженная непосредственно, имплицитная, но явно узнаваемая, сложившаяся, скорее всего, сверх изначального авторского замысла, семантика змея:

Гуляет ветер, порхает снег.
Идут двенадцать человек.
Винтовок чёрные ремни... [2, с. 315].

«Змеиный код» в двенадцатиголовом, функционально едином существе, идущем революционным шагом, в котором мы узнаём только два имени Андрюха и Петруха, дополняют винтовки, манифестируя в нём одну из сторон двойственной природы змея — огненную, которая проявляется и в аналогичном мотиве «Медного всадника»: «Ещё кипели злобно волны, / Как бы под ними тлел огонь» [18, т. V, с. 143]. Выше уже говорилось о присутствии в образе двенадцати семантики водной стихии, которая вместе со стихией огня в модели поведения коллективного существа проявляет губительную агрессию, свойственную поведению мифологического змея.

Такой мифопоэтический аспект позволяет увидеть истинную сущность созданного Блоком образа «красноармейского патруля» с якобы жертвенным служением идее революции его участников. На самом деле они являются абсолютным злом, у которого нет никаких нравственных оснований и перспектив на светоносное преображение даже в далёком будущем. Это качество восставшей стихии первым постиг в своё время и на все последующие времена в «Медном всаднике» Пушкин, и теперь оно проявилось в «Двенадцати» как грань пушкинского интертекста.

Важнейшее место в поэме Блока занимает мотив власти, выступая в его авторской интерпретации с интересующих нас позиций продолжением и развитием в новую эпоху пушкинских историсофских смыслов «петербургской повести». Напомним, что отрицание «старого мира» и устремлённость к новому выступает в самом общем плане идейной основой образа Петра из Вступления в пушкинскую поэму. Фигура Медного всадника персонафицировано воплощала в себе распространяющий свою власть над городом-миром неумолимый принцип государственности. Печальный царь воплощал в себе власть ослабевшую и обречённую. Хотя в поэме Блока, как уже отмечалось, нет подобных персоналий, мотив власти выступает у него центральным и начинает звучать почти с первых строк, будучи обозначенным на плакате: «Вся власть Учредительному Собранию!». Всё дальнейшее повествование изображает, что на самом деле власть над опустевшим («Пустеет улица») и затихшим городом на Неве («Не слышно шуму городского, / Над невской башней тишина...») в процессе прохода двенадцати переходит к ним, выпадая из рук старой власти («И больше нет городового») [2, с. 320–321].

В историсофском контексте «Двенадцати» ясно видно, как стихия, восставшая на старую власть, парадигмальным символом которой для петровской цивилизации стал Медный всадник — монумент Фальконе и пушкинский образ, совершает метаморфозу и сама становится властью. Вооружённые двенадцать человек с определённого момента в поэме начинают идти подчёркнутым автором «державным шагом». Здесь окликается «Невы державное течение», являющее собой укрощённую огосударствлённую стихию. Стоит обратить внимание на особую печатную поступь власти, преемственность изображения которой передаётся от Пушкина Блоку. В шаге двенадцати отзывается «тяжелозвонкое скаканье» пушкинского зловещего Медного всадника. Блок тонко показывает, что бунтарская сила идёт вначале «революционным шагом», последнее упоминание о котором присутствует в 10-ой главе поэмы, затем в 11-ой главе шаг становится «мерным», а в 12-ой, заключительной, — «державным».

Таким образом, завершается метаморфоза и заявляет о себе новый Медный всадник с унаследованной поступью старого (в своё время поднявшего на дыбы Россию), с амбициями державотворчества, то есть, строительства нового мира по своему образу и подобию. Он в лице двенадцати становится в поэме реальной и единственной силой (хотя и слепой: «И вьюга пылит им в очи / Дни и ночи / Напролёт... [2, с. 322]), одновременно являясь стихией, разрушившей «старый мир». Узнаваемые пушкинские смыслы проявляются здесь в новых вариациях и сочетаниях, не утрачивая своей инвариантной семантики.

Возникновение новой государственности «на месте Медного всадника воплощается в «державном» шаге красногвардейцев», — считает М. Ф. Пьяных [19, с. 173]. Эта позиция исследователя нуждается в уточнении. В «Двенадцати» в свете пушкинского текста торжествует миф возвращения — тот принцип цикличности, действия которого в революции так боялся Блок, мечтавший об обновлении мира [15, с. 121]. И, тем не менее, его поэма пронизана идеей, что мир не обновился и Медный всадник вернулся в своей прежней сущности, но в новом виде («В зубах — сигарка, примят картуз...» [2, с. 315]), что явно чувствует отстающий от носителей знакомого запаха, несмотря на их «державный шаг», «паршивый пёс».

Однако у этого явления есть и другая сторона. Как власть Петра в «петербургской повести» отрицает «старый мир» ради нового, так и у Блока фактически на развалинах

«старого мира» в подтексте поведения двенадцати намечается грядущая космогония. Хотя мотив с подобным звучанием в поэме прямо и не выражен, он может служить примером имплицитного смыслового «присутствия». Но это означает, что, если мысленно представить будущее той художественной реальности, которую создал Блок, в ней с неизбежностью можно увидеть актуализацию процессов построения утопии, нашедших изображение в пушкинских образных смыслах Вступления в поэму «Медный всадник». Катастрофические реалии подобного пересоздания мира Пушкин «спрятал» в «фигуре умолчания», а последствия изобразил в повествовании о потопах. Такой по логике пушкинского художественного кода предстаёт глубокая связь двух поэм, основанная на преемственности изображения Блоком кризисного развития и перспективы насильственного «пересоздания» России.

Стоит дополнить, что смена власти в «Двенадцати» происходит во тьме («темнеет улица»), в то же время тьма («ночная мгла», «окрестная мгла», «мрак») царит и в пространстве пушкинского произведения. Тёмен («ужасен») и лик Медного всадника, озаряемый только мёртвым лунным светом и гневом (проявление губительной стихии огня), а двенадцать постоянно палят из винтовок, что выступает проявлением той же огненной стихии. Пушкинская картина мира и художественная аксиология узнаваемо (но не броско) «прорастают» у Блока. В подобном ракурсе изображения, помимо всего остального, можно увидеть проявление мистического чувства авторов обеих поэм, к чему мы ещё вернёмся.

Глубинные интертекстуальные связи двух великих произведений, трансформации, продолжение и развитие Блоком пушкинских историософских смыслов и базовых представлений о мировом добре и зле в их национальном выражении можно увидеть, обратившись и к мотиву всемирности — отношений России с остальным миром и её особой миссии в нём, который звучит у Пушкина и у создателя поэмы о двенадцати. Вспомним, что в «Медном всаднике» Запад запланировано приходит в Россию — «Все флаги в гости будут к нам», «В Европу прорубить окно». По замыслу Петра, Россия должна открыться перед ней и даже стать неким притягательным гармонизирующим центром — «И запируем на просторе» (18, т. V, с. 135). Однако этот вектор «из вне» в дальнейшем развитии событий предстаёт своей оборотной стороной — ветрами «от залива», которые вызывают бунт стихии.

В поэме «Двенадцать» очень своеобразно находит своё узнаваемое продолжение логика этого пушкинского мотива. В блоковском тексте бунт стихии, протестующей против «старого мира», и в этом смыкающейся с Петром, выходит уже на новый уровень, на котором в нём развивается свой вариант идеи всемирности в виде стремления раздуть «мировой пожар». Вектор отношений России с Европой по сравнению с пушкинской версией у Блока изменяется и перестраивается «во вне». То, что Россией было воспринято через «окно», за исторический период в ней перебрало, и теперь устремляется обратно к источнику как отливная волна в виде «русской заразы». Именно так Блок в своей дневниковой записи от 20 февраля 1918 года, вскоре после создания поэмы, называет русскую революцию, в которой, что важно подчеркнуть, видит в тот момент оздоравливающее начало и иронизирует над страхами «старой» Европы.

Всемирная миссия России, по мнению поэта, заключается в распространении русской революции. «Может быть, весь мир (европейский) озлится, испугается и ещё прочнее оседет в своей лжи. Это будет недолго. Трудно бороться против «русской заразы», потому что — Россия заразила уже здоровьем человечество... Движение заразительно» [4, с. 239]. Эти взгляды Блока лежат в основе экспрессивного образа мирового революционного пожара его поэмы, включаясь в единый по сути семантический историософский контекст, выстраивающийся по линиям причинно-следственных связей «Двенадцати» с «Медным всадником». В этом контексте устремления идущих во вьюжной мгле вооружённых людей несут на себе отблеск утопии со значением всемирности. Она в своей мировоззренческой основе равнозначна той, которой в поэме Пушкина выступает исходящая от Петра утопическая идея «пира на просторе» и, по-видимому, была

свойственна в своих сложных, умозрительных аспектах авторскому сознанию Блока в момент создания поэмы.

Для понимания диалога двух великих произведений также важно зафиксировать внимание на том, как у Блока постоянно трансформируются образные смыслы инвариантного пушкинского текста, одновременно не теряя с ними узнаваемого семантического контакта при выстраивании своей художественной системы. В этом проявляется индивидуальное авторское сознание поэта и историческая конкретика новой эпохи, в которой судьбоносный «русский бунт» обретает такие черты, каких в эпоху Пушкина у него ещё не было. В основе «Двенадцати» можно увидеть пушкинскую модель поведения стихии, но в усложнённом блоковском варианте, поскольку в новую эпоху многое в природе бунтующей стихии изменилось.

В «Медном всаднике» изображён классический народный бунт — спонтанный, жестокий, разрушительный, потрясающий основы мира и таящий для него грядущую угрозу. Однако он ещё не имеет силы изменить порядок вещей и обречён на отступление, а мир — на восстановление в прежнем виде. В «Двенадцати» изображена уже другая стадия бунта — революция, общие особенности которой заключаются в том, что это активное массовое отрицание власти, носящее целенаправленный, идейный характер.

Пушкин и Блок, говоря фигурально, писали портрет одного и того же явления, но первый — в его «детские годы», а второй — в «зрелом возрасте». Именно поэтому образ двенадцати предстаёт первым в русской литературе XX века, в котором симптоматично появляется сдвоенная семантика осмысленного народного бунта и одновременно государственной власти, согласно пушкинской символике — Медного всадника. Это лишь один из факторов, позволяющий видеть блоковское произведение как продолжающее смыслы пушкинского, несмотря на многие их различия в связи с новациями вариантного текста.

У Блока поведение двенадцати включает в себе элементы стихийности, находящиеся на поверхности и узнаваемые по «петербургской повести», наряду с ними проявляя такую его модель, которой ещё нет у Пушкина. Её условно можно назвать моделью «управляемого бунта», включающей в себя на определённом своём этапе поступь «державным шагом». Дело в том, что двенадцать с очевидностью не самоорганизованы и их активное присутствие в мире поэмы — не просто порыв «злых волн», хотя включает в себя и его. За ними явно ощущается некая внеположная им сила. Именно она собрала уголовников (а не рабочих, которым не нужен на спину «бубновый туз»), дала им винтовки, потеснившие традиционные ножи, превратила в патруль — «полубанду». Если упоминающийся в поэме нож символизирует бандитскую волю, разбой, расправу над обидчиками, то винтовки — службу державе. Перед нами солдаты революции, а та катастрофа, которую они создают своими действиями в художественном мире произведения — это и есть революция или девятый вал изображённого ещё Пушкиным бунта. Возможно, поэтому у двенадцати такая злоба к Ваньке — солдату «старого мира». Отсюда клеймение его ненавистным словом «буржуй» и утверждение, что «Ванюшка сам теперь богат» [2, с. 316], и стремление расправиться с ним.

Самое главное, что некая невидимая сила, не входящая в образное пространство непосредственного изображения поэмы, вооружила двенадцать действующим набором примитивных идеологических представлений и придала их движению по городу целенаправленность и целеустремлённость, а также внушила чувство кровавой мести и превосходства над всеми остальными людьми. Идеология революционного мессианства доминирует в блоковских героях над рецидивами спонтанности и откровенным разбоем — «Отпирайте погреба, / Гуляет ныне голытьба!» [2, с. 320].

Поэтика текстового выражения в поэме прямой речи даёт все основания считать, что направляющий двенадцать голос, произносящий императивные лозунги и команды: «Революционный держите шаг! / Неугомонный не дремлет враг»; «Вперёд, вперёд, / Рабочий народ!», проистекает не из их среды, что они ведомы им. При этом внешние команды члены патруля репродуцируют в общении между собой, часто с лексической

инверсией уже в качестве собственных убеждений и в форме обращения друг к другу: «Шаг держи революционный! / Близок враг неугомонный!» [2, с. 321]; «Пальнём-ка пулей в Святую Русь...» [2, с. 316]. Скорее всего, этот же внеположный голос командует расправой над Катькой («Стой, стой! Андрюха, помогай! / Петруха, сзаду набегай...» [2, с. 318]), на что впервые обратили внимание Л. и Вс. Вильчеки, по мнению которых виновник убийства «...несомненно, кто-то незримый, командовавший и Петькой, и другими» [8, с. 222].

Приведённые наблюдения дают основания считать, что в сознание двенадцати некоей неведомой силой были вложены такие представления, до которых они сами (их собственный уровень, проявляющийся в процессе «революционного шага», таков: «электрический фонарик»; «Нынче будут грабежи!»; «Катька с Ванькой занята — / Чем, чем занята? Тра — та — та!» [2, с. 316]) дойти не могли. Это, прежде всего, обращение «товарищ», идеи братской классовой солидарности неимущих («Эй, бедняга! / Подойди — поцелуемся» [2, с. 315], идеи «мирового пожара». Это и мнение о том, что Святая Русь всего-навсего «кондовая», «избяная», «толстозадая» и в неё необходимо без жалости «пальнуть», стремление физически уничтожить «всех буржуев», представление, что они, «голытьба», теперь соль земли и облечены исполнить миссию «отречения от старого мира». В структуре образа блоковских персонажей их автором не случайно использована «Марсельеза», чутко уловленная К. И. Чуковским [24, с. 492], к которой можно добавить и явно ощутимый мотив «Интернационала». Всем этим организованная стихия в изображении Блока отличается от её пушкинского изображения, сохраняя, вместе с тем, уже отмеченные черты глубокой преемственности.

В поэме «Медный всадник» с помощью приёма не упоминания «имени святого» и его атрибутики в описании города, отсутствия обращений к нему «строителя чудотворного», обуянного гордыней, сконцентрированной в его зловещей статуе, Пушкин создаёт картину безблагодатного мира, лежащего во зле. Пётр и стихия у него полностью лишены даже проблесков христианского начала. В «Двенадцати» происходит дальнейшее развитие мотива безбожия, который имеет особую концентрацию в образе носителей бунта и власти благодаря их двойственной семантике. В этом коллективном лице народная стихия поэмы, наряду с её другими представлениями, оказывается запрограммирована на открытое отрицание всех христианских начал во внешнем мире и в душе, апофеозом чего становится сцена охоты со стрельбой на Христа, которую в своё время пронизательно отмечал М. Волошин [9, с. 592]. Это навязанное людям с винтовками антихристианское мировоззрение (что доказывают «рецидивы» веры типа выражений «Господи, благослови!» или попытка заупокойной молитвы по Катьке) проявляется в их желании «свободы без креста», в отрицании ипостаси Спаса и идеи спасения, в нарушении заповедей Нагорной проповеди, в богоненавистничестве и отступничестве, в стремлении уничтожить «незримого врага», которым оказывается Христос, чьё невидимое присутствие подтверждается в финале поэмы.

Характерная деталь: идущим двенадцати «В очи бьётся / Красный флаг» [2, с. 322], причём нигде в тексте не сказано, что несут его они. Подобная семантическая неопределённость позволяет допустить такую интерпретацию данной детали, что некто внеположный им манит их этим флагом, подтверждённую приведёнными выше наблюдениями, которые носят системный характер. Отметим, что возможность определения подобного скрытого мотива в «Двенадцати» существует в ряду других неповторимых особенностей поэмы Блока, оказывающихся, на первый взгляд, вне смыслов пушкинского инварианта. И вместе с тем, многие из них, так или иначе, с ним связаны. Речь идёт об инвариантном воплощении бунта стихии в «Медном всаднике» и вариантных семантических наслоениях, выступающих творческими новациями блоковского текста.

Так кто же мог стоять за кадром изображённой Блоком разрушительной силы, берущей свой исток в пушкинской стихии, в которой нашла своё подтверждение катастрофическая прогностика «петербургской повести»? Поэтика воплощения бунта в «Двенадцати», связанные с ним смыслы инвариантного текста Пушкина и сама

реальность, с которой имел дело Блок, позволяют, предположить, что вдохновляющим его коллективного персонажа источником выступает не имеющий прямого сюжетного выражения «образованный» бунт, также получивший в реальности своё существенное развитие с того момента, когда он предстал в качестве одного из смыслообразующих компонентов «Медного всадника» в образе грозящего царю Евгения. За прошедшее историческое время между созданием обеих поэм это явление окрепло, обрело массовость, выдвинуло вождей, приняло партийные формы, оснастилось теорией и пошло в народ в качестве просвещающей и организующей силы. Поэтому нельзя отрицать косвенное присутствие этой семантики в образе двенадцати, а вместе с ней — ещё одно подтверждение действительности пушкинского смыслового конструкта «петербургской повести».

Вместе с тем, существует и иная возможность определить вдохновителя кровавого «революционного шага», не противоречащая первой и имеющая в тексте поэмы Блока определённую опору. Совершенно очевидно, что через двенадцать, соблазненных и влекомых некоей невидимой силой, в мир хлещет зло. «Лжеапостолы Блока, — пишет В. А. Сарычев, — ...объяты тьмою, являясь сынами именно её, а не света» [20, с. 293]. Двенадцать — плоть от плоти непросвещённого народа, несущего стихию в своей душе, который вдоволь нахлебался и «горя-горького», и «скуки скучной, смертной». Они со своим уголовным имиджем представляя лишь самое худшее, самое низменное в нём, не ведают, что творят. Эту подверженность бунтующей стихии злу увидел и воплотил в «Медном всаднике» Пушкин, а Блок продолжил и изобразил её предельные проявления в эпоху революции, имея иную идею замысла. В мистическом прозрении поэта (которое явно прочитывается также в его комментариях к финалу своего творения в смешанных неудовлетворённости им и попытках самоубеждения в его органичности) становится ощутимо истинное духовное обличье и имя того, кто стоит за двенадцатью — князя тьмы, Антихриста. Его печать явно лежит и на том «образованном бунте», который, согласно с приведённой выше аргументацией, идейно их «оснащал» и «выпускал» на улицу. Заметим, не вдаваясь в эту отдельную тему, что подобное восприятие генерального руководителя проекта «двенадцать», изъясняясь языком современных политтехнологий, имело определённое распространение сразу после создания поэмы в оценках С. Н. Булгакова, А. Амфитеатрова и других, а сегодня начинает встречаться вновь в трудах целого ряда блоковедов. Таким предстаёт развитие художественной логикой Блока базовых смыслов «петербургской повести», также отмеченной мистическими прозрениями её создателя [1, с. 181].

Инвариантность пушкинского творения по отношению к «Двенадцати», его интертекстуальное присутствие в поэме по преимуществу «спрятано» очень глубоко и требует широкого контекста сопоставления для того, чтобы быть узнаваемым в системе не прямых цитат, аллюзий и реминисценций блоковского текста, многие из которых возникают у поэта органично, но непреднамеренно. В то же время в некоторых случаях эти связи выходят на поверхность, и в авторских трансформациях Блока оказываются ощутимы достаточно рельефно. К ним относится явное взаимодействие образов Петрухи и Евгения как носителей идеи личности в обеих поэмах, включая их активное участие в традиционном сюжете о любви, и индивидуальный бунт героев, который сопоставляется М. Пьяных, заметившем эту семантическую «перекличку» героев [19, с. 173].

Блок здесь со всей очевидностью открыто идёт пушкинским путём: изображает катастрофу в преломлении конкретных человеческих судеб, выделяемых художественной оптикой его поэмы крупным планом. Он выносит на первое место, прежде всего, человеческую цену происходящего, что становится проявлением авторской аксиологии гуманизма, вступающего в противоречие с революционной моралью двенадцати. Благодаря этому в поэме о революции создаётся гуманистическое измерение, и именно с его позиций объективно происходит своего рода суд над той силой, которая лишает жизни Катюку и подавляет личность Петьки до её полного уничтожения. Аллюзийность этой сюжетной линии поэмы Блока на поэму Пушкина в ряде моментов оказывается на грани цитатности.

В структуре блоковского произведения она занимает то же место, что и в «Медном всаднике», с определённой степенью сохранения пушкинской предикации, не теряя неповторимого своеобразия авторских новаций. Важно отметить, что в обеих поэмах сюжетные линии, связанные с Евгением и Петькой, являются романическим началом в лиро-эпосе и оказываются сопоставимы на уровне самой общей схемы: *Он любит Её, Она погибает насильственной смертью от стихии. Он безутешен, бросает вызов силе, причастной к Её гибели, и гибнет сам.*

Если силуэт Параши обозначен Пушкиным как идея, почти не имеющая предметной конкретики и детализации, то образ Катьки материализован Блоком значительно полнее и воплощает в себе неуправляемое женственное начало, доступное всем, но никому не принадлежащее, заключающее в своих «огненных очах» «удаль бедовую» — стихию огня. В контексте творчества Блока Катька предстаёт искажённым земным воплощением падшей женской сущности, притягательной плоти и порочной, плоть от плоти «старого мира», погрязшего в грехе. Это отражается и в вульгаризированном звучании имени Екатерина, означающим — «всегда чистая». К. И. Чуковский отмечал, что «...эту толстоморденькую Катьку он (Блок. — *А. П., М. П.*) всегда ощущал одновременно и как тротуарную девку и как Деву Очарованных Далей...» [24, с. 492].

В художественной системе поэмы убийство «толстоморденькой» Катьки символизирует расправу над «толстозадой», в представлении коллективного персонажа, «Святой Русью», над которой ранее в тексте уже нависла такая угроза. Важно подчеркнуть, что, будучи бесконечно далёким от фигуры пушкинской Параши, этот женский образ Блока также оказывается жертвой стихии, и в структуре вариации традиционного сюжета о влюблённых в «Двенадцати» занимает место, сходное с тем, какое занимает возлюбленная «нашего героя» в «Медном всаднике». Вслед за бунтом пушкинского Евгения против виновника своих бед, бунтом можно назвать и поведение Петьки после гибели Катьки. От потрясения в нём пробуждается личность, он скорбит о погубленной им «казнобушке» и испытывает муки совести, чем идёт вразрез с настроением своих товарищей, бросая им своей душевностью невольный вызов. А поскольку коллективный центральный персонаж поэмы «Двенадцать» обретает семантику власти, получается, что бунт Петьки происходит против того аналога властного начала, которое в поэме Пушкина олицетворяет собой Медный всадник. Убийцей же Петька становится поневоле, ослеплённый ревностью, вооружённый вседозволенностью, будучи составной частью агрессивной стихии и находясь в роковой момент под спудом коллективного сознания. Поэтому убийство Катьки — это общий грех всех двенадцати, которые, кроме него, это грехом не считают, отказывая погибшей даже в жалости.

Формы эроса у Евгения и Петьки разные, однако, в обоих случаях поэты изображают искреннее, подлинное чувство любви. У Петьки это явно — любовь-страсть, осложнённая дикой ревностью, а сам блоковский сюжет напоминает историю Хосе и Кармен в русском варианте. В то же время художественный принцип обеих поэм остаётся похожим — чем сильнее любовь (а для Евгения в ней воплощена вся его жизнь), тем заострённее личностное начало её носителей в произведениях, и тем ярче оттеняется губящая её сила как проявление мирового зла. И если Евгений, не вынеся горя, превращается в маргинальную личность, то маргинальная позиция оказывается присуща и Петьке (правда, ненадолго): своим эмоциональным всплеском покаяния он ставит себя в ситуацию раздвоения между индивидуальным и коллективным сознанием. При этом нравственные страдания индивида говорят о жизни души, а коллективное сознание двенадцати, в котором личность Петьки растворяется и теряет себя — это аналог духовной смерти.

Продолжая интертекстуальные параллели между героями обеих поэм, отметим, что Евгений — единственный в «петербургской повести», кто после восстановления порядка не может смириться со случившимся и этим выделяется из толпы близких граждан. Таким же предстаёт и удел Петьки: он оказывается единственным в проявлении тёплых человеческих чувств в поэме «Двенадцать». Более того, если Пушкин называет своего героя

«бедным Евгением», то Блок своего — «бедным убийцей», в чём можно увидеть прямую цитатность. Преемственность образа Евгения в образе Петьки ощущается и в результатах их бунта: сила, в противоречие с которой они входят, вызывая её недовольство, предстаёт неумолимой, бесчеловечной, медной в прямом смысле у Пушкина и переносном у Блока. Ни в одном из произведений она не нисходит до страданий героев и подавляет их.

Если пушкинский герой, потерявший в лице Параши смысл жизни и преследуемый после своего гневного порыва, уходит из жизни, то нечто подобное постигает и Петьку. Он, косвенно бросивший вызов целому, от которого откололся со своей человеческой болью и раскаянием (характерно, что даже «уторопленным» шагом в момент переживаний он отличается от остальной группы) этим целым оказывается остановлен в своём порыве, идейно обработан и насильно водворён обратно на своё место. Здесь герой вскоре опять «повеселел», то есть, умер как личность, растворившись в коллективном сознании и потеряв своё «лица необщее выраженье». В 10-ой главе он совершит последнюю попытку бессознательного бунта упоминанием Спаса, в известной мере обретая в этой ситуации в глазах товарищей знакомую по образу Евгению семантику безумца, и уже окончательно будет ими поглощён, лишится голоса и прекратит своё существование в мире «Двенадцати», как и его инвариантный прообраз в «Медном всаднике», умерший на пороге пустого дома возлюбленной.

Продолжая разговор о наследовании и развитии Блоком узнаваемых черт пушкинского героя при создании образа Петьки, ради большей полноты представлений об этих взаимосвязях можно рассмотреть авторское поведение творца «Двенадцати» в свете пушкинского аналога. Этот аспект, в чём-то находясь за пределами явления интертекстуализации, в то же время имеет к нему непосредственное отношение.

Известна особая, сокровенная связь Пушкина с Евгением, обедневшим потомком славного рода, к которому «державец полумира» оказался обращён спиной. Действие подобных творческих механизмов при построении образа Петьки можно увидеть и у Блока, создавшего в своём герое художественную возможность для скрытого личностного самопроявления. Заслуживающую внимания пронизательную мысль по этому поводу, брошенную вскользь, встречаем у К. И. Чуковского: «В “Двенадцати” изображены: проститутка, лихач, кабак, — но мы знаем, что именно этот мир... давно уже близок Блоку. Он и сам уже давно один из “двенадцати”. Эти люди давно уже его братья по выюге... Кровно, тысячью жил он связан со своими “Двенадцатью”, и, если бы даже хотел, не мог бы отречься от них, потому что в них воплотилась Россия» [24, с. 489].

Проецируя себя на образ Петьки — единственную личность в поэме с мятущейся душой, Блок обретал особую, необходимую ему возможность. По-видимому, таким художественным путём он стремился преодолеть огромную дистанцию между собой и революционным народом и быть вместе с ним, одним из двенадцати, пусть и несовершенными, и грешными, но несущими в себе «музыку революции» и призванными, согласно его теоретическим представлениям, преодолеть грех и преобразить мир.

Для подобных допущений есть определённые основания. По поводу строк «Снег воронкой завился, / Снег столбушкой поднялся» [2, с. 321] поэт разъясняет в дневнике: «... если взглянуть в столбы метели на том пути, то увидишь «Иисуса Христа» [4, с. 246]. Но именно Петька, видя эту картину, вспоминает Спаса и приближается к авторскому видению. Ещё один важный момент — любовь-ненависть к Катьке, которую испытывает Петька. В своём дневнике 20 февраля 1918 года Блок оставляет запись: «Лишь тот, кто так любил, как я, имеет право ненавидеть» [4, с. 239]. Можно предположить, что в сюжете «Двенадцати» происходила развязка мучительного внутреннего противоречия Блока. Ненависть поэта к низменным проявлениям женственного начала в Катьке и Святой Руси, между которыми его авторским сознанием в мире произведения ставился знак равенства, находила выход в сюжетном убийстве как художественном приёме. Но эта жестокая расправа, совершённая Блоком руками его персонажа, имела для него в «Двенадцати» своё высокое оправдание и назначение.

В портрете Катьки есть выразительная деталь: «Зубки блещут жемчугом...» [2, с. 317]. Одна из граней символического значения жемчужины позволяет понять природу этой детали: драгоценное ядрышко жемчуга скрывают грубые одежды — раковина, от которой требуется освобождение. «Она (жемчужина. — А. П., М. П.) отождествляется с женской душой..., жемчужины..., будучи рассыпанными, соотносятся с символом расчленения...» [14, с. 194].

В развитии мотива жемчуга в поэме «Двенадцать» проявляется мистика любви Блока. Убийство Катьки (а в её образе — «толстозадой» Руси) на мистическом уровне выступало освобождением Женственной Души Мира от грешной, низменной оболочки. Лишённая грешной плоти, она ложится в основу нового мира, начало которому уже есть: «снежной россыпью жемчужной» идёт Христос, а за ним «двенадцать человек». Эта «россыпь» сигнализирует о том, что возлюбленная Петьки не исчезла бесследно, что она присутствует в окружающем пространстве, будучи в нём «рассыпана» и пребывая безличностной, до поры лишённой нового воплощения.

Таким образом, по вероятному замыслу Блока, в его поэме происходит снятие трагедии убийства, а пролитая кровь приобретает смысл очистительной жертвы. Попытка философского разрешения поэтом катастрофического состояния мира, лежащего в беспросветной тьме, посредством его революционных отрицателей, полных греховности и одновременно предстающих в авторском замысле его спасителями, видна в «Двенадцати» также в том, что именно из ветра, разгулявшегося по «всему белому свету» вьюгой, рождается у Петьки, наиболее тонкого из всех двенадцати, ощущение присутствия Спаса. При этом все они в поэме — первопроходцы («пустеет улица») по белому снегу, которым занесло «старый мир» с его кабаками, нелепыми фигурами и бродягами. «Голодный пёс», который портит картину, — неизбежное зло, но по пути в будущее он должен отстать. Эту надежду парадоксально передаёт глагол «отстаёт» с частицей «не», которая является единственным препятствием к обретению уже почти осязаемого освобождения от него.

Так реализуется стремление Блока художественно воплотить в условиях революционной реальности обретение выхода из катастрофы через потрясшую его ещё в юности идею «света из тьмы» Вл. Соловьёва, приобретающую у автора «Двенадцати» «смысловой оттенок возрождения через гибель» [16, с. 19]. Однако одновременно в поэме ощутимо развивается внутренний идейный противовес субъективному авторскому замыслу в самом характере изображаемого, к чему обратимся далее.

Возвращаясь к проблеме присутствия автора в мире поэмы в образе Петьки, выскажем по этому поводу ещё некоторые соображения. Именно любовью к соблазнительной и неверной возлюбленной отличается Петька от своих товарищей, и именно Блока мучила и искушала всю жизнь мистика различных ипостасей Женственности, включая тёмные, многопланово воплотившаяся в его творчестве, как это глубоко и убедительно показано Д. Л. Андреевым [1, с. 195–202]. В этом видится одно из главных подтверждений гипотезы о приёме самопроекции поэта на своего героя. С помощью силы искусства Блок определял своё место в мире, терпящем катастрофу, и видел себя в ряду тех, кто пришёл его разрушить. Он осознавал себя таким же грешником, как и они, но надеялся вместе с ними на конечное оправдание, и для этого отдавался революционной стихии так глубоко, что наполнил её голосом пространство поэмы. Поэт пытается развязать узел неразрешимых внутренних противоречий освобождением падшей Вечной Женственности от грешной плоти и делает это основной миссией Петьки в поэме, а через него — выражением своего мессианского устремления в мире, в котором после этого всё должно начаться с чистого листа. Сознание героя раздвоено и полно сомнений в правильности содеянного, что весьма характерно и для его творца. В конечном итоге, Блок в революции стремится слиться с коллективным народным сознанием и стать таким же, как и все, поскольку быть не таким он смертельно устал.

Благодаря подобной авторской нагрузке образ Петьки выполнял для Блока компенсаторную функцию [10, с. 18–19], позволяющую поэту выйти за пределы своей личности и получить недостижимые иным путём возможности преодолеть своё одиночество и обрести гармонию единения с теми, в ком, по его мнению, была «музыка

революции», кто, в его представлении, способен был совершить преодоление старого и созидание нового мира. Не случайно в своём дневнике вскоре после создания поэмы Блок писал: «Только полёт и порыв, лети и рвись, иначе — на всех путях гибель» [4, с. 239], и это было выражением активной жизненной позиции незадолго до сделанной записи, воплотившейся в образно-событийной системе «Двенадцати».

Во всех этих сложных умственных построениях, главной основой для исследовательской реставрации которых служат сюжетные предикации поэмы, Блок мог уходить далеко от «Медного всадника» в своё, чисто блоковское духовное измерение, и вместе с тем, системный характер пушкинских смыслов в его поэме заключал в себе невероятно мощный контекстообразующий потенциал. Он противодействовал авторской идее выхода из старого, ненавистного мира в новый через преступление божеских и человеческих законов и безоглядное принесение в жертву всего «старого мира». Отречься от него, находясь в составе двенадцати, стать вместе с ними «по ту сторону добра и зла», привнести новое понимание добра у Блока не получалось. Об этом буквально «сигналил» пушкинский интертекст поэмы «Двенадцать», за которым явно прочитываются глубинные, подсознательные сомнения Блока в верности революционного пути. Идти по нему без колебаний означало с неизбежностью отречься от Пушкина, сбросить весь пушкинский нравственный груз «с парохода современности».

В финале поэмы о революции авторская неуверенность в своей позиции проявилась в разительной неопределённости фигуры не настоящего, Евангельского, а условного, сусального Христа «с белым венчиком из роз», как не настоящим оказался сусальный ангел из одноимённого стихотворения Блока, созданного в 1909 году. Довести до конца свою художественную логику и непосредственно изобразить «Другого», которого она требовала, у поэта явно не поднималась рука, поскольку такая фигура неизбежно оказывалась Антихристом, а не какой-либо иной альтернативой Христу, которой в принципе не существует. В этом заключалась мировоззренческая катастрофа Блока, стоившая ему жизни, контуры которой всё больше и больше проступают в исследованиях постперестроечного периода.

Возникает вопрос: что же всё-таки получилось у поэта и почему при самых разных подходах гениальность его поэмы, таящей в себе развёрнутый интертекстуальный диалог с «Медным всадником», предстаёт неоспоримой? В поисках ответа стоит обратиться к весьма интересной оценке Д. Л. Андреева, которая в полной мере включается в «чисто» литературоведческие подходы. «В последний раз угасающий гений, — пишет он, — был пробуждён Великой Революцией. Всё стихийное, чем было так богато его существо, отозвалось на стихию народной бури. С неповторимостью подлинной гениальности были уловлены и воплощены в знаменитой поэме «Двенадцать» её рваные ритмы, всплески страстей, ключья идей, вьюжные ночи переворотов, фигуры, олицетворяющие целые классы, столкнувшиеся между собой, матросский разгул и речитатив солдатских скороговорок. Но в осмыслении Блоком этой бунтующей эпохи спуталось всё: и его собственная стихийность, и бунтарская ненависть к старому, ветхому порядку вещей, и реминисценция христианской мистики, и неизжитая любовь к «разбойной красе» России — Велге, и смутная вера, вопреки всему, в грядущую правду России — Навну. В итоге получился великолепный художественный памятник первому году Революции, но не только элементов пророчества — хотя бы просто исторической дальновидности в этой поэме нет» [1, с. 201].

В приведённой цитате очень точно говорится о том, что Блок фактически создал с присущей ему поэтической силой уникальный, не имеющий равных, литературный «портрет» начала революции. Однако не только в этом неиссякаемая притягательность и значение произведения. С самым последним утверждением Д. Л. Андреева согласиться трудно — в «Двенадцати» есть и пророчество, и историческая дальновидность. Другое дело, что возникли эти свойства произведения, по-видимому, совершенно непреднамеренно, поскольку поэт, безусловно, прежде, всего, изображал текущий момент

появления в России новой силы и слома «старого мира». Он стремился увидеть генезис нового мироздания, относя возможность его гармонизации во внесюжетное будущее.

Вместе с тем, могучий «инстинкт правды», свойственный великим художникам, заставляет Блока создать в своей поэме «выстроенный с беспощадной правдивостью документальный ряд» [8, с. 228], благодаря которому в ней возникало катастрофическое и глубоко трагическое по своей сути художественное полотно (вот почему в нём оказались активизированы смыслы пушкинского «Медного всадника»), где финальная идея выхода в иное, светлое измерение представляла явно иллюзорной.

Образ двенадцати, носителей злобы и безбожия, и связанные с ними персонажно-событийные и лирические линии произведения, получились у поэта в высшей степени органичными и адекватными реальности, эстетически цельными и выразительными. Интуитивная прозорливость Блока-художника, идущая вразрез с его теоретическими хилиастическими построениями, создала смертоносный, беспощадный «портрет» революции, которая несёт нетерпимость, расправу над прошлым, дезинтеграцию личности, а её грядущее созидание уже изначально оказывается замешано на жертвенной крови. Поэма могла быть понята только через временную протяжённость. «Посмотрим, что сделает с этим время, — писал сам поэт в 1920 году, уже тогда ощутив «немузыкальное» развитие большевистской реальности [5, с. 378].

Случилось так, что сила, невероятно точными и мощными мазками изображённая Блоком у самых своих истоков вне всякого «пафоса дистанции», развернулась в дальнейшей исторической динамике и явила России своё страшное, беспросветно тёмное обличье. Она стала новой властью, подтвердив и укрепив все свои основные черты, увиденные в ней поэтом ещё до разгара деятельности ЧК, классовых чисток, ГУЛАГа, раскулачивания, расказачивания, судебных троек и массовых расстрелов «врагов народа», разрушения всех сфер русского национального бытия, включая религиозную жизнь. Это была поистине бесовская одержимость злом и ненавистью, безжалостность, бесчеловечность, глумление над верой и всеми её символами. «Винтовочки стальные» и неуёмный поиск врага («неугомонный не дремлет враг!») стали непременными атрибутами этой силы, устроившей в стране правовой, экономической, имущественный, классовый, человеческий и духовный беспредел по принципу уголовного.

Уже в качестве воцарившейся власти победившая сила «двенадцати» продолжала оставаться губительной стихией, совершая погромы всего, что было в её глазах «кондовым», «избяным», «толстозадным», уничтожая в качестве врагов народа «товарищей попов», «писателей-витий», буржуев, офицеров и всех прочих граждан разных социальных категорий. При этом она легко переступала через их трупы, якобы необходимые ради высоких революционных идеалов, каждый раз как бы приговаривая над своими жертвами: «Лежи ты, падаль, на снегу!» [2, с. 318]. В то же время новая власть преуспела не только в карающей, но и в созидающей поступи своего «державного шага», возведя государственного колосса буквально на костях, как в своё время создавался Петербург. Поэтому блоковский революционный миф входил в резонанс с возникающей советской реальностью, предвосхищал развитие основных свойств власти, являя свою глубокую прогностичность. В поэме, задуманной как апофеоз революции, побеждает высокая правда, духовная проникновенность Блока, а с ними то пушкинское начало, которое было глубоко заложено в нём и проявилось в его поэме.

Поэт, изображая бунт стихии, крушение «старого мира», гибель личности и гибель эроса, включался своим произведением в сферу смыслового притяжения «петербургской повести». Это проявлялось также и в точно изображённом им «державном шаге» властной силы, овладевшей Россией. В «Двенадцати» вместе с бунтом показано возвращение Медного всадника в новом обличье, и этим мифологический круг замыкается, дальше грядёт космогония, которая неизбежно будет разворачиваться по образу и подобию её носителей.

Всё, что свершается в художественном пространстве поэмы Блока и каков потенциал изображённого в ней настоящего для творения будущего, в системе литературного мифа, созданного Пушкиным, оказывалось известно заранее и было подтверждено развитием послеоктябрьской реальности. Помимо этого, в поэме о двенадцати находила своё поэтическое подтверждение нравственная аксиология «Медного всадника» с присущими пушкинскому произведению представлениями о добре и зле, где стихия, «сила чёрная», деспотизм власти, утопичность внедряемого проекта ею, насилие над Россией и гибель людей оказываются безусловным злом.

Таким образом, благодаря своему творческому гению, абсолютному поэтическому слуху и нравственному чувству, на которых лежит неизгладимая печать пушкинского влияния, Блок «окликает» в своей поэме российскую нациологему, впервые осмысленную и художественно воплощённую Пушкиным. В пространстве поэмы «Двенадцать» произошло воспроизведение и своего рода продолжение Блоком пушкинского литературного мифа о России в изменившихся реалиях новой эпохи. И уже «внутри» этой воспроизведённой «Двенадцатью» семантической структуры, отличающейся вариативностью в выстраивании и интерпретации инвариантных смыслов нациологемы Пушкина, оказывается заключена мировоззренческая трагедия творца нового текста. Она не разрушает сущности пушкинского мифа, но накладывает на него неповторимый отпечаток мучительного духовного поиска поэта другой эпохи.

Блок, безусловно, не был сатанистом, в чём оказывался неоднократно обвиняем, но был максималистом, страстно желавшим пересоздания мира, рождения из его диссонансов музыкальности, симфонизма нового мироздания, и отталкивающим от себя в момент создания поэмы понимание невозможности, утопичности избранного к этому пути. Являя собой пример невероятно сложного явления, каким выступает феномен двойственности его авторского сознания, он оказался способен одновременно поддаваться соблазну зла, которое несут в себе двенадцать, принимая его за добро, а также по роковому для себя ослеплению считать погружение во тьму за путь вверх, к свету, и в то же время по духовному наитию воспроизводить семантику мифа о Медном всаднике, ясно обозначающего и отвергающего зло. Поэтому прозрение зла и приговор ему парадоксально содержатся в той же блоковской поэме и связаны с её пушкинским началом.

Насколько сильно определяло оно творческую личность Блока, стало отчётливо видно в 1921 году в его выступлении «О назначении поэта», посвящённом «весёлому имени Пушкина». Автор «Двенадцати», соизмеряя свой поэтический жребий с пушкинским, открыто говорил о попоранной новой властью творческой воле, «тайной свободе», о невозможности дышать, фактически бросая обвинение победившим в исторической реальности персонажам своей поэмы [6, с. 413–420].

Исследование влияния «петербургской повести» на «Двенадцать» — произведение, стоящее на переломе эпох, позволяет в интертекстуальном диалоге двух великих поэтов, практически неизвестном науке о литературе, по-новому осмыслить художественные открытия, прозрения и обольщения Блока. Одновременно это создаёт возможность ощутить величественный масштаб инвариантного потенциала творения Пушкина и выступает предметным подтверждением «во плоти» его исключительного характера для русской литературы. Приведённый анализ также даёт возможность углубить представление о художественных путях продолжения Петербургского текста в самом начале советской эпохи и, наконец, позволяет увидеть отражение судьбы России сквозь «магический кристалл» тех шедевров отечественной литературы, которые были творимы в самые страшные времена под знаком пушкинского влияния.

Литература

1. Андреев Д. Л. Роза мира. Метафилософия истории. М.: Руссико, 1991. 288 с.

2. Блок А. А. «Двенадцать» // Блок А. А. Собр. соч.: в 6 т. Т. 2. Л.: Худож. лит-ра, 1980. С. 313–326.
3. Блок А. А. Записные книжки. 1901–1920. М.: Худож. лит-ра, 1965. 663 с.
4. Блок А. А. Из дневников и записных книжек // Блок А. А. Собр. соч. Т. 5. С. 77–280.
5. Блок А. А. Из записки о «Двенадцати» // Блок А. А. Собр. соч. Т. 2. С. 377–378.
6. Блок А. А. О назначении поэта // Блок А. А. Собр. соч. Т. 4. С. 413–420.
7. Боров Ю. Н. Искусство интерпретации и оценки: опыт прочтения «Медного всадника». М.: Сов. писатель, 1981. 400 с.
8. Вильчек Л., Вильчек В. Эпиграф столетия // Знамя. 1991. № 11. С. 219–228.
9. Волошин М. Поэзия и революция. Александр Блок и Илья Эренбург // Александр Блок, Андрей Белый: Диалог поэтов о России и революции / сост., вступ. ст., комм. М. Ф. Пьяных. М.: Высшая школа, 1990. С. 591–593.
10. Давыдов Т. Т., Пронин В. А. Теория литературы. М.: Логос, 2003. 232 с.
11. Долгополов Л. К. Поэма Александра Блока «Двенадцать». Л.: Худож. лит-ра, 1979. 102 с.
12. Иванов В. В. Змей // Мифы народов мира: в 2 т. Т. I. М.: Сов. энциклопедия, 1991. С. 470.
13. Иванов-Разумник Р. В. Испытание в грозе и буре («Двенадцать» и «Скифы» А. Блока) // Александр Блок, Андрей Белый: диалог поэтов о России и революции / сост., вступ. ст., комм. М. Ф. Пьяных. М.: Высшая школа, 1990. С. 556–581.
14. Керлот Х. Э. Словарь символов. М.: «REFL-book», 1994. 608 с.
15. Максимов Д. Е. Идея пути в поэтическом сознании Ал. Блока // Блоковский сборник. Труды Второй научной конференции, посвящённой изучению жизни и биографии А. Блока. Тарту: Изд-во Тартуского гос. педагогич. ун-та, 1972. С. 25–121.
16. Приходько И. С. Мифопоэтика А. Блока (историко-культурный и мифологический комментарий к драмам и поэмам). М.: МПГУ; Владимир: ВГПУ, 1994. 133 с.
17. Пропт В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л.: ЛГУ, 1986. 365 с.
18. Пушкин А. С. Полное собр. соч.: в 16 т. Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1949.
19. Пьяных М. Ф. «Медный всадник» А. С. Пушкина и Александр Блок // Звезда. 2003. № 5. С. 171–173.
20. Сарычев В. А. Александр Блок: творчество жизни. Воронеж: ВГУ, 2004. 366 с.
21. Томашевский Б. В. Пушкин. Материалы к монографии (1824–1837). Кн. 2. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1961. 576 с.
22. Федотов О. И. Основы теории литературы: в 2 ч. М.: ВЛАДОС, 2003. Ч. 1: Литературное творчество и литературное произведение. 310 с.
23. Фрезер Д. Великий потоп // Фрезер Д. Фольклор в Ветхом Завете. 2-е изд., испр. М.: Политиздат, 1985. С. 63–159.
24. Чуковский К. И. Александр Блок как человек и поэт // Чуковский К. И. Соч.: в 2 т. Т. II. М.: Правда, 1990. С. 390–497.
25. Якобсон А. А. Конец трагедии: О Блоке. Вильнюс; М.: Весть, 1992. 197 с.

УДК 82.161.1

Соколова Ирина Владимировна,
кандидат филологических наук, доцент,
Восточный институт — Школа региональных и международных исследований,
Дальневосточный федеральный университет (Владивосток)
Email: isokol2010yandex.ru

АВТОР И ЧИТАТЕЛЬ В КОММУНИКАТИВНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

В статье анализируются роль автора и читателя в процессе создания коммуникативного пространства литературного текста, принцип диалогизма, определяющий эффективность литературной коммуникации. На примере рассказа Андрея Геласимова «Нежный возраст» исследованы различные уровни текста (типология характера, психологический, социально-нравственный и экзистенциальный аспекты конфликта, жанр, проблема автора, повествовательная структура), играющие важную роль в восприятии и интерпретации реализованного в произведении авторского замысла, в эстетическом диалоге автора и читателя.

Ключевые слова: проблема интерпретации художественного текста, современная русская литература, жанр рассказа, межкультурная коммуникация, проблема смысла жизни, автор и герой, повествовательная структура текста, диалог, рефлексия, теория многоуровневого понимания текста (восприятие, узнавание, понимание).

Sokolova Irina V.,
Candidate of Philological Sciences,
School of regional and international researches,
Far East federal university (Vladivostok)
Email: isokol2010yandex.ru

AUTOR AND READER IN COMMUNICATIVE SPACE OF FICTION TEXT

This paper analyzes the dialogism principle determining the effectiveness of literature communication and the part of author and reader in the process of the establishment of fiction text's creative space. Taking Andrey Gelasimov's story *Gentle Age* as an example, various text levels have been studied (typology of character, psychological, social and moral, existential aspects of conflict, genre, author's problem, narrative structure) playing an important part in the perception and interpretation of author's idea realized in the story, in aesthetical dialog between author and reader.

Keywords: problems of interpretation of a literary work by foreign audience, contemporary russian literature, genre of the story, intercultural communication meaning of life, author and character, narrative structure of the text, dialogue, meditation, the theory of multilevel understanding of a text (perception, recognition, understanding).

Основой произведения литературы является творческий замысел автора по созданию собственной образной картины мира, отражающей внутренний мир человека, национальный менталитет в социально-исторической и культурной парадигме. Общеизвестно, что человек деградирует, если не о чем думать, если его внутренняя жизнь лишена устремлённости к духовным идеалам. Следует с сожалением констатировать, что в современной действительности не только снизился интерес к художественной

литературе, но и изменился сам характер чтения. Ориентированность на получение информации преобладает над размышлением, читательской рефлексией. В современной социокультурной ситуации агрессивный натиск массовой литературы с её диктатом усреднённости и доступности, шаблонностью приёмов, однозначностью суждений и т.п. «выпрямляет» и обесценивает процесс восприятия книги, провоцирует читателя на отказ от чтения как духовной работы над собой.

Художественная информация истинного произведения литературы изначально имеет смысловую многослойность, обусловленную авторским замыслом. Такой текст, оказывая своё эстетическое влияние, в резонансе с читателем способен породить новый метатекст. Это отражается не только в характере самой информации литературного текста, но и в коммуникативном процессе его восприятия, интерпретации читателем. В системе отношений между автором, тестом и читателем важен диалогический принцип, определяющий эффективность этого общения. Чем шире круг читателей, способных к глубокому и многоаспектному восприятию, тем объёмнее процесс литературной коммуникации.

Принцип диалогизма ориентирован на создание коммуникативного пространства литературного текста в процессе творения автором и восприятия читателем. Диалогические отношения основаны на взаимной зависимости писателя-созидателя, адресующего свою художественную интенцию, и читателя, который в этом эстетическом диалоге должен / не должен (способен / не способен) постичь авторский замысел, породить свои личные смыслы, создать через восприятие и интерпретацию собственный объём коммуникативного пространства текста. Следует отметить, что постмодернистская парадигма актуализировала для читателя игровые отношения с текстом. Интеллектуально способный к множественности интерпретаций текста читатель втянут в процесс игры: он догадывается, домысливает, находит второй и третий смысл.

Постмодернистская мысль пришла к заключению, что всё, принимаемое за действительность, на самом деле не что иное, как представление о ней, зависящее к тому же от точки зрения, которую выбирает читатель. Игровые отношения существуют и между автором и героем. Нередко даётся субъективная интерпретация любых событий, автор включает их в иронический контекст, активно используя пародирование, иронию в переосмыслении элементов культуры прошлого. В качестве иллюстрации приведу одну цитату из рассказа В. Пелевина «Ника»: «Был мартовский день, но погода стояла самая что ни на есть *ленинская*: за окном висел *ноябрьский чернобушатный* туман, сквозь который еле просвечивал *ржавый зиг хайль* подъемного крана; на близкой стройке *районной авроркой побухивал* агрегат для забивания свай. Когда свая уходила в землю и грохот стихал, в тумане рождались *пьяные голоса и мат* (выд. нами. — И. С.), причем особо выделялся один высокий вибрирующий тенор. Потом что-то начинало позвякивать — это волокни новую рельсу. И удары раздавались опять» [2, с. 9].

В ассоциативном поле этого фрагмента текста оказываются соединёнными авторской волей важные события истории XX в. (революция 1917 года, Вторая мировая война) и события районного масштаба (стройка во дворе). Авторская ирония, ассоциации определённо формулируют отношение героя к истории.

Особенности художественной реализации принципа диалогизма в создании и восприятии произведения современной русской литературы можно проследить на примере одного из рассказов Андрея Геласимова — «Нежный возраст».

Андрей Геласимов (р. 1966) принадлежит к плеяде молодых российских писателей, популярных не только на родине, но и за рубежом (его произведения переведены на многие европейские языки). Филолог по образованию, он как писатель отличается стремлением художественно осмыслить создаваемую картину мира в контекстном пространстве мировой культуры. Жанровое поле его прозы достаточно разнообразно. Рассказы («Нежный возраст», «Чужая бабушка», «Жанна», «Семейный случай», «Либретто»), повести («Жажда», «Фокс Малдер похож на свинью») и романы («Год обмана», «Рахиль»,

«Степные боги», «Дом на Озёрной», «Холод», «Роза ветров», «Чистый кайф»)), продолжающие традиции русского реализма, находят хороший отклик у современных читателей и исследователей.

Рассказ «Нежный возраст» (2001) занимает особое место в творчестве А. Геласимова. Это одна из первых его публикаций, позже этот рассказ вошёл в текст романа «Год обмана», одна из сюжетных коллизий которого повествует о жизни этого же героя. Отметим, что по материалам интернет-откликов многие читатели признали данное авторское решение неубедительным. На наш взгляд, само содержание рассказа «Нежный возраст» художественно ориентировано на романную структуру и проблематику, так как потенциально имеет все основания для концептуального расширения сюжетных коллизий, хронотопа, образной системы до жанровых рамок романа. Но рассказ «Нежный возраст», безусловно, имеет в прозе А. Геласимова значение произведения самостоятельного жанрового объёма.

В сознании читателя журнальной публикации название этого произведения Геласимова напрямую соотносилось с художественным фильмом «Нежный возраст» культового режиссёра Сергея Соловьёва, вышедшем на экраны в 2000 году. В фильме была показана жизнь молодого героя в переломные 1990-е годы, поиски им своего места в стремительно изменяющейся реальности, осмысление драматических проблем страны и собственного бытия. И в фильме, и в рассказе название произведения, отсылающее к теме счастливого нежного детства, противопоставлено достаточно жёсткому содержанию.

Фабульная основа рассказа «Нежный возраст» — жизнь мальчика-подростка в течение двух весенних месяцев 1995 года: его отношения с родителями, одноклассниками, Октябриной Михайловной, с самим собой. Время действия в рассказе аллюзивно связано с его названием: нежная пора весны — это символическое начало нового этапа жизни, поры мечтаний, юности, любви и надежд.

Выбор Геласимовым мальчика-подростка в качестве эксплицитного автора определяет все уровни художественной структуры текста.

Коммуникативные аспекты читательской рецепции рассказа «Нежный возраст» во многом формируются художественной формой текста. Писатель обращается к жанру дневника, ориентированного на определённую повествовательную структуру текста. Отметим, что в данном тексте дневник принадлежит мальчику-подростку, обретающему опыт лично пережитой истории в процессе инициации. Этот опыт важен для каждого, но для героя он не ограничивается только историей собственной жизни, своей семьи, отношениями с окружающими. Жанровая природа дневника изначально спроецирована на автокоммуникацию, что обуславливает использование формы внутреннего монолога, диалогичного по своей сути (общение с самим с собой, наедине с самим собой, отсутствие ориентированности на «чужого» слушателя). Для дневникового повествования характерны авторефлексия, исповедальное начало, эмоциональность, спонтанность и достоверность изложения, фрагментарность, нелинейность повествования при соблюдении хронологии и точной датировки событий, минимальная временная дистанция между прожитым и описанным, нарушение причинно-следственных связей, отсутствие единого замысла.

Гендерный аспект проблемы героя-повествователя оказывается актуальным. Дневник сверстницы-девочки, оказавшейся в сходной жизненной ситуации, очевидно, был бы иным по форме выражения эмоций и чувств, по стилю изложения. Автор дневника в «Нежном возрасте» в течение двух месяцев делает в нём короткие записи, точно датируя происходящее с ним, а в финальном эпизоде рассказа фиксируется резкий отказ героя от дневника. В некоторых записях повествователя описаны происходящие события. Но главное — это осмысление себя самого, своего внутреннего мира, отношения к людям, к жизни и в реальности, и в процессе создания дневниковых записей. Герой-повествователь даёт оценки себе и другим, но не стремится к вербальному воплощению своих чувств, когда речь идёт об очень сокровенном, например, линия его взаимоотношений с матерью. Избрание автором дневниковой формы изложения событий свидетельствует о потребности

героя высказаться и, может быть, этим ослабить психическое напряжение, в котором он живёт. Дискурс героя-подростка определяет и стилевые особенности текста: краткость изложения событий, отказ от непосредственного изображения собственных чувств, разговорный стиль, короткие фразы, преобладание оценочной лексики.

Герой «Нежного возраста», рассказывающий о своей жизни, отношениях, чувствах, лишён имени (отметим также и отсутствие портретной характеристики главного персонажа среди традиционных средств создания характера). Данный тип героя — молодой человек, в трудном процессе инициации обретающий свой путь через череду испытаний. Доминантными средствами раскрытия характера в рассказе избраны оценки и самооценки героя, речевая характеристика, очень напряжённые отношения с окружающими его людьми. В событийном ряде описания жизни героя автор настойчиво подчёркивает ситуацию конфликта: «Надоело... Как меня все достали... В школе полный мрак... Достали меня все. И этот дневник меня тоже достал. А не пойдешь ли ты к чёрту, дневник? А?» [1, с. 281, 283].

В сюжетном движении рассказа проявляются психологический, социально-нравственный, экзистенциальный аспекты конфликта. В качестве основного акцентирован психологический аспект: дискомфортный внутренний мир героя, импульсивность характера, сложность выбора в предлагаемых обстоятельствах. Автор акцентирует в мотивном комплексе поступков и оценок героя прежде всего его острую, но скрытую ото всех реакцию на разлад в семье, на уход матери. Это во многом формирует всю систему отношений подростка с окружающей реальностью. Название рассказа отсылает читателя к светлой поре детства, но отсутствие гармонии в жизни героя есть косвенное свидетельство того, что и детство его не было безмятежным, потому что в отношениях родителей изначально был скрытый конфликт. В репликах отца и соседки Октябрины Михайловны воссозданы некоторые факты прошлого родителей героя. Отец говорит о том, что у сына «могла быть совсем другая мама, её должны были звать Наташа» [1, с. 286]. Октябрина Михайловна, говоря о прошлом, о том, как отец мальчика появился в их доме, вспоминает, что «у мамы уже был тогда парень, почти жених» [1, с. 287]. Мир семьи разрушается родителями, постоянно выясняющими собственные отношения и словно не замечающими страданий сына: «Опять не дали уснуть всю ночь. Ругались. Сначала у себя в спальне, потом в столовой. Мама кричала как сумасшедшая. Может, они думают, что я глухой?» [1, с. 281]. Система отношений в семье выстраивается в рассказе в разных аспектах: родители героя, находящиеся в ситуации очень напряжённого расставания; герой и его отец; герой и его мать.

Жанр произведения диктует изображение этих коллизий сквозь призму восприятия героя. Есть различия в том, как художественно выстроены отношения сына и отца, сына и матери. Автор убедителен в изображении страданий отца, остро переживающего драму разрыва, ухода жены. Отметим, что в репликах отца ни разу не будет употреблено слово «развод», что свидетельствует о его стремлении к своеобразной психологической защите себя и сына от драматических обстоятельств. Точная датировка событий в дневнике героя фиксирует динамику отношений мужа и жены как процесс, состоящий из нескольких этапов.

«19 марта 1995 года. Ругались...

23 марта 1995 года. Опять орала всю ночь. Они что, плохо слышат друг друга?

26 марта 1995 года. Мама вчера много всего об стенку расколошматила. Может быть, ей купить автомат?

1 апреля 1995 года. Отец повернулся и врезал мне в ухо. Изо всех сил. Наверное, на маму так разозлился. Она опять закричала.

3 апреля 1995 года — почти ночь. ... Приходил отец... Они опять с мамой не разговаривают.

12 апреля 1995 года. Он приходил сегодня ночью. Я уже спал... Он говорит — с кем я хочу остаться, если они с мамой будут жить по отдельности? Я говорю — ни с кем, я хочу спать.

17 апреля 1995 года. Дома больше никто не орет. Они вообще не разговаривают друг с другом. Даже через меня. Мама два раза не ночевала дома. Папа смотрел телевизор, а потом пел. Закрывался в ванной комнате и пел какие-то странные песни. В два часа ночи» [1, с. 281–287].

В записях героя выражено отношение сына к отцу в разных ситуациях, подросток описывает те или иные поступки и действия отца и понимает его душевные страдания. Сын принимает от отца даже незаслуженное оскорбление после своей неудачной шутки. Они находятся в постоянном диалоге друг с другом. В изображении поведении родителя очень важен момент фиксации внутренней связи с сыном, интуитивного желания быть рядом с ним в самые трудные минуты для обоих: «Он приходил сегодня ночью... Вошел и включил свет. Потом сказал: “Не прикидывайся. Я знаю, что ты не спишь...”» [1, с. 285]; «Вечером в комнату приходил отец. Сидел, молчал. Потом спросил про уроки. Они опять с мамой не разговаривают; «Отец приходил. Сказал, что я сам виноват в том, что случилось первого апреля. Не надо было так по-дурацки шутить. Я сказал ему — да, конечно» [1, с. 284]. В раскрытии динамики внутреннего состояния сына отметим небольшой психологический штрих: после признания родителем своей ошибки «отец» в дневнике сменился словом «папа».

Одно из средств создания образа отца — воспоминания о его молодости. В данном эпизоде меняется план повествователя, так как эти события даны сквозь призму восприятия другого персонажа. «...Октябрина Михайловна вспомнила, как папа... однажды пришел на день рождения к маме в костюме клоуна. Шел в нем прямо по улице, а потом показывал фокусы. В подъезде и во дворе. Все соседи вышли из своих квартир. Она говорит — было ужасно весело. Все смеялись и хлопали» [1, с. 287]. Воссозданная атмосфера радости и счастья праздника из прошлого помогает увидеть отношения родителей по-другому, без конфликта. В рассказе есть и другая оценка этого события из прошлого. Это оценка самого отца, с которым поговорил мальчик: «Папа сказал, что костюм клоуна ему одолжил один приятель из циркового училища. Он говорит, что у него не было денег на нормальный подарок тогда. “Какие подарки? Вообще не было денег. Пришлось корчить из себя дурака. Чуть от стыда не умер. А ты откуда узнал?”» [1, с. 288]. В этом монологе отца отражено наложение его сегодняшних чувств на впечатления прошлого.

Следуя логике характера главного персонажа, писатель раскрывает мир своего героя очень сдержанно: в тексте нет подробного описания его чувств, эмоций; отношение к себе и к другим выражено не описательно, а при помощи коротких реплик, помогающих читателю выстроить диалог с героем, мысленно расширить контекст изображаемых ситуаций.

По-иному выстроена художественная линия отношений героя-повествователя с матерью. По словесному выражению чувств героя эта линия гораздо лаконичнее. В дневнике героя нет записей о каких-то детских воспоминаниях о маме, о разговорах, хотя и с ней он поделился своим потрясением от Одри Хепберн. «7 апреля 1995 года. Мама говорит, что я достал ее со своим черно-белым фильмом. Она не помнит Одри Хепберн. Она мне сказала — ты что, думаешь, я такая старая?» [1, с. 285]. Эта запись воспринимается как достаточно точная характеристика героини, спроецированная на её отношения с сыном. Обнаруживается уровень её культурного развития (трудно не знать великой актрисы), её логика (забота о собственном возрасте) и самое главное — её нежелание понять сына, почувствовать за подростковым восторгом важность каких-то открытий в мире. В обрисовке отношения сына к матери автор выделяет отсутствие осуждения её со стороны подростка. Защищая своё кредо «я не предатель», он не отвечает на провокацию в бранной реплике отца: «...А я думаю — у меня маму зовут Лена. А он говорит — шлюха она. А я ему говорю — мою маму зовут Лена» [1, с. 286].

В коллизии мать — сын средством решения является драматический финал рассказа, прощальный разговор с матерью, предающей собственного ребёнка. Этот разговор волей автора лишён внешних мелодраматических эффектов, в нём важны не столько слова, сколько затекстовый смысл. Главное в нём — невербально выраженная душевная драма. Только в первом предложении дневниковой записи от 11 мая 1995 года употреблено слово «мама»: «Приходила мама» [1, с. 290]. Автор выстраивает запись диалога героев как череду коротких вопросов и ответов. Всё напряжение душевного состояния подростка передано в художественной структуре краткого диалога через противопоставление местоимений «она» и «я», междометия-ответы, реплики, в которых повторяются слова вопросов матери: «А потом говорит — я, может, уеду скоро. Я говорю — а. Она говорит — может, завтра. Я снова говорю — а. Она говорит — я не могу тебя взять с собой, ты ведь *понимаешь?* Я говорю — *понятно*. А она говорит — чего ты *заладил* со своим “понятно”? А я говорю — я не *заладил*, я только один раз сказал» [1, с. 290; выд. нами. — И. С.]. Волнение матери тоже очевидно, это проявляется в вопросах, которые она задаёт сыну, словно желая его спросить сразу обо всём: «...Можно поговорить? ...У тебя все в порядке? ...У тебя девочка есть? ...Ты будешь обо мне помнить?» Отъезд матери в Швейцарию — страну, в которой жила Одри Хепберн, — знаковая деталь. Отметим, что в реплике матери о том, что эта актриса красивая, автор фиксирует все-таки проявившийся, хотя и по-женски, интерес к увлечению сына.

Через день после отъезда матери появится последняя запись в дневнике: «14 мая 1995 года. Октябрина Михайловна умерла. Вчера вечером. Больше не буду писать. Не буду» [1, с. 290]. В этих коротких предложениях отчётливо проявление истинной драмы. В скупых фразах со сложным психологическим подтекстом писателем раскрыта шоковая реакция героя не только на смерть ставшего близким человека, но и на «смерть» матери, предательством вычеркнувшей сына из своей жизни.

Художественные решения социально-нравственного аспекта конфликта рассказа также связаны с изображением отношений героя со своими сверстниками: одноклассниками, мальчишками двора, Семёновым. В системе образов положение главного героя определено не только проблемно-тематическим аспектом рассказа, но и повествовательной структурой текста. Привычные отношения автор — читатель, их функции видоизменены в жанре дневника, они формально совмещены в образе героя-повествователя, который является и объектом, и субъектом повествования. При всей драматичности некоторых коллизий рассказа главный герой не столько противопоставлен второстепенным персонажам (Семёнов, Андрей), сколько сопоставлен с ними. Функции второстепенных героев — обозначение ракурса исканий героя-повествователя, обретения им жизненного опыта с новой системой оценок и самооценок. Эмоционально насыщенные оценки своих одноклассников и учителей только подчёркивают абсолютную дисгармонию в душе подростка: «В школе одни дебилы. Что учителя, что однокласснички. Гидроцефалы. Фракийские племена. Буйный расцвет дебилизма»; «...мрак системы просвещения»; «Ненавижу девчонок... Распустят волосы и сидят. Каким надо быть дураком, чтобы в них влюбиться? Воображают фиг знает что»; «Антон Стрельников сказал, что влюбился в новую училку по истории. Лучше бы он крысиного яду наелся. Такая же тупая, как все» [1, с. 281–282]. Активное использование бранной лексики в оценках героя есть способ передачи его внутреннего состояния: на пианино «играли дерьмово» [1, с. 281]; девчонки-одноклассницы — «тупые дуры» [1, с. 282], отец, не дающий денег на занятия музыкой — «жмот несчастный» [1, с. 281], тренер по теннису — «козел» [1, с. 282] и т.п. Такое мироощущение закономерно приводит героя к трудно скрываемой агрессии («Интересно, сколько стоит хороший автомат? Мне бы в нашей школе он пригодился... Дома тоже автомат бы не помешал» [1, с. 282]). Потенциально путь агрессии можно рассматривать как инвариант будущего героя, входящего в сложный мир взрослых отношений. В психологической характеристике героя изображено нарастание внутренней агрессии. Неслучайно решением проблемы даже со своим тренером по теннису мальчик мысленно

видит убийство: «Берешь автомат и стреляешь ему в лоб. Одиночным выстрелом» [1, с. 282]. Но герой не только мечтал об автомате как способе решения проблем и в школе, и дома. Он избил одноклассника Семёнова, от отчаянья готового заплатить деньги за то, чтобы герой не пересаживался от него за другую парту. Он прошёл «боевое крещение» [1, с. 286], участвовал в дворовых драках, которые вели к насилию и реальному преступлению, лгал милиционеру. Основу решений и поступков героя автор раскрывает через мотив одиночества. Везде — дома, в школе, во дворе — подросток ощущает себя отъединённым от других: каждый в этом мире сам по себе, вокруг не столько реальные враги, сколько люди, которые поглощены своими делами и которым до него нет дела. Протест героя мотивирован его желанием обратить на себя внимание любым способом, достаточно вспомнить его первоапрельский розыгрыш, также закончившийся насилием, а не желанием отца разобраться во вдруг открывшейся «истине».

Важным средством раскрытия характера в литературе является — сон героя. В поэтике сна переданы скрытые процессы подсознания как реакция на происходящее. Во сне главного героя преломляются события драки и приход домой милиционера. Картина сна почти совпала с реальной сценой избиения Семёнова. Страх насилия проявился во сне через образ отца, избивающего сына, и в отождествлении героем себя самого с Семёновым.

Насилие как способ решения проблем отражает социальные реалии времени действия — середины 1990-х годов. Это маркировано рядом деталей: папаша-депутат, истязавший ребёнка и откупившийся от всех; пацаны, избившие героя только за то, что у него есть велосипед, привезённый отцом из Арабских Эмиратов, игра в баскетбол на деньги, которые собирали, «тряся по всему району шпану» [1, с. 286].

Художественной реализацией проблемы насилия является образ одноклассника Семёнова. Несмотря на то что автор вносит в обрисовку образа особый акцент-намёк, связанный с гомосексуализмом, доминантой этого характера является художественная реализация мотива тотального одиночества человека, вынужденного любыми путями завоевывать расположение других людей. Сопоставление этого второстепенного персонажа с главным героем рассказа дано в трёх аспектах: семья, школа, двор. Отношения Семёнова с отцом раскрыты в двух эпизодах, изобилующих шокирующими деталями и подробностями, жестокого избиения отцом сына. Отметим, что в первом эпизоде показана расправа отца над шестилетним малышом, о которой вспоминает одноклассник. «Антон говорит, что он [отец] его [Семёнова] постоянно колотит. С детского сада еще... Говорит, что папаша бил Семенова прямо при воспитателях. Даже милиция приезжала. Но он откупился. Раздал бабки ментам и утащил маленького Семенова за воротник в машину. В машине, говорит Антон, еще ему добавил. А Семенов из машины визжал как поросенок. “Нам тогда было лет шесть, — сказал Антон. — Мы стояли вокруг джипа и старались заглянуть внутрь. Окна-то высоко. Слышно только как он визжит, и посмотреть охота. А воспитательницы все ушли. Семеновский папаша им тоже тогда денег дал. Да и холодно было. Почти Новый Год. Чего им на улице делать? Ну, да - на следующий день подарки давали — елка там, Дед Мороз» [1, с. 286]. Трудно себе представить степень вины малыша, ставшего объектом жестокой расправы. В истязаниях отца подчёркнута абсолютная безнаказанность насилия над ребёнком. Это происходит в присутствии детей и людей, не только способных защитить ребёнка (воспитатели, милиция), но и обязанных это сделать. Важна и контрастная к содержанию эпизода деталь хронотопа: всё происходит накануне Нового Года, любимого детьми праздника, связанного с ожиданием чуда и подарков. В рассказе Антона, вспоминающего об этом эпизоде спустя годы, важны его оценки происходящего. Автором акцентирована уверенность этого героя в том, что всегда можно откупиться.

Второй эпизод избиения Семёнова гораздо изложен более кратко: «Папаша бил Семенова ножкой от стула. Сломал ему несколько ребер и кисть левой руки. Наверное, Семенов этой рукой закрывался. Но от милиции откупил» [1, с. 289]. Но жертвой в данном случае показан не невинный ребёнок, а подросток, совершивший бессмысленное

преступление. В мотивации поступка героя переплетается и месть жертвы, и, очевидно, подсознательно уже усвоенный отцовский урок о безнаказанности зла и возможности откупа за все грехи.

В отношениях Семёнова со своими сверстниками автор показывает, как он одинок в школе, как дорожит самыми незначительными проявлениями внимания со стороны главного героя. Именно он первым заметил интерес автора дневника к знаменитой киноактрисе («...он тогда пальцем показывает на мою тетрадь. Там четыре раза на одной странице написано: “Одри Хепберн”») [1, с. 288], нашёл в тогда ещё не всем доступном Интернете информацию о ней. Он, узнав о приглашённых гостях, подготовился к дню рождения одноклассника: «Семенов у меня на дне рожденья без конца рассказывал всякую чепуху про черных рэпперов и хип-хоп. А пацаны из двора слушали его с раскрытыми ртами. Папа мне даже потом сказал — он, что, из музыкальной тусовки? Я объяснил ему насчет Интернета» [1, с. 289]. Преступление, совершённое Семёновым вместе с Андреем, тоже показано как возможный вариант жизненного выбора Семёнова. Данный поступок мотивирован автором желанием героя, получившего от пацанов похвалу «классный парень», любым способом доказать свою преданность им. Важно, что речь в этом случае идёт не о верности настоящим друзьям, а о желании быть своим для тех, кто лишь проявил интерес к Семёнову.

Образ Октябрины Михайловны в системе персонажей является второстепенным, но находится в центре пересечений многих сюжетно-композиционных линий. Этот образ не лишён динамики, он художественно прорисовывается через сознание главного героя. Сначала это краткие оценки, данные подростком соседке: «старушка, которая дает уроки»; «ходил к старухе насчет фортепиано»; «старуха взяла деньги Семенова и сказала, что ее зовут Октябрина Михайловна. Ну и имечко...»; пацаны «сказали, что Октябрина Михайловна классная старуха» [1, с. 281, 283, 285]. Потом появляется описание чувств героя: «Октябрина Михайловна опять спросила про фильм. Его, наверняка, снимали в эпоху немого кино. Все-таки придется смотреть. *Жалко ее обманывать*» [1, с. 283; выд. нами. — *И. С.*]. В этой фразе зафиксировано первое в рассказе проявление героем добрых чувств, и это чувства к человеку, живущему рядом, но прежде не вызывавшему к себе интереса, человеку другого возраста, другого мира. Именно этот персонаж становится важным способом изображения характера главного героя. Художественные функции образа Октябрины Михайловны связаны с расширением хронотопа рассказа и его сюжетно-композиционного единства. В движении конфликта рассказа отчётливо выделяются две линии: сюжет реальности — взаимоотношения людей, конфликты и реалии времени, и сюжет иной реальности — реальности культуры, мира искусства с его системой образов и идей. Эта линия маркирована произведениями искусства, ставшими откровением для мальчика. И контуры хронотопа определены открытием героя безграничного мира музыки, кино, литературы, в который он только входит.

В ряде критических отзывов о рассказе суждения исследователей о художественном содержании произведения сводились к мысли о том, что это глубокий и тонкий рассказ о душевной чёрствости родителей по отношению к своему сыну и о доброте соседки. Но роль Октябрины Михайловны в жизни героя нельзя свести только к появлению доброго, понимающего и внимательного человека, своеобразного домашнего психотерапевта, наставницы, хотя всё это реализуется в их общении. Нельзя считать её и своеобразной заменой родной бабушки, а её дом воспринимать как тихую гавань, в которой можно укрыться от бушующих в семье бурь.

Образ Октябрины Михайловны напрямую связан с экзистенциальным аспектом конфликта. В нём важны проблемы гармонии и хаоса, духовного кризиса человека, и выбора, который он делает, чтобы, преодолевая многое, обрести смысл подлинного существования. Герой находится в начале этого сложного, напряжённого пути длиной в жизнь к самому себе, к постижению собственного «я» в самых разных материальных и духовных обстоятельствах существования человека. В дневнике зафиксировано его первое

впечатление от дома соседки, интуитивно уловленный контраст между неустроенным бытом и миром культуры: «Рок-н-ролл играть не умеет. В квартире воняет дерьмом. Книжек много» [1, с. 281]. Важную роль играет эпизод пения Октябриной Михайловной «Moon River», — песни, которую исполняет героиня Одри Хепберн в фильме «Завтрак у Тиффани». В содержании стихов, положенных на прекрасную музыку, переплетены мотивы философского плана: лунная река — это и дорога жизни, но и путь к смерти, к которой каждый однажды переправится через Лунную реку; мотив огромного мира, в котором столько стоящего, чтобы это увидеть, но, чтобы увидеть, надо любить; мечтатели и сердцееды идут по этим дорогам в предвкушении чуда. Осознать этот образный план дано только героине. Мальчик лишь внимательно фиксирует особенности её поведения: «Когда пела — несколько раз останавливалась. Отворачивалась к окну. Я тоже туда смотрел. Ничего там такого не было, за окном... Октябрина Михайловна сказала: “Значит мне тоже пора. Все кончилось. Больше ничего не будет”. Потом мы сидели молча, и я не знал, как оттуда уйти» [1, с. 285].

Проблем жизни и смерти в рассказе эстетически осмыслена именно на пересечении этих двух образов: мальчика и старухи. Октябрина Михайловна ведёт с подростком взрослый разговор о смерти, которая многое определяет в жизни человека. Присутствие смерти в жизни каждого должно осознаваться как необходимость жизни, где есть место любви, состраданию, милосердию, пониманию, умению видеть главное. В монологе героиня, подводя итоги собственной жизни, открывает важные истины тому, у кого всё впереди. И в этом смысле смерть героини художественно обусловлена необходимостью нового этапа пути главного героя-повествователя.

Название произведения, жанр, первая фраза текста играют важную роль рецептивных сигналов для читателя. Первая фраза рассказа — это камертон всего повествования о жизни героя: «Сегодня проснулся оттого, что за стеной играли на фортепиано» [1, с. 281]. Вот путь, который потенциально открыт для героя. Но обрести его возможно только в процессе самопостижения, пройдя серьёзные жизненные и духовные испытания.

В социокультурном контексте мира искусства маркерами, обозначающими особый мир чувств, взаимоотношений, являются люди искусства и произведения искусства. Это актриса Одри Хепберн и её героини в фильмах «Римские каникулы» и «Завтрак у Тиффани». Это песня Генри Манчини на слова Джонни Мерсера «Moon River». Это «Портрет Дориана Грея» Оскара Уайльда.

Именно Октябрина Михайловна откроет молодому герою широкий контекст его жизни, не ограниченный рамками сиюминутных настроений. В общении этих героев нет прямого назидания, осудительного обсуждения людей и ситуаций, а есть разворот к другому миру, размыкающему границы реального существования героя. Хорошо понимая состояние подростка, она заставляет его посмотреть фильм «Римские каникулы», содержание которого, на первый взгляд, далеко от реалий современной жизни. Неслучайно и герой сначала сопротивляется этому, что проявляется в его оценках ситуации: «20 марта 1995 года. Старуха дала какой-то древний черно-белый фильм. Сказала, что я должен посмотреть... 26 марта 1995 года. Спросила — посмотрел ли я ее фильм... 30 марта 1995 года. Нашел кассету Октябрины Михайловны. Валялась под креслом у меня в комнате. Вроде бы целая. Неужели придется ее смотреть? 2 апреля 1995 года. Октябрина Михайловна опять спросила про фильм. Его, наверняка, снимали в эпоху немого кино. Все-таки придется смотреть...» [1, с. 281, 283].

Впечатление от фильма показано как потрясение героя, открывшего иной мир, не такой, как всё вокруг. В описаниях чувств героя акцентированы повторяющиеся отрицания, усиливающие эмоциональность изложения: «4 апреля 1995 года. Вот это да! Просто *нет* слов. Я кассету наконец посмотрел. Называется “Римские каникулы”. 5 апреля 1995 года. *Никогда не видел* таких... даже *не знаю*, как назвать... женщин? *Нет*, женщин таких *не бывает*. У нас в классе учатся женщины... Одри Хепберн — красивое имя. Она совсем

другая. *Не такая*, как у нас в классе. Я *не понимаю*, в чем дело. 6 апреля 1995 года. Снова смотрел “Каникулы”. *Невероятно*. Откуда она взялась? Таких *не бывает*» [1, с. 284; выд. нами. — *И. С.*].

Актриса Одри Хепберн — внесюжетный персонаж рассказа. Задача этого образа не исчерпывается необходимостью быть символом женской красоты для мальчика-подростка, быть олицетворением человека другого мира, что достаточно подробно реализовано в тексте. Акцентами в образе являются не только красота актрисы, но и особенности её героинь, обладающих тонким чувством внутренней свободы, способных поступать нестандартно, не регламентировать свои поступки привычными нормами правилами.

Этот опыт значителен для героя. Восторженное восприятие героем, находящимся в сложной ситуации конфликта, произведений кино и литературы только как формы своеобразного эскапизма, на наш взгляд, примета начального этапа его жизненных исканий. Возможно, главным направлением их станет мир искусства, определяющий вектор всей жизни героя, его будущего. Реальное время действия в рассказе — два месяца (14 марта — 14 мая 1995 года), место действия — город, в котором живёт герой. Но границы художественного времени и пространства маркированы не только опытом жизни героя, процессом инициации мальчика-подростка. Он обретает иной ракурс бытия, жизни, иные контуры собственного мира в контексте открывающейся ему культурной парадигмы, которая расширяет границы экзистенциального поиска истины бытия.

Общая концепция текста определяется представленными фактами, событиями и персонажами, а также тем, что осталось во внетекстовом поле. Безусловны различия в восприятии данного произведения взрослым человеком и сверстником героя. Художественный смысл рассказа А. Геласимова «Нежный возраст» во многом определяется субъективным читательским опытом, набором его личностных качеств и даже эмоциональным состоянием. Адресатом этого произведения может быть человек любого возраста, способный к читательской рефлексии. Как интерпретатор художественного текста и как участник эстетического диалога, читатель является важным звеном диалоговой структуры литературной коммуникации.

Литература

1. *Геласимов А. Нежный возраст // Малый жанр в новейшей русской прозе / авт.-сост. Э. Э. Кац, Н. Л. Карнаух. М.: Мнемозина, 2006. С. 280–290.*
2. *Пелевин В. Ника // Рассказ Виктора Пелевина «Ника»: сб. / сост. О. В. Богданова. Серия «Текст и его интерпретация». СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2005. С. 3–14.*

Научное издание

**XXII Свято-Троицкие
ежегодные международные академические чтения
в Санкт-Петербурге 25–28 мая 2022 г.**

Сборник научных статей и материалов

Подписано в печать 06.06.2022
Формат 60×88 1/16
Усл. печ. л. 14,5

Издательство РХГА
Тел.: (812) 310–79–29; +7(981) 699-6595;
e-mail: 9450922@gmail.com