

Acta eruditorum 2022

Выпуск 41

Главный редактор

Д. В. Масленников

Зам. главного редактора

М. Ю. Хромцова

Отв. секретарь редколлегии

О. И. Кулиев

Редакционная коллегия

И. А. Вахрушева

А. А. Сеницын

С. М. Капилюпи

Н. С. Широглазова

В. Б. Высоцкий

Издается с 2005 г.



Оляндэр Л. К.

ЭПОХА И ЧЕЛОВЕК В КНИГЕ Н. А. БЕРДЯЕВА «САМОПОЗНАНИЕ» 3

Рогожин М. А.

Н. А. БЕРДЯЕВ: ИЗГНАННЫЙ ГЕНИЙ ИЛИ ЭПАТАЖНАЯ ПОСРЕДСТВЕННОСТЬ? . . . 12

Захарова В. Т.

РОЛЬ ДЕЯТЕЛЕЙ РУССКОЙ ПРАВОСЛАВНОЙ ЦЕРКВИ ЗА РУБЕЖОМ
В ВОСПРИЯТИИ Б. К. ЗАЙЦЕВА (ПО МАТЕРИАЛАМ ПУБЛИЦИСТИКИ
И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ) 15

Богданова О. В.

ЛЮБОВЬ ЗЕМНАЯ И НЕБЕСНАЯ В ЭМИГРАНТСКОЙ НОВЕЛЛИСТИКЕ И. БУНИНА. . 21

Лю М.

ФОЛЬКЛОРНЫЕ МОТИВЫ РАССКАЗА И. БУНИНА «РУСЯ» 30

Давыдова Т. Т.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФИЛОСОФИЯ Е. И. ЗАМЯТИНА В ЕГО РОМАНЕ «БИЧ БОЖИЙ» 35

Соколова И. В.

«Я ПИШУ ПО-АНГЛИЙСКИ О РУССКОМ В КИТАЕ...»:
МОТИВ СУДЬБЫ В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ ПОЭТОВ-ЭМИГРАНТОВ АВСТРАЛИИ . . 39

Цзан Ю.

ОБРАЗЫ ДРЕВНЕКИТАЙСКОЙ ПОЭЗИИ В СТИХАХ РУССКИХ ЭМИГРАНТОВ
В КИТАЕ 1920–1940-Х ГОДОВ 43

Осьмухина О. Ю.

РЕФЛЕКСИЯ ПИСАТЕЛЯ-МЛАДОЭМИГРАНТА О РОССИИ И О СЕБЕ
(«ДАР» В. НАБОКОВА) 49

Богатова М. А.

СОЦИАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ РОССИЙСКОЙ ЭМИГРАЦИИ В БЕРЛИНЕ
(ПО РАННИМ ПРОИЗВЕДЕНИЯМ В. НАБОКОВА) 57

Богданова О. В., Власова Е. А.

НОСТАЛЬГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ ЭМИГРАНТСКОЙ ПОЭЗИИ И. БРОДСКОГО
(«ОСЕННИЙ КРИК ЯСТРЕБА») 60

Буряя М. А.

РОЖДЕСТВЕНСКОЕ СТИХОТВОРЕНИЕ «25. XII. 1993»
В СОСТАВЕ СВЕРХТЕКСТОВОГО ЕДИНСТВА И. А. БРОДСКОГО:
ПОЭТИКА НАЗВАНИЯ И ПОСВЯЩЕНИЯ 67

Баранова Т. Н.

СТИХОТВОРЕНИЕ И. БРОДСКОГО «ОН ЗНАЛ, ЧТО ЭТА БОЛЬ В ПЛЕЧЕ...»:
ОПЫТ, АНАМНЕЗ, ПОЭТИЧЕСКОЕ ПЕРЕСМЫСЛЕНИЕ 72

Гудкова С. П.

РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКАЯ ПОЭМА В ТВОРЧЕСТВЕ О. НИКОЛАЕВОЙ:
ТРАДИЦИИ, НОВАТОРСТВО, ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ. 76

Издается
Русской
христианской
гуманитарной
академией

Адрес редакции:
наб. р. Фонтанки, 15,
комн. 505.
Санкт-Петербург,
191023

Тел. (812) 571-30-75
факс (812) 571-30-75
www.rhga.ru

ISSN 2307-6437

УДК821.161.1'06.09

DOI 10.25991/AE.2022.22.41.001

Л. К. Оляндэр

Оляндэр Луиза Константиновна — доктор филологических наук, профессор,
Волынский национальный университет им. Л. Украинки
Луцк, Украина

ЭПОХА И ЧЕЛОВЕК В КНИГЕ Н. А. БЕРДЯЕВА «САМОПОЗНАНИЕ»

В статье охарактеризована живописность я-нарратива в книге Н. А. Бердяева «Самопознание», где визуальные образы Бердяева опираются на тезаурус реципиента и его способности к живому воображению. В бердяевской нарративной системе взаимодействуют разные жанры — бытовой, жанр автопортрета, портрета, пейзажа, исторической и батальной живописи. Яркий визуальный образ Киева. В серии разножанровых картин представлен уклад феодально-аристократического мира. «Жанр» географической карты создает образ владений графини М. Е. Браницкой, кузины матери Бердяева. Визуально изображен подвиг деда Бердяева в Кульмском бою. Выразительны портретная галерея и парадигма катастрофической эпохи: Русский культурный ренессанс — античеловеческая эпоха. «Но трагический опыт ужасающей комедии истории подготавливает совершенно новую эпоху в судьбах человека».

Ключевые слова: Н. А. Бердяев, живопись, «мир аристократический», духовность, я-нарратив, эпоха.

Oliander L. K.

EPOCH AND MAN IN N. BERDYAEV'S BOOK "SELF-KNOWLEDGE"

The paper characterizes the art of Self-narrative in N. Berdyaev's work Self-Knowledge where the author's visual images rely on the recipient's thesaurus and his/her vivid imagination. Berdyaev's narrative system presents the interaction of various genres — everyday life, self-portrait, portrait, landscape, history and battle painting. Kiev visual imagery is rich. The series of paintings of various genres conveys the feudal and aristocratic way of life. The "genre" of a geographic map creates the image of Countess Branitskaya's estate. The Countess was the cousin of Berdyaev's mother. The heroic deed of Berdyaev's grandfather in the Battle of Kulm is visually depicted. The portrait gallery and the catastrophe epoch paradigm are expressive: Russian cultural Renaissance — antihuman epoch, the tragic experience of which "prepares a completely different epoch in destinies of an individual".

Keywords: N. Berdyaev, art, aristocratic world, spirituality, Self-narrative, epoch.

Творчество Н. А. Бердяева (1874–1948) находилось и находится в центре внимания современных философов — П. В. Алексеева (1932–2021) [1], К. М. Антонова (1968) [2], А. В. Вадимова (1965–1993) [9–10], В. П. Волковский [11], П. П. Гайдено (1934–2001) [12], М. Л. Гаспарова (1935–2005) [13], А. А. Дендибери [17], К. Э. Литчфилд [15], Е. В. Лямцев, [16], Л. П. Сидоровой [17], Т. Д. Суходуб [18, 19], С. А. Титаренко [20] Л. Т. Усмановой, которая охарактеризовала изученность творчества Бердяева за все предыдущие годы, в т. ч. и отзывы его современников [см.: 21] и др. С одной стороны, имеющиеся исследования свидетельствуют об актуальности и неисчерпаемости наследия философа; а с другой — они облегчают достижение цели доклада, состоящей в том, чтобы проследить специфику бердяевского *Я-нарратива*, которому свойственна и своеобразная живописность. (Не следует забывать, что Бердяев в юности занимался живописью). Для достижения поставленной цели рассмотрим некоторые фрагменты из текста «Самопознания».

Самыми яркими с точки зрения живописи в этой книге являются сцены родословной и уклада жизни семьи Бердяева в Киеве, что не случайно, ибо, как справедливо замечает В. Волковский, «Киев для Бердяева точно не был экзистенциально пустым топосом. Бердяев привязан к истории Киева, Киев входит в биографию Бердяева как экзистенциальная

величина» [11, с. 144]. И хотя Бердяев говорит, что он не поэт, созданный им образ Киева и яркий, и многолюден, и по-особому историчен. Особенно выразительны созданные Бердяевым живописные картины «старинной его части, которая называлась Печерск. (Уже в этой части текста им актуализируется проблема духовности). «Атмосфера Печерска, — вспоминает философ, — была особая, это смесь монашества и воинства. Там была Киево-Печерская лавра, Никольский монастырь и много других церквей. На улицах постоянно встречались монахи» [6, с. 16]. Воспринимая эти строки, нетрудно себе представить контрастную цветовую гамму: на фоне золотистых куполов Успенского Собора и других храмов — черные фигуры монахов... Но картина меняется, когда Бердяев описывает Киев «на горах, на берегу Днепра, с необыкновенным широким видом и чудесным Царским садом, Софиевским собором...» [6, с. 17].

Это и знаменитая Владимирская горка... Бердяев ее не называет, но она узнаваема. Это и Софиевская площадь. Крепостик представлен кратко: главная улица «с магазинами между горами», здесь жила буржуазия. Наконец взор его обращен к Подолу, «где жили главным образом евреи, но была Киевская духовная академия» [6, с. 17].

Создавая визуальные образы, Н. Бердяев опирался на тезаурус реципиента и его способности к живо-

му воображению. Для бердяевской живописи словом характерно обращения к разным жанрам — к жанру портрета, в т. ч. и бытовому, к пейзажному жанру, жанру исторической и батальной живописи и др.

Говоря о своем происхождении и условиях формирования своей личности в детстве и юности, Бердяев пишет текст, в котором воссоздается способ жизни его семьи в бытовых картинах.

Один из приемов, которым он пользуется — это «произнесение» ключевых слов и словосочетаний: «По своему происхождению я принадлежу к миру аристократическому. Это, вероятно, не случайно и наложило печать на мою душевную формацию. Мои родители принадлежали к “светскому” обществу, а не просто к дворянскому обществу» [6, с. 15].

В этом фрагменте пробуждают воображение реципиента словосочетания «мир аристократический» и «светское общество». «Информированный читатель», опираясь на свои знания, уже представляет этот образ жизни, в том числе и великосветский этикет, но пока еще в самых общих чертах.

Следующий фрагмент уже детализирует бердяевский семейный быт и положение родителей в великосветском обществе: «В доме, — пишет Бердяев — у нас говорили главным образом по-французски. Родители мои имели большие аристократические связи... В детстве мне было известно, что мои родители были друзья обер-гофмейстерины кн. Кочубей, которая имела огромное влияние на Александра III» [6, с. 15].

Благодаря этой фразе в памяти возникает серия картин, раскрывающих судьбу жены видного русского государственного деятеля Виктора Кочубея, статс-дамы и кавалера ордена Святой Екатерины I степени Княгини Марии Васильевны Кочубей (урожденной Васильчиковой), которая родилась в Москве 10 сентября 1779, а умерла 12 января 1844 года в Париже. А также в памяти читателя возникает время правления Александра III — миролюбца и вся историческая обстановка в стране того времени.

Семейные рассказы не только характеризовали бердяевскую родословную, но и обращались к истории России. В этом отношении интересна сцена рассказа о Бердяеве. В отличие от предыдущих сцен, здесь дано подробное описание картины одного из сражений под Кульмом в 1813 г. «Из моих предков наиболее яркой и интересной фигурой был мой дед М. Н. Бердяев. Отец любил рассказывать, как дед победил Наполеона. В Кульмском сражении армия Наполеона побеждала русскую и немецкую армии. В той части русской армии, где находился мой дед, были убиты все начальствовавшие, начиная с генерала. Мой дед был молодым поручиком кавалергардского полка, но должен был вступить в командование целой частью. Он перешел в бурное наступление и атаковал французскую армию. Французы подумали, что противник получил подкрепление. Армия Наполеона дрогнула и проиграла Кульмское сражение. Мой дед получил Крест Святого Георгия и прусский Крест» [6, с. 17].

Процитированный фрагмент текста делится на две живописные части. Первая часть, обозначенная фразой: «Отец любил рассказывать, как дед победил Наполеона» [6, с. 17], — это картина домашнего уюта. В центре ее расположена фигура рассказывающего отца, которого окружили дети, с интересом слушая о том, как складывалась тяжелая обстановка на одном из участков сражения под Кульмом. Само же живописное изображение батальных сцен представлено в серии картин во второй части текста, т. е. в самом рассказе отца. Первая картина, которую рисует словом Бердяев, — Наполеон вот-вот одержит победу. Глагол прошедшего времени, несовершенного вида *побеждала* — передает атмосферу напряженности сражения: сильный натиск наполеоновского войска и упорное сопротивление русской и немецкой армий. Далее следует вторая, трагическая картина верещагинского типа — торжество смерти, апофеоз войны: «...были и убиты все начальствовавшие, начиная с генерала». Наступает кризисный хронотоп. И вдруг! — дед Бердяева «перешел в бурное наступление и атаковал французскую армию». Энергия наступления передана прилагательным — бурное. После этого изображено паническое отступление французов.

Надо отметить, что Бердяев в дальнейшем только усиливает акценты на знатность своего происхождения: «В детстве и юности я знал мир феодально-аристократического высшего стиля» [6, с. 21].

В связи с этим он создает серию живописных картин, посвященных графине Марии Евстафьевне Браницкой, кузины и близкого друга матери Бердяева. Живописные картины ее владений Бердяев представил в разных жанрах, в т. ч. и в необычном жанре «географической карты»: «Браницкая была владелицей города Белая Церковь, у нее было 60 000 десятин Киевской губернии, были дворцы в Варшаве, Париже, Ницце и Риме. Браницкие были родственники царской семьи. Дочь Екатерины II и Потемкина была выдана замуж за гетмана Малороссии Браницкого. На окраине Белой Церкви была Александрия, летний дворец Браницких, с одним из лучших парков не только России, но и Европы. Это был стиль барокко. Белая Церковь и Александрия представляли настоящее феодальное герцогство, с двором, с неисчислимым количеством людей, питавшихся вокруг двора, с огромными конюшнями породистых лошадей, с охотами, на которые съезжалась вся аристократия Юго-Западного края. За обедом подавали до пятнадцати утонченных блюд. Осенью мы постоянно жили с матерью в Белой Церкви. <...> Но я бывал в Белой Церкви и значительно позже, уже студентом и социал-демократом. Я иногда ездил туда на месяц для уединенных занятий и жил в зимнем дворце гетмана Браницкого. Но я никогда не любил этого мира и еще в детстве был в оппозиции» [6, с. 21].

А парковая живопись Бердяева — больше, чем образ парка. Картина каким-то образом передает то бердяевское состояние, когда он, прогуливаясь

парковыми аллеями, погружается мыслью в очередную философскую проблему. В то же время сегодня этот бердяевский фрагмент служит добавлением в то, что пишет о Браницких современный автор С. Котенко в «Путешествиях Историей», о том вкладе, который они вносили в жизнь Белой Церкви.

Но Бердяев не ограничивался своим визуальным рядом. Чтобы полнее раскрыть значимость духовности для личности, обретаемой только при полной Свободе, философ представляет образ России визуально, обращаясь к русской классике. Именно с такой Россией он встретился еще в детстве, духовно формируясь в условиях предоставленной ему родителями свободы, когда много читал по своему выбору. Диапазон круга чтения у Н. Бердяева был велик: это Толстой и Достоевский, Грибоедов, Пушкин и Лермонтов. Это созданные ими образы: Достоевским — Ивана Карамазова, Версилова, Ставрогина, Толстым — князя Андрея; типы «скитальца земли русской» грибоедовский Чацкий, пушкинский — Евгений Онегин, лермонтовский — Печорин и др. Судьбоносность этого визуального ряда выражена самим Бердяевым: «В этом, — пишет он, — быть может, была моя самая глубокая связь с Россией, с русской судьбой» [6, с. 40].

В связи с этим, особого внимания заслуживает вторая глава, где в логической последовательности поставлены такие проблемы, как одиночество, тоска, свобода, бунтарство, жалость. Сомнения и борения духа. Размышления об эросе. Особенность главы состоит в том, что в ней Бердяев прибегает к таким визуальным образам, которые у реципиента вызывают сопереживания. В этом отношении примечательно описание сумерек, которые понуждают реципиента пережить чувство бердяевской тоски. «Сумерки — переходное состояние между светом и тьмой, когда источник дневного света уже померк, но не наступило еще иного света, который есть в ночи, или человеческого искусственного света, охраняющего человека от стихии тьмы, или света звездного. Именно сумерки обостряют тоску по вечности, по вечному свету». После прочтения этого фрагмента читатель невольно и сам начинает переживать это чувство» [6, с. 53].

Вся вторая глава по своей направленности является своеобразной исповедью. Своеобразие состоит еще и в том, что каждый ее раздел объединен *я-героем* и раскрытием взаимодействующих тем, которые обретают статус «самостоятельного персонажа».

Это и гнетущее чувство, и состояние человека, и его ощущение, и образ действия — одиночество, тоска, свобода, бунтарство. И решение этих тем неоднозначно. Например, желанная свобода может быть безжалостной [см. 6, с. 65].

Среди сцен второй главы особое место занимает раздел «Сомнения и борения духа». В ней дана самохарактеристика, которая сложилась в ходе самопознания. Здесь по сути даны ответы на вопрос: «Кто я?».

«По натуре своей, по духовной структуре своей я совсем не скептик...»

«Мне свойственны не сомнения, а духовные борения, противоречия...»

«Я не сомневаюсь, я бунтую. Но бунтую, я всегда утверждаю...»

«Мое мышление было утвердительным, оно было таким и тогда, когда оно бывало критическим...»

«...Неверно было бы думать, что я мыслю догматически. Я верил в Истину, которую искал, верил в Бога, Котрого искал. Но я был ищущим, был в движении, достижения моих исканий определялись творческими подъемами» [6, с. 72].

«Вся моя жизнь прошла в борениях духа...»

«Мое отношение к Богу экзистенциально драматическое, и в него входят борения»

«Я никогда не мог примириться с внутренним поражением, мой дух был направлен к внутренней победе. В то же время внешних побед я не искал» [6, с. 73].

«Вера и убеждение выражают синтез душевной жизни, достигнутый ею целостный образ, образование личности. Сомнение, длящийся скепсис означает распадение этого синтеза, собранности личности».

«Окончательное воцарение аналитического сомнения превращает жизнь в сновидение» [6, с. 74].

«Но есть сновидения, в которых обнаруживается сверхсознательное и сохраняется целостность личности. Я всегда сопротивлялся распадению личности и образа мира. Человек живет и держится верой. Употребляя слово вера не в догматическом смысле.

«Скепсис есть ослабление человека и смерть» [6, с. 74].

Безусловно, этот раздел, на наш взгляд, проливает свет на все размышления о необходимости духовности, без которой невозможно существование личности. Утрата духовности — это утрата и личности. Без этого раздела трудно в полной мере осознать духовную трагедию Белого. Что касается визуальности, то тут она может проявиться во всей своей полноте. Трудность состоит в том, чтобы, избегая статики изображения, найти средства передать динамику ищущего Духа, его энергию.

Но это только одна сторона проблемы. Перед художником стоит задача в визуальной картине дать возможность ощутить катастрофическую эпоху и человека в ней.

Но текст «Самопознания» создает (квази)впечатление, что живописного изображения катастрофической эпохи у Бердяева будто бы нет или почти нет даже в черно-белых тонах. Но, на наш взгляд, это ошибочное впечатление. Напротив, эпоха, в которую он жил, действительно была катастрофической, и он это подчеркивал, сопротивляясь ее жестокости: «Я никогда, — писал Бердяев, — не был ни политическим деятелем, ни политическим публицистом, я был моралистом, защищавшим свою

идею человека в эпоху, враждебную человеку. Я пытался проповедовать человечность в самую бесчеловечную эпоху» [6, с. 218]. И Н. Бердяев варьировал свои гуманистические мысли. Но, если пристальнее присмотреться к тексту в «Самопознании», то нетрудно заметить, что он ставит шире эти задачи, требуя углубленного похода к их решению.

Говоря об эпохе, философ переходит — и это логично — на язык публицистики и науки. Мучительно переживая «христианообразность» религиозного возрождения, «смешение разных духовных течений» — библейской с преобладанием элементов языческого возрождения, когда «дух эллинский был сильнее библейского мессианского духа» [6, с. 163], Бердяев приходит к неутешительному выводу: «Эпоха была синкретической, она напоминала искание мистерий и неоплатонизм эпохи эллинистической и немецкий романтизм начала XIX века. Настоящего религиозного возрождения не было, но была напряженность, религиозная взволнованность и искание. Было чувство таинственного мира. Была новая проблематика религиозного сознания, связанная еще с течениями XIX в<ска> (Хомяков, Достоевский, Вл. Соловьев). Но официальная церковность оставалась вне этой проблематики. Религиозной реформы в церкви не произошло» [6, с. 163].

Но и тут возникают яркие, открывающие новые смыслы происходящего в картинах факты, говорящие о метаморфозах, происходящих с людьми:

«Я там увидел революционную Россию всех оттенков. Мне мучительно было видеть людей, раньше преследуемых, живших на нелегальном положении или в эмиграции, в новой роли людей у власти. Я был настроен так воинственно, что не захотел поздороваться с моей старой знакомой А. М. Коллонтай» [6, с. 229].

Здесь представлены две визуальные картины: первая — это группой сатирический портрет новых чиновников; вторая — встреча с Коллонтай. Последняя сцена — это беглый набросок карандашом. Картины такого типа, не раз встречающиеся в тексте «Самопознания», характеризовали катастрофическую эпоху.

Уже в Предисловии Бердяев заявляет: «Мне пришлось жить в эпоху катастрофическую». [6, с. 9]. Но в XI главе Бердяев не ограничивается простой констатацией катастрофы. Анализ причинно-следственных связей приводят философа к неожиданному и, на наш взгляд, спорному — и даже противоречивому — заключению-обвинению: «Возникновение фашизма, который стал возможен только благодаря русскому коммунизму, которого не было без Ленина, подтвердило многие мои мысли. Вся западная история между двумя войнами определилась страхом коммунизма» [6, с. 231]. Однако это только одна из составляющих исторического конфликта, но здесь этот вопрос поднимать не будем, а укажем только на призыве: «...будьте человечны в одну из самых бесчеловечных эпох мировой истории, храните образ человека, он образ

Божий» [6, с. 314]. И далее три момента, поясняющих то, в чем он видит эту бесчеловечность:

— «Русская революция была концом русской интеллигенции;

— Русская революция отнеслась с черной неблагодарностью к русской интеллигенции, которая ее подготовила;

— Свобода не демократична, а аристократична;

— Свобода не интересна и не нужна восставшим массам, они не могут вынести бремени свободы. Это глубоко понимал Достоевский. Фашистское движение на Западе подтверждали эту мысль, они стоят под знаком Великого инквизитора — отказ от свободы духа во имя хлеба» [5, с. 231].

Временной отрезок ретроспективно изображаемой и осмысляемой Н. А. Бердяевым жизни охватывает четыре периода русской истории:

— эпоха предреволюционного периода 1917 г. (вторая половина XIX в. по ноябрь 1918);

— эпоха революционного кризиса (1905–1907 гг.);

— эпоха трех этапов революции гражданской войны в России (I этап с октября 1917 по ноябрь 1918; II — с ноября 1918 — по 1920; III — с 1920 по октябрь 1922);

— четвертый период — эпоха СССР по 1940. И каждый период отмечен своей особенностью.

Отметим, что в бердяевском тексте слово эпоха встречается очень редко. Характеризуя саму эпоху кратко, подчеркивая ее синкретизм, Бердяев допускает возможность «установить два ее течения, связанные с мистическими и религиозными исканиями «одно течение представляла православная религиозная философия, мало, впрочем, приемлемая для официальной церковности. Это прежде всего С. Булгаков, П. Флоренский» [6, с. 162–163]. Это течение, по Бердяеву, «вводило софийность в систему православной догматики», а «другое течение было пленено софийской алогичностью» [6, с. 163]. Это течение было представлено религиозной мистикой и окультизмом (А. Белый, В. Иванов «и даже А. Блок»). Эпоха представлена, хотя и с меньшей визуальностью, емко в ее противоречивости, контрверзно.

С одной стороны, это «Русский культурный ренессанс начала века был одной из утонченных эпох в истории русской культуры» [6, с. 164]. (В дальнейшем этот период надо рассматривать в контексте таких работ, как «Кризис искусства» [см.: 3]). С другой — Мир, который «вступил в античеловеческую эпоху, характеризующуюся процессами дегуманизации. Но трагический опыт ужасающей комедии истории подготавливает совершенно новую эпоху в судьбах человека. То, что происходит на поверхности истории, не может пошатнуть веры в творческое призвание человека, связанное с метафизическими глубинами» [6, с. 217].

И вот *мир* представлен философом очень широко. Но тут не следует упускать из виду, что через разновидность и разнофункциональность мира про-

должала характеризоваться эпоха. Это видно уже в названиях глав. Это «Мир аристократический»; «Мир философского познания»; «Мир революционный»; «Мир творчества»; «Россия и мир Запада»; «Мир эсхатологии». Однако в тексте *мир* изображен еще более разносторонним и в ракурсе взаимодействий эпохи и единичного человека, но не в общих чертах, а в конкретных их проявлениях. При этом Бердяева интересовал сам процесс формирования духовно свободной личности. Для этого ему нужен был реальный, а не вымышленный художественным гением герой. И таким героем не случайно становится он сам, ибо ему удалось реализовать себя как духовно свободного человека и оставаться им в условиях господства тоталитарных режимов. Отсюда его аналитическая ретроспекция в книге «Самопознание». Отсюда и бердяевское признание: «Я защищался от мира, охраняя свою свободу. Я — выразитель восстания личности против рода» [6, с. 44]. — звучит как девиз, правило, по которому он жил во всех этих мирах.

Однако все миры не были безлюдны. И акт самопознания не может быть осуществим, если не характеризовать тех, с кем сталкивалась Бердяева судьба, если не касаться отношений разного вида, которые складывались между ними в той или иной степени открытости, для кого-то человек представлял в маске. При этом маска не обозначает какое-то притворство: она природна, она тот образ человека, который во многом складывается его жизнедеятельностью.

В связи с этим встает вопрос об исключительной роли портрета в структуре бердяевского текста и в самом процессе самопознания, включающего в себя и самокритичность

И если и говорить о Бердяеве-портретисте, то следует выделить еще одну серию визуальных сцен-картин, таких как «Няня Бердяева», «Бердяев в кадетском корпусе», «Бердяев верхом на лошади», «Бердяев в парке Браницкой», «Бердяев и Шестов», «Бердяев и Дзержинский», «Бердяев и Струве», Автопортрет с «маской» и др. И везде он предстает своеобразным мастером литературного портрета.

Каждая из ассоциативно возникающих в воображении реципиента картин включает в себя портрет или несколько портретов действующих лиц, при этом каждый портрет отличается динамизмом, слаженной композицией, четкостью рисунка и смыслообразующим колоритом. С особым постоянством и душевной теплотой взор Бердяева обращался к Л. Шестову не только в «Самопознании», но почти во всех его книгах — «О назначении человека» [6, с. 31, 48, 49, 86, 244, 275, 331], «Философия свободного духа» [7, с. 249, 254, 384], «Царство Духа и царство Кесаря» [8, с. 26, 198, 220, 364] и др. И тут надо отметить, что Л. Шестов ответил ему своей большой работой «Николай Бердяев. Гнозис и экзистенциальная философия» [см. 23].

Чрезвычайно интересны пробуждающиеся в воображении реципиента ярко выраженные визуальные

сцены философских дискуссий, которые постоянно возникали при встречах Бердяева с Львом Шестовым (Шварцманом, 1866–1938) во все годы их знакомства.

С Львом Шестовым Бердяев, по его словам, познакомился еще перед своей ссылкой в Вологду. И с тех пор Л. Шестов стал для него «другом на всю жизнь, быть может, единственным другом» [6, с. 125]. Вспоминая первую встречу, Бердяев писал: «В то время появились его первые книги и меня особенно заинтересовала его книга о Ницше и Достоевском. Мы всегда спорили, у нас были разные миросозерцания, но в шестовской проблематике было что-то близкое мне. Это было не только интересное умственное общение, но и общение экзистенциальное, искания смысла жизни. Общение было интересно и в Париже до самой его смерти» [6, с. 125].

Знакомство с бердяевским наследием убеждает в том, что часто Шестов изображен в обстановке горячих дискуссий по разнообразной тематике, в чем убеждают такие словосочетания, как «всегда спорили», «умственное общение», «общение экзистенциальное» и т. п. Благодаря этому в воображении реципиента возникает Вологда, первая встреча там двух выдающихся философов, а затем регулярные их встречи в Петербурге и эмиграции, в Париже.

Не только о сущности споров — например, связанных с Достоевским — осведомленный читатель может составить свое представление, но и в темпераментах обоих философов, взяв в руки книги Бердяева «Миросозерцание Достоевского» (1921–1924) и Шестова. «Достоевский и Ницше» (1903, третье издание — 1922).

И первое, что поражает — это разница в их стиле, в самом тоне подачи своего восприятия великого писателя и разница темпераментов! Нетрудно заметить, что Бердяев спокоен и даже чуть-чуть академичен при изложении своих взглядов: «Я хотел бы, — пишет он в главе «Духовный образ Достоевского», — раскрыть дух Достоевского, выявить его глубочайшее мироощущение и интуитивно воссоздать его миросозерцание. Достоевский был не только великий художник, он был также великий мыслитель и великий духовидец. Он — гениальный диалектик, величайший русский метафизик. Идеи играют огромную, центральную роль в творчестве Достоевского. И гениальная, идейная диалектика занимает не меньшее место у Достоевского, чем его необычайная психология» [4].

А Шестов — полная противоположность: эмоционален и язвителен. Вот его реакция на Ницше: «Но, спросим опять: wozu solch Lärm? Что такое случилось? Нитше погибает? Разве это достаточное основание, чтобы проклинать философию Шопенгауэра и музыку Вагнера? Если мы вспомним первые произведения Нитше, если мы прислушиваемся к “учению” Заратустры о сверхчеловеке, то нам покажется, что, в сущности, Нитше решительно не было никакой нужды так волноваться. Не удалось одна жизнь — нет в том никакой беды. Природа

производит индивидуумов миллионами, и ее задача не в сохранении и развитии отдельных экземпляров, а в совершенствовании вида, породы. Так говорил Шопенгауэр, так говорил Заратустра. Что с того, что погибли юношеские мечтания одного профессора? Разве человечеству это грозит какой-нибудь опасностью?» [19, с. 110].

Вся страсть Л. Шестова, весь стиль этого его выступления говорит о том, что он со всей решимостью встал на защиту человека. И эта его позиция не была только на словах. Исследовательница жизни и творчества Т. Суходуб пишет о Л. Шестове так:

«Можно, наверное, было бы обсудить его дружбы-споры, критические диалоги с Н. Бердяевым, С. Булгаковым, М. Гершензоном, Р. Ивановым-Разумником, Д. Мережковским, В. Розановым, Г. Челпановым, Г. Шпетом... Однако, хочется подчеркнуть иное — именно Лев Исаакович Шестов, в первую очередь, несмотря ни на какие идейные или жизненные разлады, откликался и активно помогал своим философским собратьям в эмиграции, пытаясь, в частности, оказать содействие в приглашении читать лекции в Сорбонне Н. Бердяеву, Н. Лосскому, Л. Красавину, И. Ильину, С. Франку» [19].

Анализируя мастерство Бердяева-портретиста, нельзя не акцентировать то, что для его рисунка характерны аналитичность, психологизм и сдержанный лиризм. Но главное то, что он всегда подчеркивал значимость человека и его деятельности для общества. Особенно в этом отношении интересен портрет доброй, заботливой няни — Анны Ивановны Катаменковой и размышления, которые она вызывает: «Русская няня была паразитическим явлением старой России. Можно поражаться, как она могла вырасти на почве крепостного права. <...> Для многих русских бар няня была единственной близкой связью с народом» [6, с. 19]. При этих словах невольно вспоминается любовь к своим няням А. Пушкина и В. Ходасевича.

Но в то же время Бердяев был сосредоточен тех явлениях действительности, которые отрицательно воздействовали на обретение человеком духовности и тем самым носили губительный судьбоносный характер.

Большой интерес в этом отношении представляет бердяевский портрет А. Белого. Здесь особенность Бердяева-портретиста проявляется в том, что он прослеживает взаимодействие человека с разного рода окултными течениями, которых было множество. Однако предпочтение отдавалось течению антропософическому. Н. Бердяев не видел «свободы духа» у людей, увлеченных оккультизмом. И, по мнению Бердяева, А. Белый стал жертвой оккультизма, ибо «антропософия разлагала цельность человеческой личности, потравила душу не менее психоанализа» [6, с. 191]. Именно «она усилила разложение личности у Андрея Белого, не помогла ему собрать и концентрировать личность» [6, с. 191].

Все это говорит о том, что случай с Белым был поучительным. Важно, что его портрет-характери-

стика был написан Бердяевым языком реальных фактов, языком поступков, а потому он является и историческим документом-свидетельством о самой эпохе. Неслучайно с первых же строк философом акцентируется прежде всего типологичность Белого, хотя и его индивидуальность писателя будет достойно отображена.

«Очень характерной фигурой описываемого времени, — писал Бердяев, — был Андрей Белый, человек больших дарований. Временами в нем чувствовались проблески гениальности. У этой очень яркой индивидуальности твердое ядро личности было утеряно, происходила диссоциация личности и в самом его художественной творчестве. Это, между прочим, выражалось в его страшной неверности, в его склонности к предательству. С А. Белым у нас были странные отношения. У меня была к нему симпатия. Я очень ценил его романы “Серебряный голубь” и “Петербург”, о них две статьи, в которых даже преувеличил их качество. А. Белый постоянно бывал у нас в доме, ел, пил и даже иногда спал у нас. Он производил впечатление друга дома. Со мной он постоянно соглашался, так как вообще не мог возражать в лицо. Потом внезапно на некоторое время совершенно исчезал. В это время он обыкновенно печатал какую-нибудь статью с резкими нападками на меня, с карикатурными характеристиками меня. То же он делал и с другими своими друзьями, с Мережковскими, с Э. Метнером, с Г. А. Рачинским, с В. Ивановым. У меня было такое впечатление, что он сводил счеты за то, что, соглашаясь с глазу на глаз, не будучи согласен, он отыгрывался в ругательных статьях. Рассчитывать на А. Белого нельзя было ни в каком отношении. Он стал штейнерианцем, но в известный момент стал смертельным врагом Штейнера и писал о нем ужасные вещи, потом он опять вернулся в лоно штейнерианства. В лето 17 года он был страстным почитателем А. Ф. Керенского, был почти влюблен в него и изображал свои чувства у нас в гостиной посредством танцев. Но потом он также был увлечен большевизмом и увидел в нем рождение нового сознания и нового человека. Одаренность А. Белого была огромная, и в его творчестве было что-то новое. Но он не мог создать никакого художественного совершенного произведения. Наиболее оригинальны были его “Симфонии”, форма совершенно нова. А. Белый самая характерная фигура эпохи, более характерная, чем В. Иванов, который был связан с культурными эпохами прошлого. В. Иванов настоящий ученый, у него огромные знания. У него были симпатии к германской духовной культуре, и он вдохновлялся германскими влияниями. Но он не знал как следует немецкого языка и ничего настоящего по-немецки не прочел. А. Белый характерен для разных течений начала века, потому что он не мог оставаться в чистой литературе и в эстетическом сознании, его символизм носил мистический и оккультический характер, он отражал все духовные настроения и искания эпохи. Он был

одержим ужасами и страхами, роковыми предчувствиями, смертельно боялся встреч с китайцами и японцами. Он был несчастный человек, у него была тяжело больная душа. Иногда он был очарователен. На него трудно было сердиться. Он чувствовал себя одиноким, хотя окружен был друзьями и даже обожанием. Пошатнулся образ человека, и А. Белый более всех отразил это в своем творчестве. Я же считал своей миссией бороться за образ человека» [6, с. 195].

Вчитываясь в строки этого портрета, нельзя не понять, что здесь у Бердяева речь идет не только об индивидуальном характере (или бесхарактерности) А. Белого. В определенной мере Бердяев понимал А. Белого как фигуру-тип, как человека, который утратил духовность. И доказательством служит начальная, в определенном смысле ключевая фраза: «Очень характерной фигурой описываемого времени был Андрей Белый...» и фраза-вывод: «Пошатнулся образ человека, и А. Белый более всех отразил это в своем творчестве».

А. Белый, по мнению Бердяева, стал жертвой оккультизма, ибо «антропософия разлагала цельность человеческой личности, потратила душу не менее психоанализа» [6, с. 191]. Именно «она усилила разложение личности у Андрея Белого, не помогла ему собрать и концентрировать личность» [6, с. 191].

Знаменательно, что, создавая объективный портрет А. Белого, Бердяев так осветил его слабости, что они не затмили в нем большого художника. С самого начала философия передает силу его природного дара: «...был Андрей Белый, человек больших дарований. Временами в нем чувствовались проблески гениальности...»; «Одаренность А. Белого была огромная, и в его творчестве было что-то новое», «А. Белый самая характерная фигура эпохи, более характерная, чем В. Иванов»... Но эти же фразы убеждают в том, что А. Белый, увлекаясь оккультизмом, почти приступно принес ему в жертву свою духовность и свои, могущие зародиться художественные замыслы.

Бердяевский портрет А. Белого — это прежде всего отсутствие у него таких качеств, как достоинство, верность, надежность и порядочность — тоже состоит из многих картин, которые раскрывают странности его отношения к друзьям. Его поступки часто были черной неблагодарностью, часто они были каверзными, что проявлялось «в его страшной неверности, в его склонности к предательству». Однако Бердяев, избегая недоказательности, рисует выразительные бытовые картины: вот А. Белый живет у Бердяевых, ест и пьет (первая картина), сидит и, внимательно слушая, соглашается (вторая картина), остается на ночлег (третья картина). Сам Бердяев любит его и доверяет ему... Так предстает друг дома... Но вот иные и тоже визуальные картины. Их множество, но все они обнаруживают предательства Белого. Нельзя не указать на смысловую их многоплановость: 1) «...совершенно — вдруг

(!) — Белый исчезает... На лицах недоумение»; 2) А. Белый пишет у себя клеветнические статьи на Н. Бердяева; 3) Бердяев с удивлением видит в их в печати. Но вот появляется А. Белый, «одержимый ужасами и страхами, роковыми предчувствиями». «Он... несчастный человек, у него... тяжело больная душа». Он одинок, хотя его обожают. А вот и очаровательный А. Белый, на которого невозможно сердиться.

Обращаясь к увлечению А. Белого, на которого влиял Рудольф Штайнер (Штейнер, Steiner, 1861–1925), Бердяев не мог обойти своим вниманием личность австрийского доктора философии, оккультиста и мистика, который в 1913 г. посетил Петербург. И Бердяев создает его портрет, как всегда, схватывая самую суть его натуры. Но по стилю и манере этот портрет совсем иной: в нем чувствуется скрытое неприятие Н. Бердяевым всего того, что проповедует Штейнер.

«Сам Штейнер, с которым я познакомился, — пишет Бердяев, — произвел на меня сложное впечатление и довольно мучительное. Но он не произвел на меня впечатление шарлатана. Это человек, который убеждал и гипнотизировал не только других, но и сам себя. Вероятно, главным соблазном его была власть над душами. У него были разные лица, то лицо добродушного пастора, он и одет был, как пастор, то лицо мага, владеющего душами. В нем было что-то аскетическое и страдальческое. Редко кто производил на меня впечатление столь безблагодатного человека, как Штейнер. Ни одного луча, падающего сверху. Все хотел он добыть снизу, страстным усилием прорваться к духовному миру» [6, с. 191].

Портрет Штейнера реализуется не совсем обычным путем: теперь Н. Бердяев прежде всего концентрируется на своем первом впечатлении. А оно было сначала какое-то неясное, трудно определяемое словом «сложное», и только немного погодя уточняется: «мучительное». Слово «мучительно» указывает на продолжительность, вызывая желание освободиться от него поскорее и забыть. Вторая фраза: «Но он не произвел на меня впечатление шарлатана». Сочинительный союз «но» выполняет здесь двойную функцию: во-первых, он понуждает допустить — затекстово — что до встречи у Бердяева возникало подозрение: не шарлатан ли он, этот Штейнер? Оказалось — нет. И на это указывал все тот же сочинительный союз «но», «выступивший» теперь с опровержением. И Штейнер действительно обладал необычайной силой воздействия, был тем, «который убеждал и гипнотизировал не только других, но и сам себя». Только воздействие это было отрицательным, «наредкость безблагодатным». Настораживало то, что «у него были разные лица, то лицо добродушного пастора, он и одет был, как пастор, то лицо мага, владеющего душами». Одновременно нем было и нечто, вызывающее почти сочувствие: «что-то аскетическое и страдальческое». Штейнер оказался натурой дисгармоничной и темной, который тщетно старался обрести свет, но состо-

ял на ложном пути: «Ни одного луча, падающего сверху. Все хотел он добыть снизу, страстным усилием прорваться к духовному миру». «Гипнозу этого человека и подвергся А. Белый» [6, с. 191].

Есть у Бердяева еще одна необычная серия визуальных изображений интересных людей. Среди этих портретов заслуживает рассмотрения портрет Любека, который приведем тут в сокращении:

«Однажды вошел к нам в столовую во время завтрака таинственный человек. Все почувствовали странность его поведения. Это был *nordische Mensch*, напоминавший викинга: огромного роста, очень красивый, но уже среднего возраста, с падающими на плечи кудрями, одетый в плащ. На улице он ходил без шляпы. Когда мы ходили с ним по Москве, то он обращал на себя всеобщее внимание. Он прожил с нами дней десять. Это было очень интенсивное общение. Он был очаровательный человек, и, несмотря на свою несколько театральную внешность, вызывал доверие. В нем было много доброты и внимания к людям. Он оказался шведским врачом Любеком. Он специально был направлен ко мне и проникся ко мне большой симпатией. Более всего поража́л Любек своей проницательностью, близкой к ясновидению. Он многое угадывал относительно людей, которых видел первый раз и о которых ничего не слышал. Относительно Вячеслава Иванова он проявил настоящее ясновидение. Он был мистик и мистически одарен. Сила его была не в философской или богословской мысли. П. Флоренский, которому я помогал разговаривать с ним по-немецки, причислил его к мистикам и теософам типа Сведенборга, которого он признавал сравнительно невинным. Любек встречал с ними Новый год, это был канун 1914 года. И вот что более всего поразило. Было большое общество, и все пытались делать предсказания на следующий год. О войне никто не думал. Любек сделал следующее предсказание. В наступающем году начнется страшная мировая война. Россия потерпит поражение и будет отрезана в своей территории, после этого будет революция. Обо мне он сказал, что во время революции я стану профессором Московского университета, что оказалось верно. Прозрения Любека поразительны, потому что в это время политическое положение Европы не давало оснований ждать войны. О Любеке у меня осталось очень хорошее воспоминание. У Л<идии> было особенно близкое общение с Любеком. Ж<еня> со своей склонностью к ясновидению по-особому его воспринимала. Я знал, что у него есть санатория для нервных больных в Финляндии. Меня очень огорчило, когда я уже за границей получил известие, что Любек кончил жизнь самоубийством. Я это тяжело пережил. Почему такая судьба? Правда, из общения с Любеком я мог заключить, что в нем есть неразрешимое противоречие, есть трагический надлом. И все же необъяснима судьба людей» [6, с. 196].

В создании портрета Любека Бердяев акцентирует необычность своего героя. Все начинается с его внешности, где ключевым словом было слово «ви-

кинг», которое вызывает не только в памяти, но и в зрительном восприятии историю Скандинавских стран, а также их мифы, саги, легенды и сказания. Далее Любек характеризуется как добрый, очаровательный, внимательный к людям, проницательный, мистически одаренный человек, вызывающий доверие. Но все сказанное служило только подходом к главному, а главное заключалось в его ясновидении. Так в центре предстало его предсказание в канун 1914 года будущего России и судьбы Бердяева. Речь шла о Первой мировой войне, революции и о том, что Бердяев станет профессором Московского университета. Предсказание Любеком неведомой еще по своим масштабам войны 1914–1918, которое прозвучало ошеломило всех присутствующих, вскоре сбылось.

Но в тот момент никто, в т. ч. и Бердяев, не предполагали, что этот замечательный человек, врач, делающий так много для людей, носил в себе трагедию, которая привела его к самоубийству. Этот фрагмент включает в себя несколько живописных картин с изображением эпизодов из предвоенной жизни, жанровую сценку «Предсказания войны в Новогоднюю ночь перед Первой мировой войной. И, наконец, появляется психологическая картина «Бердяев получает известие о самоубийстве Любека»...

В завершение следует подчеркнуть, что для Бердяева самопознание — это и тема, и одновременно цель, которую он достигал, прибегая и к выразительным визуальным образам, зримо осуществляя свой замысел: через новый жанр философской автобиографии, нужным словом раскрыть путь к духовной личности. И это «слово его, — по меткому замечанию А. А. Дендигери, — очаровывает своей филигранностью» [13, с. 28]. Неслучайно же «философская история духа и самосознания» — «Самопознание» — крепкими нитями связана с остальными трудами философа, такими как «Мирозерцание Достоевского», «Философия свободного духа», «О назначении человека», «Царство Духа и царство Кесаря» и др. Характер таких **взаимообогащающих** связей с точки зрения визуальности еще только предстоит проследить, проанализировать и охарактеризовать.

Литература

1. Алексеев П. В. История философии. М.: Велби, Проспект, 2005. 239 с.
2. Антонов К. М. Идея «Критики откровения» в философии религии и философской теологии в позднем творчестве Н. А. Бердяева // Философия религии: аналитические исследования. 2019. Т. 3. С. 57–78.
3. Бердяев Н. А. Кризис искусства. М.: СП Интерпринт, 1990. 48 с.
4. Бердяев Н. А. Мирозерцание Достоевского. URL: https://librebook.me/mirosozercanie_dostoevskogo/vol1/2

5. Бердяев Н. А. О назначении человека. М.: Республика, 1993. 383 с.
6. Бердяев Н. А. Самопознание (Опыт философской автобиографии). М.: Книга, 1991. 446 с.
7. Бердяев Н. А. Философия свободного духа. М.: Республика, 1994. 480 с.
8. Бердяев Н. А. Царство Духа и царство Кесаря. М.: Республика, 1995. 383 с.
9. Вадимов А. Жизнь Бердяева. Россия. Oakland, 1993. 287 с.
10. Вадимов А. За пределами «Самосознания» // Бердяев Н. А. Самопознание (Опыт философской автобиографии). М.: Книга, 1991. С. 5–6.
11. Волковский В. П. Философия свободы Николая Бердяева и либеральная традиция украинской политико-философской мысли. Текст научной статьи по специальности «Философия, этика, религиоведение» // Соловьевские исследования. Вып. 138. 2014. С. 138–145.
12. Гайденко П. П. Мистический революционаризм Н. А. Бердяева. М.: Республика, 1993. 383 с.
13. Гаспаров М. Л. Примечание историческое // Гаспаров М. Л. Записи и выписки. М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 91–95.
14. Дендиберя А. А. Идеи Н. А. Бердяева о государстве и праве // Философия права. 2015. № 4 (71). С. 28–30.
15. Литчфилд К. Э. Свобода человека в философии Н. А. Бердяева (этические и метафизические аспекты). Автореф. дис. ... канд. филос. наук. СПб., 2007. 21 с.
16. Лямцев Е. В. Экзистенциальный персонализм Н. А. Бердяева в контексте отечественной и западной философской мысли: автореф. дис. ... канд. филос. н. М., 2007. 27 с.
17. Сидорова Л. П. Взгляды Н. А. Бердяева на научную рациональность // Вестник Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского. Сер. Социальные науки. 2001. № 4(24). С. 141–145.
18. Суходуб Т. Д. «...иному сознанию предстанет и иной мир»: о философском призвании Николая Бердяева. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/inomu-soznaniyu-predstanet-i-inoy-mir-o-filosofskom-prizvanii-nikolaya-berdyayeva>
19. Суходуб Т. Д. Лев Шестов: «Странствования по душам» (К 150-летию со дня рождения философа). URL: <https://burago.com.ua/sukhodub-t-d-lev-shestov-stranstvovani/>
20. Титаренко С. А. Специфика религиозной философии Н. Бердяева. Автореф. дис. ... докт. философ. н. Ростов-на-Дону, 2006.
21. Усманова Л. Т. Философское учение Н. А. Бердяева о свободе, открывающей просторы творчества // Философская мысль. 2018. № 12. С. 1–1.
22. Шестов Л. И. Достоевский и Ницше (философия трагедии) // Шестов Л. И. Сочинения. М.: «Раритет», 1995. С. 15–175.
23. Шестов Л. И. Николай Бердяев. Гнозис и экзистенциальная философия // Шестов Л. И. Сочинения. М.: «Раритет», 1995. С. 386–419.

УДК 1(091)
DOI 10.25991/AE.2022.22.41.002

М. А. Рогожин

Рогожин Максим Андреевич — бакалавр, студент магистратуры,
Московский педагогический государственный университет,
Москва

Н. А. БЕРДЯЕВ: ИЗГНАННЫЙ ГЕНИЙ ИЛИ ЭПАТАЖНАЯ ПОСРЕДСТВЕННОСТЬ?

В статье анализируются и опровергаются мифы, существующие в массовом сознании вокруг явления «Философских пароходов» как такового и высылки на одном из них философа Н. А. Бердяева. Выделены и рассмотрены три тезиса: о беспрецедентности явления «Философских пароходов» для русской истории, о высылке «лучших людей страны» и о политической немотивированности этой высылки. Рассмотрены философские взгляды Н. А. Бердяева и отношение к ним политического руководства советской России. Акцент при этом сделан на неразрешимых противоречиях между марксизмом и «религиозным экзистенциализмом Бердяева. Рассмотрено отношение самого Бердяева к марксизму на раннем этапе его деятельности и позднее — последнее выражено в его работе «Истоки и смысл русского коммунизма». Кроме того, автор статьи размышляет об опасности, которую большевики могли видеть в фигуре Бердяева и в его взглядах.

Ключевые слова: Н. А. Бердяев, «Философский пароход», религиозный экзистенциализм, «утечка мозгов», высылка.

М. Rogozhin

N. BERDYAEV: EXILED GENIUS OR SHOCKING MEDIOCRITY?

This article analyzes and refutes the myths that exist in the mass consciousness around the phenomenon of “Philosopher’s ships” as such and the expulsion of the philosopher Nikolai Berdyaev on one of them. Three theses are highlighted and considered: about the unprecedented phenomenon of “Philosophers’ ships” for Russian history, about the expulsion of “the best people of the country” and about the political unmotivation of this expulsion. The author considers philosophical views of N. Berdyaev and the attitude of the political leadership of Soviet Russia to them. The emphasis is placed on the insoluble contradictions between Marxism and Berdyaev’s “religious existentialism”. The author considers Berdyaev’s own attitude to Marxism at the early stage of his activity and later — the latter is expressed in his work “The Origins and Meaning of Russian Communism”. In addition, the author of the article reflects on the danger that the Bolsheviks could see in the figure of Berdyaev and in his views.

Keywords: N. Berdyaev, “Philosophers’ ships”, religious existentialism, “brain drain”, expulsion.

Поскольку «Философские пароходы» — тема не только (и, будем честны, не столько) сложная и неоднозначная, сколько резонансная, представляется оправданным поступить с ней так же, как мы обычно поступаем с исследованиями феноменов подобного рода. Сначала оттолкнёмся от восприятия этого явления в современном околонучном (проще говоря — массовом) сознании. Благо, современные технические средства позволяют это сделать, просто обратившись к поисковику, которые радостно предложат нам ролики на Ютубе, статьи в ЖЖ, и прочая, и прочая. Одним из первых в раздате появится ролик, снятый в духе лучших телевизионных документальных фильмов. Его ведущий на первых же секундах говорит, что «философский пароход» — это первый в истории России случай того, что мы сейчас называем «утечкой мозгов». Якобы советское руководство лишило страну лучших умов и виднейших интеллектуалов [7].

Уже отсюда мы можем вычленим три важных тезиса. Первый состоит в том, что «философский пароход» — операция беспрецедентная, которое могли провести только злодеи-большевики. Второй — в том, что высланные люди были цветом нации и лучшими людьми, потеря которых для

нашей культуры можно назвать едва ли не трагической. Наконец, третий тезис — носит скорее моральным, чем строго фактологический характер, не проговаривается в ролике напрямую, но следует из всего его настроения. Это мысль о том, что «пароход» — мероприятие, едва ли мотивированное с точки зрения разума, то есть свидетельствующее о жестокости большевиков — в духе эдакой «охоты на ведьм».

Разумеется, в сознании людей они появились не на пустом месте. Схожие тезисы можно найти ещё в статье Сергея Сергеевича Хоружего, которая была написана в 1990-м году и так и называлась: «Философский пароход» [10]. К слову, именно Хоружий и стал автором этого термина — во многом метафорического. Разберёмся со всеми по порядку, причём на второй и третий обратим куда более пристальное внимание, чем на первый — и тогда нам понадобится вынесенная в тему статьи фигура Николая Александровича Бердяева.

Итак, была ли для России начала XX века высылка интеллигенции за границу чем-то ранее не виданным? Чтобы ответить на этот вопрос, нужно вспомнить фигуру народника Петра Лавровича Лаврова [8]. Да, его отправили в ссылку не за гра-

ницу, а внутри Российской империи — в Вологодскую губернию. Но этот пример мы выбрали потому, что он отличается от ссылки Пушкина, которая была похожа скорее на домашний арест и от ссылки Лермонтова, отправленного де-юре в служебную командировку. В то же время, Лаврову вменяли именно «распространение вредоносных идей». Тут же можно вспомнить знаменитое «дело петрашевцев», в ходе которого чуть не повесили Достоевского. Велик соблазн провести аналогию с расстрелянным Гумилёвым, но эта аналогия была бы ложной, ибо Гумилёва расстреляли не за идеи, а за участие в антисоветском заговоре, который на сегодняшний день уже подтверждён документально [11]. А если немного расширить наш взгляд в географическом смысле, то можно увидеть, как в США примерно в то же время — в 1920 году — выслали из страны «нежелательных иностранцев» [12]. Иными словами, высылка «идеологически вредной» интеллигенции — отнюдь не беспрецедентная акция ни для советской власти, ни для России в целом.

Теперь перейдём ко второму тезису — о «цвете нации» и наконец коснёмся философской концепции Николая Александровича Бердяева. Даже в Российской империи философия Бердяева была отнюдь не так востребована, как это может показаться сегодня. История различных религиозно-философских концепций на момент начала XX века исчислялась уже едва ли не тысячелетиями, так что едва ли Бердяев в этом смысле сказал что-то принципиально новое, что могло бы представлять интерес само по себе, а не как объект исследования. Некоторые его мысли и вовсе напоминают рассуждения «Отцов Церкви» — раннесредневековую патристику. Поэтому вряд ли можно сказать, что в лице Бердяева Россия потеряла виднейшего философа, что можно было бы расценивать как «преступление большевиков».

Суждение об «идеологической опасности», которая исходила от Бердяева, тоже нельзя назвать верным в полной мере. На ранних этапах своей философской деятельности, он сам увлекался марксизмом. Затем разуверился и ушёл в религиозный экзистенциализм — можно сказать, от гегелевского оптимизма он пришёл к шопенгауэровскому пессимизму. Гораздо позже, уже в Париже, Бердяев примет попытку осмыслить «истоки и смысл русского коммунизма, сказав, что идейно Маркс был скорее меньшевиком, чем большевиком и что «революция в России была сделана во имя Маркса, но не по Марксу» [1]. Проблема здесь в том, что пессимистические концепции, в отличие от того же оптимистичного марксизма не предлагают моделей социальных преобразований — эдакого «улучшения мира». Они говорят о разном и на разных языках. Здесь на ум приходит фраза Троцкого о том, что тот «считает себя вправе не интересоваться философскими системами, выясняющими отличия хвостов веймарской и киевской ведьмы, поскольку не верит в ведьму вообще» [9].

В то же время, отчасти Ленин и — в куда большей мере — Луначарский этими концепциями интересовались и с азартом с ними спорили. Приведём в пример знаменитый публичный диспут наркома просвещения с митрополитом Введенским [5]. Вопреки распространённому мнению, это было не «показательное избиение попа», а настоящая философская дискуссия, из которой Луначарский отнюдь не вышел безоговорочным победителем. Сам же факт наличия такого диспута говорит о том, что большевики стремились не «задавить» всех инакомыслящих, а донести до окружающих свой взгляд на социальное устройство и на мироздание вообще. Вполне в духе булгаковского «Правду говорить легко и приятно».

Но если дело не в идеологических разногласиях, тогда в чём? И тут мы подходим к третьему тезису — о «политической немотивированности» высылки. Дело в том, что любая идея обретает материальную силу только тогда, когда она овладевает массами. Когда говорят о пассажирах «философского парохода», часто вспоминают сборник «Вехи» [2]. Автором одной из его статей был Бердяев, но этим дело не ограничилось. Он был ещё и основателем Вольной академии духовной культуры. И о её целях Бердяев напишет в Берлине: «После эпохи внешних катастроф и кровавой борьбы должна наступить эпоха духовного углубления и осмысливания пережитого опыта. Кровавый раздор народов и социальных классов никогда не прекратится и приведет к гибели европейскую культуру, к самоистреблению христианских народов, если в мире не начнется движение от поверхности к глубине, если не будет возврата к вечным основам жизни. Лишь религиозное возрождение может спасти Россию и оздоровить Европу и весь мир. Все политические формы и все социальные организации бессильны и безлюдны, если они не наполнены содержанием и не подчинены духовным целям жизни. Никакие внешние перевороты не могут создать лучшей жизни и преобразить души людей и души народов, если не произошло духовного возрождения, если самые основы жизни остались отравленными, если первичная воля людей и народов больна и раздроблена, не укреплена обращением к источнику жизни — Богу. Кровавый раздор, все еще терзающий весь мир, есть отображение внутренней разорванности духа, т. е. утраты религиозного центра жизни и религиозного смысла жизни» [3]. Наконец, человек, вынашивающий такие идеи — профессор Московского университета, то есть своими мыслями он имеет возможность делиться со студентами — предлагая им то, что Маркс назвал «опиумом народа» [6]. Стоит ли говорить, что именно молодежь наиболее восприимчива к разного рода идеям? Особенно — тем, которые идут в разрез с официальной политикой советской страны. И уже такие воззрения, высказываемые в широких кругах, особенно в условиях гражданской войны могли быть чреваты контрреволюцией и, как следствие, сведением к нулю всех завоеваний Октября.

И напоследок — об условиях высылки, вопрос о которых неизбежно встанет при обсуждении моральной стороны происходящего. Здесь полезно сравнить высылку, о которой мы говорим сейчас с уже упомянутой высылкой нежелательных иностранцев из США. Сравнить — и увидеть, что советская власть дала пассажирам «парохода» время на сборы и на то, чтобы уладить все начатые в России дела; что русским философам были предоставлены билеты в каюты второго класса. Подробнее об условиях проживания можно послушать в лекции Нины Анатольевны Дмитриевой и Евгения Юрьевича Спицына в цикле «Исторические зарисовки» [4]. Но если вкратце — то едва ли размещение на «пароходе» напоминало картины солдатских эшелонов, которые рисует воображение при словах «высылка интеллигенции».

Нередко приходится слышать и сравнения феномена «философского парохода» с современностью. Речь не только о пресловутой утечке мозгов, но и о так называемой «современной иммиграции» из современной же России. Это мы, пожалуй, прокомментируем словами Алексея Константиновича Толстого: «Ходить бывает склизком по камушкам иным. Итак, о том, что близко, мы лучше помолчим». И оставим эти сопоставления будущим исследователям, которые будут иметь дело с уже завершённым историческим процессом.

Литература

1. Бердяев Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма. СПб.: Азбука, 2018. 224 с.
2. Бердяев Н. А. София: проблемы духовной культуры и религиозной философии / под ред. Н. А. Бердяева. Берлин: Обелиск, 1923. 190 с.
3. Вехи: сборник статей о русской интеллигенции / под ред. Константина Васильева. СПб: Азбука: Авалонь, 2011. 316 с.
4. Дмитриева Н. А., Спицын Е. Ю. А был ли «Философский пароход»? URL: <https://youtu.be/df-AsrYv0O4>
5. Луначарский А. В. Христианство или коммунизм: Диспут с митрополитом А. Введенским. Л.: Гос. изд-во, 1926. 74 с.
6. Маркс К. К критике гегелевской философии права. Введение // Маркс К. Полн. собр. соч. 2-е изд. М.: Политиздат, 1955. Т. 1. С. 414–429.
7. Правое полушарие интроверта. С чего в России началась «утечка мозгов»? Философский пароход. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bKZ5P6H7tM0>
8. Русанов Н. С. Биография Петра Лавровича Лаврова: очерк его жизни и деятельности. Лондон: Рабочее знамя, 1899. 36 с.
9. Троцкий Л. Д. Литература и революция. М.: Политиздат, 1991. 300 с.
10. Хоружий С. С. Философский пароход // Литературная газета. 1990. 9 мая и 6 июня.
11. Черняев В. Ю. Дело «Петроградской боевой организации В. Н. Таганцева» // Репрессированные геологи. М.; СПб., 1999. С. 391–395.
12. Goldman E. My disillusionment in Russia / Emma Goldman. New York: Dover publ., 2003. Т. XXII. 263 с.

УДК 82.091
DOI 10.25991/AE.2022.22.41.003

В. Т. Захарова

Захарова Виктория Трофимовна — доктор филологических наук, профессор,
Нижегородский государственный педагогический университет им. К. Минина
Нижний Новгород

РОЛЬ ДЕЯТЕЛЕЙ РУССКОЙ ПРАВОСЛАВНОЙ ЦЕРКВИ ЗА РУБЕЖОМ В ВОСПРИЯТИИ Б. К. ЗАЙЦЕВА (ПО МАТЕРИАЛАМ ПУБЛИЦИСТИКИ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ)

В статье поставлена цель осветить художественное и публицистическое осмысление Б. К. Зайцевым роли в духовной жизни Европы деятелей русской православной церкви, вынужденно оказавшихся в эмиграции, — в том числе и тех, кто был выслан в 1922 г. на «философском пароходе». Значимым представляется освещение Б. К. Зайцевым деятельности Свято-Сергиевского православного богословского института в Париже. В этом известном учебном заведении преподавали Б. П. Вышеславцев, В. В. Зеньковский, о. Сергей Булгаков, митр. Евлогий (Георгиевский), о. Иоанн (Шаховской), А. В. Карташев, Г. П. Федотов, Г. В. Флоровский и другие известные мыслители русского Зарубежья. Полагаем, важно актуализировать представления Б. К. Зайцева о том, что в жизнь православных мирян за рубежом Богословский институт и Сергиево подворье вошли своей неразрывной связью с традициями Святой Руси, открытыми всему миру. Об этом его публицистические эссеистские размышления. Философски-емко и художественно-проникновенно эти мысли выражены также в его рассказе «Река времен».

Ключевые слова: Б. К. Зайцев, публицистика, эмиграция, Сергиево подворье, Богословский институт, православные традиции.

V. Zakharova

THE ROLE OF THE FIGURES OF THE RUSSIAN ORTHODOX CHURCH ABROAD IN THE PERCEPTION OF
B. ZAITSEV (BASED ON THE MATERIALS OF JOURNALISM AND FICTION)

The report aims to highlight the artistic and journalistic understanding of the role of the Russian Orthodox Church figures in the spiritual life of Europe, who were forced into exile, including those who were exiled in 1922 on the “philosophical steamer”. B. Zaitsev’s coverage of the activities of the St. Sergius Orthodox Theological Institute in Paris is significant. Taught at this famous educational institution B. Vysheslavtsev, V. Zenkovsky, O. Sergiy Bulgakov, Mitr. Evlogy (Georgievsky), O. Ioann (Shakhovskoy), A. Kartashev, G. Fedotov, G. Florovsky and other famous thinkers of the Russian Diaspora. We believe it is important to actualize the ideas of B. Zaitsev that the Theological Institute and the Sergiev Metochion have entered into the life of Orthodox laity abroad by their inseparable connection with the traditions of Holy Russia, open to the whole world. This is what his journalistic essayistic reflections are about. Philosophically-succinctly and artistically-heartfelt these thoughts are also expressed in his story “The River of Times”.

Keywords: B. Zaitsev, journalism, emigration, Sergiev monastery, Theological Institute, Orthodox traditions.

Русская эмиграция первой волны, сложившаяся из сотен тысяч наших соотечественников уже в начале 1920-х годов, дала миру высочайшие культурные достижения, в числе которых и произведения признанных мастеров русского слова — Ив. Бунина, И. С. Шмелева, Б. К. Зайцева, Л. Ф. Зурова, М. Марии (Скобцовой) и др. В лице многих ее известных ученых, философов, педагогов, историков русское Зарубежье было тесно связано с духовными основами русской православной церкви.

Проза Б. К. Зайцева — одно из блестящих свидетельств представления русской эмиграции о своей главной миссии как о посланнической, стремящейся к передаче новым поколениям духовных богатств «русского мира». В докладе ставится цель осветить художественное и публицистическое осмысление писателем роли в духовной жизни Европы выдающихся деятелей русской православной церкви, вынужденно оказавшихся в эмиграции, — в том числе и тех, кто был выслан в 1922 г. на «философском пароходе». Значимым представляется освещение Б. К. Зайцевым деятельности *Свято-Сергиев-*

ского православного богословского института в Париже. В этом известном учебном заведении преподавали Б. П. Вышеславцев, В. В. Зеньковский, о. Сергей Булгаков, митр. Евлогий (Георгиевский), о. Иоанн (Шаховской), А. В. Карташев, Г. П. Федотов, Г. В. Флоровский и другие известные мыслители русского Зарубежья. Полагаем, важно актуализировать представления Б. К. Зайцева о том, что в жизнь православных мирян Богословский институт и Сергиево подворье вошли своей неразрывной связью с традициями Святой Руси, открытыми всему миру. Об этом — его публицистические эссеистские размышления. Философски-емко и художественно-проникновенно эти мысли выражены также в его рассказе «Река времен», посвященном поразившему современников событию: проведению международного научного богословского съезда в Сергиевском институте.

Писателю принадлежит целый ряд публицистических очерков, посвященных деятельности русской православной церкви в эмиграции, написанных в самые разные годы и публиковавшихся

в эмигрантской прессе. Благодаря им эта деятельность раскрывается глубоко, многогранно, — несмотря на малый жанр очерка. Эти произведения писателя были собраны и впервые опубликованы в 2018 г. А. М. Любомудровым. Благодаря их «сконцентрированности» в одном издании возникает эффект масштабности, некоей цельности осуществленной Б. К. Зайцевым работы. Затрагивают очерки период с 1926 по 1970 год. Как верно отметил А. М. Любомудров, «все наблюдения, оценки, выводы Зайцева отличаются глубоким христианским пониманием духовного смысла событий или личности» [12, с. 80].

Один из первых очерков по данной проблематике, опубликованный в журнале «Перезвоны» в 1926 г., назывался «Обитель» [7] и в очень сжатой, концентрированной форме, но при этом имеющей черты лирико-философского эссе, представлял историю и современный образ Сергиева Подворья. Написан он был по случаю годовщины освящения храма Подворья — 1 марта 1925 г. Вскоре же, 30 апреля 1925 г. начались занятия в Богословском институте.

Начинает свой очерк Зайцев со взгляда на Сергиево Подворье в современные ему дни как на некое чудо, возникшее «в северо-восточном углу Парижа, в самом бедном и дымном его квартале», в скалистом парке, странном своей скалистостью в этих краях [7, с. 431]. Автор очерка как бы приглашает читателя удивиться вместе с ним: «На полусклоне холма... есть, однако же, нечто еще удивительнейшее, чем самый парк.

Уже из ворот в глубине вы видите на небольшом домике огромный образ — Преподобный Сергей смотрит на входящего» [7, с. 431].

И далее — небольшой экскурс в историю Подворья: о том, как митрополит Евлогий решил приобрести заброшенное более полувека владение скромного пастора.

«И вот тронулась, — пишет Зайцев, — вся странническая, зарубежная Россия. Богатые горстями, бедные крупинками, все русские пожертвовали на создание новой церкви, имени св. Сергия, и Академии при ней для подготовки новых тружеников, а то и подвижников. Из Сербии, Шанхая и Марокко приходили “ленты”» [7, с. 432].

В этом очерке, помимо упоминаемых имен деятелей-делателей Сергиева Подворья: митрополита Евлогия, владыки Вениамина (Федченкова), художника Стеллецкого — можно считать, есть еще персонажи Вечного времени — преп. Сергей и образ Матери-России. При этом Вечное являет свое присутствие в настоящем, — это представление у Зайцева выражено, как всегда, как органически-естественно. О новом храме говорится:

«В его воздухе нет злобы. Все беды, ужасы, раны, что приносят приходящие, преодолеваются, заращаются любовью. Великий наш Святитель на шестом веке после смерти как бы вновь взял в руки посох, которым мерил некогда дебри Радо-

нежа, и неторопливой, старческой походкой вззошел на парижский холм, как на свою Маковицу, и среди дебрей “Нового Вавилона” основал новый свой скит, чтобы по-новому, но вечно, продолжать *древнее свое дело*: просветления и укрепления Руси». [7, с. 433] (курсив наш. — В. З.).

И — отдельно выделенным в тексте абзацем Зайцев завершает очерк, поразительно передавая это свое чувство Родины в сиюминутном впечатлении:

«Да, образ Сергия, и образ Матери-России... Последний раз, на литургии, я встретил ее, Мать и Русь, я думаю, это наверно так. Она явилась в обличье старушки <...> Она стояла впереди меня, маленькая ... седенькая, с простым и незаметным лицом русским... с тем пронзительно-невывразимым отпечатком и страдания, но и порядка, и покорности в самом страдании — что есть плод выдержки и силы <...>

Да, Русь. Да, Мать» [7, с. 433].

Трудно переоценить умение художника слова в жанре краткой публицистической статьи (2 страницы!) дать и сжатый абрис истории события, и эмоционально передать его современную и вневременную значимость.

Эта черта станет ведущей во всех публицистических произведениях писателя о духовной жизни русской эмиграции. В очерке «Общежитие в Шавиле» (1927) [8], опубликованном в газете «Последние новости», речь идет об организации на окраине Парижа общежития для русских мальчиков. Главной целью этого благотворительного начинания было помочь русским детям из недостаточно обеспеченных семей обучение, позволяющее не забыть родной язык, культуру. Все это осуществлялось на основе православной концепции образования.

Зайцев называет имена тех общественных деятелей русской эмиграции, которые способствовали продвижению этого благого дела: «И. К. Кульман, г-жи Спиридович и Ельяшевич, М. К. Горчаков, М. В. Бернацкий, писатель В. Ладыженский и др.» [8, с. 433]. Открытие такого общежития стало праздником для эмигрантского православного сообщества: «Молебн служит митрополит Евлогий. Прекрасная тихая служба. Небольшой хор с Дарю. Владыка говорит слово — с обычной простотой и кротостью» [8, с. 434].

Важно, что здесь писатель, как и в других своих очерках, останавливается именно на «живом» делании, непосредственном осуществлении предприняемого деяния, а именно, процессе сбора средств для общежития, предпринятого в храме. Автор приводит воспоминание человека, впервые участвовавшего в непосредственном сборе пожертвований, который был смущен доверенным ему поручением.

«Давали все, — вспоминал этот человек. — Я почти физически ощущал волну благожелания и любви. К моей тарелочке тянулись руки старые и детские, мужские и женские, но во всем пробегал

трепет одного чувства... Смею вас уверить, что полтинничек какого-нибудь скаута не менее радостен, чем франк бледной женщины-труженицы над шитьем, или десятка зажиточного господина» [8, с. 435].

И, как обычно, в финале очерка автор выводит читателя из сиюминутной конкретики на уровень общечеловеческий и посылает императив своим современникам: «В церкви все дали. Пусть в жизни даст каждый десятый, и тогда Общежитие сможет не отказывать нуждающимся, прочно поставить то, что уже существует».

“Дети — надежда”. Не забывают же о детях» [8, с. 435].

Б. К. Зайцев в своей публицистике был настоящим мастером в жанре «портрета». В данном контексте важен очерк «Митрополит Евлогий» [6], опубликованный в 1928 г. в газете «Возрождение», посвященный 60-летию митрополита и 25-летию его епископского служения в острый период раскола в русской зарубежной церкви.

Из биографии владыки писатель выбирает такие знаковые для его становления места: «...поля и большаки тульско-калужских краев, дом сельского священника, скит старца Амвросия, колокола Оптиной, Тульская семинария, Духовная Академия Троице-Сергиевой Лавры» [6, с. 439]. В облике митрополита Евлогия Б. К. Зайцев выделяет черты, роднящие его с древнейшими примерами православного благочестия: «Владыка в самом себе нес и несет облик Православной Руси в ее чистом и смиренном виде, — это не могло не привлекать, как привлекает и сейчас» [6, с. 440].

Писатель указывает на необыкновенно широкую организаторскую деятельность митрополита, осуществляемую как-то естественно и неброско:

«...и в Париже, будто бы сами собой, “потихоньку да помаленьку”, появляются Сергиевские Подворья, Богословские институты, религиозно-философские издательства, а также Студенческое христианское движение, новые церкви в провинции, покровительствуемые Владыкою общины, приюты и т. п.» [6, с. 441].

В этом выведении Православия на европейское пространство Зайцев видит необходимость «переволлюционному Востоку выйти без озлобления к Западу, и Западу ближе приглядеться к христианскому Востоку. Это одна из надежд великого, вселенского дела» [6, с. 441–442].

Так деяния скромного русского митрополита оказываются как бы окаймленными задачами общечеловеческого масштаба.

Ярким и богатым материалом наполнен очерк Б. К. Зайцева «Клермон» (1929) [5]. В нем повествуется о замечательном событии из жизни русской эмиграции: организации очередного съезда христианского движения, проводимого обычно летом в провинциальных местах Франции, в Клермоне, с благословения Владыки Евлогия. На неделю съезжались, как объясняет автор, «представители и члены союза молодежи из Парижа, Ниццы, Бельгии,

Англии, вообще откуда не очень далеко» [5, с. 443]. (Всего примерно полтора человека).

Как это свойственно Зайцеву, он не только рассказывает о содержании события, но проникновенно раскрывает его внутреннюю сущность. И оказывается, что люди, собравшиеся на зеленом лугу французской провинции, принесли сюда свое, дорогое духовное начало и вызвали эффект «явления России», которая именно явила себя в своих вечных сакральных традициях.

Слово «съезд» имеет в обычном восприятии деловую, часто политическую коннотацию. Однако у Зайцева речь идет о совершенно особой, православно-христианской организации такого события. Во время его работы проводились богослужения, ходили в церковь, исповедовались и причащались. В храм превращался недостроенный барак, убранный зеленью.

И следствием этого, как удовлетворенно замечает писатель, было «соединение в любви»: возникло «настроение не то общины, не то огромной, но дружной семьи. Она связана не единством рождения, а единством веры, любви» [5, с. 443].

В этом очерке обращает на себя внимание такая особенность очерковой прозы Зайцева: включение лирического начала, сообщающего изображаемому теплоту и задушевность, а здесь еще и исповедального. На примере собственного духовного опыта, полученного на этом съезде, писатель показывает важнейшее значение этого события в формировании индивидуально-личностного духовного становления. Это особенно касается такого сакрального таинства, как исповедь. Поражает способность Зайцева удивительно свободно соединять это сакрально-личностное начало со всеобщим, онтологическим.

Так, поэтически-приподнято выражено чувство, овладевшее автором очерка после причастия, а затем этот эпизод заканчивается глубоким и проникновенным раздумьем: «И на этих самых полях тоже бесновались орудия, тоже мучились и умирали люди — в церкви мы молились за всех убиенных. Мир так нуждается в великом сострадании, он должен быть прижат к чьему-то сердцу» [5, с. 445].

И еще важнейшая черта художественного сознания писателя должна быть акцентирована: при изображении внешних событий непременно присутствует апелляция к важнейшим евангельским постулатам. В данном случае это упоминание о несчастном случае с одним из юношей, получившим серьезную травму при падении, о слепой художнице, оказавшейся без средств к существованию и привезенной на съезд. Говоря о возникшем и в этой ситуации «соединении в любви» окружающих людей, автор пишет: «Возьмите на себя хоть малость чужого бремени, — говорил на литургии проповедник, — и когда сложите свои страдания к стопам Христа, Он примет все и облегчит ваши» [5, с. 445].

Возвышенно-поэтической интонацией окрашен финал очерка, повествующий об отъезде из Клермона:

«... в золотой предвечерний час... наш отряд выступил из лагеря на вокзал. Впереди шли юноши под знаменем России, под трехцветным русским флагом, и почтенный генерал маршировал с ними. Дальше мы, за нами обоз.

Трехцветный флаг выглядывал и из окна вагона, и когда вновь проезжали мы каталаунскими полями, в сердце вновь была девочка милой встречи. Младенец, рожденный на полях крови, — быть может, и нашей жизни, безвестной в бараках, нашим молитвам о себе и страждущем мире таинственно соприсутствовала каталаунская девочка» [5, с. 446].

Образ ребенка, «младенца», с которым верующим сознанием всегда связывается образ младенца-Христа, в этом очерке оказывается концептуально-значимым. С него начинается повествование: кратко описывается встреча писателя в поезде с местной девочкой, запомнившейся ему своим кротким обликом. Образ этого ребенка «окольцовывает» очерк не только композиционно, но символически, передавая интуитивно ощущаемое писателем присутствие Божественного начала в земной жизни, незримо связывающее всех людей. Таким образом, и этот очерк, как обычно у Зайцева, выводит рассказ о конкретном событии на уровень бытийный.

Выше мы приводили очерк Б. К. Зайцева, посвященный первой годовщине основания Сергиева Подворья. Прошло много лет, и писатель, как благодарный свидетель его существования, развития, как летописец, большую статью посвятил 25-летию юбилею Богословского института (опубликована в газете «Возрождение» 19 января 1951 года) [3].

Б. К. Зайцев так объясняет особое значение этого института: «Для нас, тех русских, чья юность проходила в России, Православие представлялось делом *только* русским. Вне России ничего и нет. Но вот оказалось, что вне России есть еще целый мир. И с одной стороны Православие вовсе не для одной России, с другой — русский вариант Православия всего не исчерпывает. Русский вариант... О. Сергей Булгаков, например. Кто читал замечательные его “Автобиографические заметки”, тот знает, до какой степени это тоже был, как и Владыка Евлогий, русский человек — только другого уезда (Ливенского Орловской губернии). Но этот орловец говорил уже не только для Ливен и Орла, но для Европы и Америки, ездил в Англию, был в Нью-Йорке, Бостоне. Уроженец Ливен смело богословствовал на мировые темы, и мир более внял ему (Англия, Америка) чем российская (современная) иерархия» [3, с. 448–449].

Полагаем, не случайно Зайцев здесь упоминает провинциальное происхождение о. Сергия. Действительно, в его «Автобиографических заметках» очень глубоко выражена глубинная, органическая связь русской веры, русской природы с душой русского человека. Именно такая органичность и послужила мощным духовным фундаментом, сформировавшим русских православных священнослужителей как

великих подвижников, считавших своим кровным долгом нести в мир свет своей веры.

Спустя 30 лет со дня основания Сергиева Подворья благодарный летописец вновь пишет о нем краткую, но очень выразительную статью, так и названную — «Тридцать лет» (опубликована в 1955 г. в газете «Русская мысль») [11].

Глядя на старую фотографию, сохранившуюся у него, запечатлевшую владыку Евлогия и ряд других людей перед церковью Сергиева Подворья, Зайцев всматривается в лица многих уже ушедших и пишет с восхищением, но строго-документально о тех деяниях, которые были осуществлены там за эти годы и продолжают осуществляться, а потом замечает: «... в храме все звучат старинные распевы, колокол отзванивает монастырские службы. Растет библиотека, профессора читают уж теперь чуть ла не на пяти языках» [11, с. 452].

Понимание этой поистине вселенской роли деятелей Богословского института всегда вызывало у Зайцева стремление подчеркнуть вклад его основателей, незаурядность личностей этих людей, стремление, чтобы память о них жила. Он упоминает здесь Владыку Иоанна, о. Георгия Спасского, кн. Г. Трубецкого, Е. П. Ковалевского, М. М. Осоргина, Вышеславцева, Вахрушева, Неклюдовой, — уже ушедших из жизни. «Героическими» называет писатель годы становления этого дела, и приводит читателя к мысли, что «Сергиево подворье удалось потому, что создавалось любовью и энтузиазмом» [11, с. 451]. И — небесным покровительством Преп. Сергия:

«“Да-а... вот, Преподобный Сергий... наш небесный покровитель...” — любил говорить Владыка, и действительно, под благодатным веянием создано и жило дело, едва ли не единственное в эмиграции, а отчасти и в истории России: на чужой земле того же духа радиостанция, как в свое время монастырь Преп. Сергия в лесах Радонежа. Удивительно. В такой нищете основано, изгнанниками, а вот далеко светит — и сколько дало!» [11, с. 452].

«Летопись» Сергиева Подворья в эмигрантской периодике создавалась Зайцевым, многие годы. В небольшой заметке, опубликованной в газете «Русская мысль» 21 марта 1968 года, названной «Вечер Сергиева Подворья» [4], писатель с гордостью отмечает:

«Сорок лет существует уже в Париже Зеленая Горка, увенчанная храмом Преп. Сергия Радонежского — Сергиево Подворье и Богословский институт при нем. Дело огромное, европейского масштаба. Не только русскую эмиграцию, но и всю Европу, даже Ближний православный Восток обслуживает Академия. Сколько вышло отсюда епископов, архимандритов, священников! И это в то время, когда на родине гонения на Церковь продолжаются» [4, с. 538].

Написана же эта заметка в качестве призыва-приглашения на благотворительный духовный концерт в пользу Богословского института, очень нуждающегося в материальной поддержке.

В данной статье мы обратились к малоизвестным публицистическим произведениям Б. К. Зайцева, собранным впервые в указанном выше издании. Упомянем и о том, что в 1967 г. опубликовал очерк «Сергиево подворье» [10]. В нем спустя уже полвека после его основания Зайцев вновь дает глубокий аналитический абрис созданного на ниве духовного делания русскими православными деятелями. Важным он считает, что «Богословский Институт как бы слился теперь с приходом Подворья (вторым в Париже по размеру), вместе они действуют, стараясь и поддержать храм, и упорядочить общежитие, библиотеку, создать лучшие условия и для трудов международного характера. Международность вообще проявилась с первых же шагов Богословского Института» [10, с. 420].

Что касается художественной прозы писателя, то ограниченные рамки данного материала побуждают выделить лишь одно произведение писателя — рассказ «Река времен» (1964). Но это — одно из лучших произведений малой прозы XX века. Оно было оценено современниками чрезвычайно высоко. В одном из эмигрантских исследований П. Грибановским было сказано:

«...рассказ Б. Зайцева “Река времен” (1964) — высшая точка художественно-духовного восхождения писателя... рассказ этот... не уступает “Архиепископу” Чехова и должен будет войти в будущую антологию, появиться в числе, скажем, лучших десяти рассказов за последние сто лет» [2, с. 138].

Действительно, произведение это поражает глубиной и эстетическим совершенством.

Основан рассказ на реальных фактах, герои имеют прототипов: известных деятелей русской религиозной жизни за рубежом — архимандрита Киприана (Керна), митрополита Владимира (Тихоницкого). Архимандрит Киприан был духовником Б. К. Зайцева и высоко отзывался о его творчестве, заметив, что «люди Зайцева привлекают к себе своим светом, какой-то внутренней прозрачностью, почти праведностью...» [1, с. 161]. Это один из известнейших ученых-богословов русского Зарубежья, автор многих известных богословских трудов.

В центре сюжета рассказа — отражение глубочайшего впечатления, оставшегося у европейских богословов, собравшихся на литургический съезд в Парижском богословском институте (в рассказе это монастырь имени великого Святого), русского первосвященника. Интонация зайцевского повествования элегически светла, лирична:

«За оградой небольшой холм, на нем храм... С улицы ведет ввысь тропинка-лесенка, а вокруг разрослись каштаны, вечно переливается листва их... Это русский монастырь имени великого Святого. В стране нерусской ведет он свою жизнь, вызванивают колокола, идет служба, в соседнем помещении юноши изучают богословие» [9, с. 309].

Такова интродукция рассказа, обозначающая сразу же в качестве центрального — храмовое пространство как средоточие всего происходящего

и намечающая лейтмотивы, которые в гармоничном музыкальном ладе будут переплетаться в повествовании: это вектор духовного устремления ввысь и тема вечных жизненных начал.

Перед нами — художественное произведение, в нем очевиден несомненный авторский вымысел. Однако основан он на реальных исторических, жизненных фактах. Как видим, Зайцев изображает здесь монастырь. Но исследования свидетельствуют, что отталкивается писатель здесь от знаний и впечатлений о деятельности *Свято-Сергиевского православного богословского института в Париже*.

В центре рассказа — образ молодого архимандрита Андроника, который, пишет Зайцев, был «монахом ученейшим», автором трудов по патологии, «худой, высокий, несколько чахоточного вида, с огромными прекрасными глазами, молчаливый и всегда задумчивый» [9, с. 310]. Прототипом образа архимандрита Андроника стал архимандрит Киприан.

Уже в портрете героя рассказа очевидно сходство с внешностью прототипа, представленной Б. К. Зайцевым в его воспоминаниях об архимандрите Киприане. И при описании кельи Андроника Зайцев дает читателю «знаки», которые расшифровать могли, конечно, только хорошо знавшие архимандрита Киприана люди. Описание кельи Зайцев заканчивает такой фразой: «Разумеется, Андроник не похож на рядового монаха, но и нечто весьма древнее и вековечно православное есть в его огромных и глубоких глазах» [9, с. 313].

Конечно, в художественном тексте не следует буквально искать «кальки» с биографии прототипа героя. Важно выделить концептуально значимые вещи. Центральное событие здесь — рассказ о проведении в монастыре благодаря огромной работе архимандрита Андроника международного научного богословского съезда. Зайцев пишет, что это был «невиданный еще выход православия на европейский простор. Католические богословы, протестантские, французы, немцы, англичане встречаются в скромном российском монастыре, под иконой смиреннейшего Святого...» [9, с. 318]. Это событие действительно имело место в Богословском институте в Париже в 1953 году, и Борис Зайцев на нем присутствовал.

Как это свойственно Зайцеву, он прежде всего живописует эпизоды, в которых отражается глубина эмоциональных реакций людей на происходящее. Собственно, главное, ради чего написаны эти страницы о съезде, — это изображение поразительного впечатления, произведенного на окружающих появлением русского первосвященника митрополита Иоанникия (под таким именем и званием выведен здесь образ митрополита Владимира (Тихоницкого)). Предваряет его появление такая характеристика:

«Митрополит Иоанникий, — указывает Зайцев, — был родом из Северо-восточной Руси, из семьи скромного священника... Ученостью не отличался, но всем видом своим, худенький, невыигрышный... простотой и легкостью являл облик древней

православной Руси, даже вроде иконы. Жизни был высокоаскетической, веры незыблемой. И незыблемой доброты...» [9, с. 323].

Описание его прибытия исполнено глубокого символического смысла. Стоя внизу у входной сторожки с образом Святого, «митрополит расправлялся, поглаживал серо-рыжеватые усы каким-то робким жестом, будто говоря: “Ничего, что митрополит. Я такой же русский человек Вятской губернии, как и другие, столь же грешен, как и все”» [9, с. 323]. При подъеме на горку сопровождающие митрополита, говорит писатель, «будто старались поддерживать, но он *«легко, как-то невесомо взлетал, будто земля и не очень притягивала его»* [9, с. 323; курсив наш. — В. З.].

Символический мотив приподнятости над обыденным бытием митрополита Иоанникия, физически немощного, слабого человека, еще дважды усиливается внутренним монологом архимандрита Андроника («Восходит, — думал Андроник, — а ведь сердце у него слабое, недавно был обморок» [9, с. 323]) и авторским словом («И действительно, человек этот, со слабым сердцем... почти птичьим полетом возносился кверху. Аббаты и пасторы смотрели на него» [9, с. 323; курсив наш. — В. З.].

Звучание этого мотива вознесения подготавливает кульминацию рассказа, представляющую в зайцевской прозе непременно воспроизведение эмоционального воздействия на героев некоего внешнего фактора, в данном случае — восхождение от ворот сторожки к монастырю митрополита Иоанникия:

«И тут произошло нечто небывалое. Молодой аббат, особенно внимательно, как бы с волнением всматривавшийся в еще приближавшегося снизу митрополита, вдруг теперь отделился от своей группы, подошел к нему, упал на колени и в ноги ему поклонился...

Митрополит быстро схватил его, Андроник поднял.

— Господь вас храни. Что же это так мне. Зачем... Зачем...

Митрополит явно смутился» [9, с. 324].

В лаконичной и художественно-емкой прозе Зайцева отсутствуют комментарии, пространные психологические объяснения — такие эпизоды говорят сами за себя. Но часто, как в музыкальном произведении, их основная тема получает обогащение и дополнительное освещение в последующих фрагментах повествования. Так и здесь: тема высоты нравственного подвижничества, русской святости развивается в сцене беседы архимандрита Андроника с английским богословом вечером того же дня о силе и слабых местах католицизма и православия — беседы, проходящей «в зеленоватом полумраке» кельи Андроника. Английский богослов говорит: «Да, единство и сила у нас есть, конечно, более, чем у вас, многое у нас есть... Но вот такого, как сегодня... — Он остановился и продолжал в задумчивости: — В белом клобуке... такого у нас нет» [9, с. 326]

(курсив автора. — В. З.). У Андроника, пишет автор, «перехватило дыхание», и он ответил: «Но у Вас есть тот, кто поклонился ему в ноги» [9, с. 326].

Думается, герои зайцевской «Реки времен», и особенно митрополит Иоанникий, — это образы, проникнутые той высочайшей поэзией, которая восходит к красоте святоотеческой духовности, укорененной в древнейших пластах русского менталитета.

Подводя итоги, отметим следующее. Трудно переоценить значение произведений «скромных жанров», каковыми являются рассказы, публицистические статьи, заметки в творчестве Б. К. Зайцева, оставившего нам бесценные свидетельства подвижнического опыта наших соотечественников за рубежом, в труднейших условиях изгнания сумевших и сохранить, и упрочить основания национального духовного богатства.

Литература

1. *Архимандрит Киприан*. Б. К. Зайцев // Возрождение. Париж. 1951. № 17.
2. *Грибановский П.* Борис Константинович Зайцев (обзор творчества) // Русская литература в эмиграции / сб. ст. под ред. Н. Полторацкого. Питтсбург: Питтсбургский Университет, 1972. С. 133–151.
3. *Зайцев Б. К.* Богословский институт (К 25-летию основания) // Б. К. Зайцев. Отблески вечного. Неизвестные рассказы, эссе, воспоминания, интервью / сост., вступ. ст., подг. текста и коммент. А. М. Любомудрова. СПб.: Росток, 2018. С. 448–450.
4. *Зайцев Б. К.* Вечер Сергиева Подворья // Б. К. Зайцев. Отблески вечного. Неизвестные рассказы, эссе, воспоминания, интервью / сост., вступ. ст., подг. текста и коммент. А. М. Любомудрова. СПб.: Росток, 2018. С. 538.
5. *Зайцев Б. К.* Клермон // Б. К. Зайцев. Отблески вечного. Неизвестные рассказы, эссе, воспоминания, интервью / сост., вступ. ст., подг. текста и коммент. А. М. Любомудрова. СПб.: Росток, 2018. С. 442–446.
6. *Зайцев Б. К.* Митрополит Евлогий // Б. К. Зайцев. Отблески вечного. Неизвестные рассказы, эссе, воспоминания, интервью / сост., вступ. ст., подг. текста и коммент. А. М. Любомудрова. СПб.: Росток, 2018. С. 439–442.
7. *Зайцев Б. К.* Обитель // Б. К. Зайцев. Отблески вечного. Неизвестные рассказы, эссе, воспоминания, интервью / сост., вступ. ст., подг. текста и коммент. А. М. Любомудрова. СПб.: Росток, 2018. С. 431–433.
8. *Зайцев Б. К.* Общежитие в Шавиле // Б. К. Зайцев. Отблески вечного. Неизвестные рассказы, эссе, воспоминания, интервью / сост., вступ. ст., подг. текста и коммент. А. М. Любомудрова. СПб.: Росток, 2018. С. 433–435.
9. *Зайцев Б. К.* Река времен. Нью-Йорк: Русская книга, 1968. 337 с.
10. *Зайцев Б. К.* Сергиево Подворье // Б. К. Зайцев. Отблески вечного. Неизвестные рассказы, эссе, воспоминания, интервью / сост., вступ. ст., подг. текста и коммент. А. М. Любомудрова. СПб.: Росток, 2018. С. 419–421.
11. *Зайцев Б. К.* Тридцать лет // Б. К. Зайцев. Отблески вечного. Неизвестные рассказы, эссе, воспоминания, интервью / сост., вступ. ст., подг. текста и коммент. А. М. Любомудрова. СПб.: Росток, 2018. С. 450–452.
12. «Новый, тихий и уединенный путь церкви». Духовная жизнь русской эмиграции в малоизвестных очерках Бориса Зайцева // Научный православный журнал «Традиции и современность». 2020. № 24. С. 79–97.

УДК 82.161.1
DOI 10.25991/AE.2022.22.41.004

О. В. Богданова

Богданова Ольга Владимировна — доктор филологических наук, профессор, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург

ЛЮБОВЬ ЗЕМНАЯ И НЕБЕСНАЯ В ЭМИГРАНТСКОЙ НОВЕЛЛИСТИКЕ И. БУНИНА

В статье рассматривается рассказ Ивана Бунина «Натали», вошедший в знаменитый сборник рассказов о любви «Темные аллеи». В ходе анализа автор работы выстраивает интертекстуальные параллели, которые эксплицирует бунинский текст и пытается понять, с одной стороны, существо понимания Буниным «любви земной и небесной», с другой — увидеть, насколько осознанным или неосознанным была корреляция Бунина с «Данте» Д. Мережковского и в целом — в чем был смысл его апелляции к западноевропейской традиции. В работе показано, что особенности эмигрантской жизни провоцировали Бунина встраивать свой художественный текст в литературные контексты (содружества, кружки, литературные сообщества) и апеллировать к собственному знанию не только человеческой жизни, но и мировой литературы.

Ключевые слова: И. Бунин, рассказ «Натали», интертекстуальное поле, концепция любви земной и небесной.

О. Bogdanova

EARTHLY AND HEAVENLY LOVE IN THE EMIGRANT NOVELLISTICS OF IVAN BUNIN

The article discusses the story of Ivan Bunin “Natalie”, included in the famous collection of love stories “Dark Alleys”. During the analysis, the author of the work builds intertextual parallels that the Bunin text explicates and tries to understand, on the one hand, the essence of Bunin’s understanding of “earthly and heavenly love”, on the other — to see how conscious or unconscious was Bunin’s correlation with D. Merezhkovsky’s “Dante” and, in general, what was the meaning of his appeal to western European tradition. The paper shows that the peculiarities of emigrant life provoked Bunin to embed his literary text in literary contexts (communities, circles, literary unions) and appeal to his own knowledge not only of human life, but also of world literature.

Keywords: I. Bunin, the story “Natalie”, intertextual field, the concept of earthly and heavenly love.

Как известно, Иван Бунин, покинувший Россию в январе 1920 года на французском пароходе «Спарта», отправлявшемся в Константинополь из Одессы, оказавшись в эмиграции, не примкнул ни к одной литературной группе или литературному течению. Между тем особенность пребывания вне родины, изолированность от метрополии, желание спасти русскую культуру и придать высокую духовную миссию «выжившей» русской литературе побуждали Бунина к сближению с русской эмиграцией в изгнании, к консолидации литературных сил на чужбине, со всей очевидностью к активизации атмосферы интеллектуальной жизни, творческих контактов и дискуссий по важнейшим вопросам теологии, философии, истории, культуры, литературы. Осуществлению подобных задач (наряду с другими проектами) во многом способствовало литературно-философское общество «Зеленая лампа», созданное в Париже в 1927 году по инициативе Д. С. Мережковского и З. Н. Гиппиус. Как позднее вспоминал Ю. Терапиано, Мережковские решили создать нечто вроде «братского общества», «инкубатора идей» [10, с. 21], где бы все участники были связаны между собой стремлением поиска общности представлений по важнейшим философско-онтологическим вопросам.

В числе участников «Зеленой лампы» были Н. Бердяев, Л. Шестов, К. Мочульский, М. Алданов, Б. Зайцев, А. Ремизов, В. Ходасевич, Н. Тэффи,

А. Ладинский, С. Маковский, Н. Оцуп, М. Вишняк, В. Руднев и др. Среди завсегдатаев собраний был и Бунин. В рамках общества звучали доклады «О литературной критике» (М. Цетлин), «Русская литература в изгнании» (З. Гиппиус), «Русская интеллигенция как духовный орден» (И. Бунаков-Фондаминский), «Есть ли цель у поэзии?» (Г. Адамович), обсуждались темы «Толстой и большевизм», «Апокалипсис нашего времени В. В. Розанова (о Ветхом Завете и христианстве)», дискутировались философские аспекты творческого наследия Владимира Соловьева, Федора Достоевского, Льва Толстого, Николая Гоголя, Данте Алигьери, «Весны» Боттичелли и мн. др.

Одной из важнейших философских дирекций «Зеленой лампы» была магистральная тема русской литературы — любовь. К ее «сущности» и «формам» обращались в те годы многие: С. Булгаков «Владимир Соловьёв и Анна Шмидт» (1916), Н. Бердяев «Миросозерцание Достоевского», где глава пятая — «Любовь» (1921), Л. Карсавин «Фёдор Павлович Карамазов как идеолог любви» (1921), Н. Бердяев «Учение о Софии и андрогине: Я. Бёме и русские софиологические течения» (1930), Б. Вышеславцев «Достоевский о любви и бессмертии» (1932) и другие.

В 1925 году Зинаида Гиппиус выступила с обширной статьей «О любви» (I часть — «Любовь и мысль», II часть — «Любовь и красота»; более

поздний вариант названия статьи — «Искусство и любовь»), где ставила «задачу любви», выводила ее на уровень «мировой проблемы, вопроса, не менее других актуального и процессуального», взывала к тому, что «в любви есть *смысл*, который <...> должно разгадать» [6, с. 433]. Неслучайно в 1929 году в парижском зале «Плейель» прошёл «двойной вечер» (два заседания) «Зеленой лампы» с объявленной темой — «О любви». Одно из этих заседаний Общества с речью «Арифметика любви» открывала З. Гиппиус, вслед за ней выступали Г. Адамович, В. Злобин, А. Ладинский, Д. Мережковский, Н. Оцуп, Н. Тэффи, М. Цетлин и др.

Понятно, что в атмосфере слияния литературной и ментальной, индивидуальной и коллективной, чувственной и гносеологической интенций внимание Бунина к феноменологии любви обретает не только физиологический, психологический, но и метафизический — философский — характер и подводит к осознанию того, что именно мысль руководила Буниным в его поисках и интерпретации сущности любви, в т. ч. в рамках цикла «Темные аллеи» и непосредственно в рассказе «Натали».

Об истоке замысла рассказа «Натали» Бунин писал в «Происхождении моих рассказов»: «Мне как-то пришло в голову: вот Гоголь выдумал Чичикова, который ездит и скупает “мертвые души”, и так не выдумать ли мне молодого человека, который поехал на поиски любовных приключений? И сперва я думал, что это будет ряд довольно забавных историй. А вышло совсем, совсем другое <...>» [4, с. 321].

Между тем гоголевский сюжет у Бунина остался за рамками сюжетного повествования. Дорожная авантюрно-приключенческая фабула поэмы Гоголя оказалась свернутой до усеченной полужабулы — герой «стал ездить в поисках любовных встреч по соседним имениям, по родным и знакомым» [5, с. 125]. Более того, ключевое сюжетное событие сконцентрировано в тексте рассказа на единственной и роковой «остановке» героя — на его приезде в имение «дяди по матери, отставного и давно овдовевшего улана Черкасова, отца единственной дочери» Сони, двоюродной сестры молодого героя. Оборот «стал ездить», выдержанный в форме глагольного инфинитива несовершенного вида, как будто бы предполагающий множественность приключений персонажа (как, например, визитов у Чичикова), нейтрализуется и уточняется другой фразой, свидетельствующей об исключительности «счастливой удачи», которая «вдруг выпала на <...> долю <героя> у Черкасовых» [5, с. 128].

Обращает на себя внимание, что молодой герой Виталий (Петрович¹) Мещерский, от имени которого ведется повествование, волею обстоятельств (точнее — волею автора) поставлен в ситуацию не просто «путешествия» по жизни, но важного и трудного для него жизненного выбора. Только что надевший «студенческий картуз» и снедаемый горделивым желанием «показать свой голубой околыш»

[5, с. 125], герой «счастлив тем особым счастьем начала молодой свободной жизни, что бывает только в эту пору» [5, с. 125]. И свободу юный персонаж мыслит как намерение стать «как все» [5, с. 125] — если еще недавно чистый душой и телом он «краснел при вольных разговорах гимназических товарищей» [5, с. 125], то теперь вознамерен «нарушить свою чистоту» [5, с. 125], «искать любви без романтики» [5, с. 125]. По сути рассказ как будто бы посвящен истории первой любви героя — неслучаен вопрос, который будет задан по ходу развития сюжета: «... что вы думаете о первой любви?» [5, с. 136].

Казалось бы, рассказовая ситуация проста, естественна и стадияльна. Герой Бунина должен испытать первую любовь. Однако диктат автора приводит персонажа к более сложной механике «инициации» — к взрослению не только физическому, но и моральному. В имении Черкасовых он оказывается погруженным в обстоятельства не по возрасту сложные, к которым ни духовно, ни психологически еще не был готов.

Иными словами, в рассказе «Натали» Бунин художественно ярко, образно и пластично проигрывает ситуацию возникшего «любовного треугольника», но при этом на идейном уровне по сути прямолинейно и просто — рационалистично — сталкивает героя с двумя типами любви: «дьявольской» и «ангельской» (по определению Л. Толстого, не по Вл. Соловьеву [см.: 6, с. 437]). И на уровне образной системы рассказа художественным воплощением различных типов любви становятся два женских персонажа («девушки бывают разные» [5, с. 136]) — Соня и Натали².

«Дьявольские» коннотации низменной, плотской страсти буквально с первых строк пронизывают образ «грешной» бунинской Сони.

Встреча героев — Сони и Витика — происходит глубокой ночью («Тише, все спят» [5, с. 126]), вокруг темно («темная прихожая» [5, с. 125]), они «наедине» [5, с. 128]. Юная героиня встречает запоздалого гостя «в ночном фланелевом халатике» [5, с. 125], «под которым, верно, ничего нет» [5, с. 126]. «Этикетный» поцелуй в щеку [5, с. 125] очень скоро оттеняется чувственным впечатлением от созерцания девичьей «поднятой, открытой до плеча руки» [5, с. 126], увиденного в разрезе халата ее «полного колена» [5, с. 127], «поджатого бедра» [5, с. 127], «полнеющей груди» и обнаженной «круглой загорелой шеи» [5, с. 127], а впоследствии перерастает в «долгий» и «жадный» поцелуй на пороге спальни [5, с. 129]. Физиологичность деталей («прелестей» [5, с. 127]) приоткрывает направленность взгляда молодого героя («глаза бегают» [5, с. 127]) и выдает юношескую тягу «ко всему ее <Сониному> телу» [5, с. 128], но одновременно обнаруживает соблазнительную и откровенную нескромность двадцатилетней «совершенной красавицы» [5, с. 126], дьяволицы-кузины.

Лексико-семантический ряд (шутки-разговоры героев о верности — «верна тебе», «убедиться в тво-

ей верности» [5, с. 126]; «ждала тебя» [5, с. 127]; «давным-давно влюблен в тебя» [5, с. 128]; «наш роман» [5, с. 128]), так же как и игриво-кокетливый тон, избранный персонажами для поддержания диалога («интересный нахал», «пошлые черные усики» [5, с. 126]) свидетельствуют о завязке любовной интриги — и, как определено самой героиней, их будущих «любовных утех» [5, с. 126].

«Дьявольское» начало коллизии мощно поддерживается и оттеняется мотивом смеха, пронизывающим всю сцену ночной встречи героев и их последующего общения — как известно, в русской традиционной культуре смех устойчиво связан с «приметой беса» [7, с. 123]. Образ героини и ее поведение насыщены чертами бесовской несерьезности и лукавosti: «она засмеялась» [5, с. 126], «она опять со странной усмешкой стала глядеть на меня», «сине-лиловые усмевающиеся глаза», «продолжая глядеть все с той же усмешкой», «сказала <...> и засмеялась» (все — [5, с. 127]), «с веселым спокойствием», «будто шутя» (обе — [5, с. 128]), «шутки Сони», «не шутки» [5, с. 129], «нехорошо засмеявшись» [5, с. 137] и др.³

В том же ряду снижающих констант оказывается и мотив серных спичек, табака, сигарет, вина. Вся фраза: «Она <Соня>, продолжая глядеть все с той же усмешкой, вынула из кармана маленький серебряный портсигар и серебряную коробочку со спичками и закурила с некоторой даже излишней ловкостью, поправляя под собой поджатое бедро» [5, с. 127] — изобилует деталями «дьявольства», соблазна, искушения. Даже «излишняя ловкость» становится выразительной характеристикой черточкой облика героини-искусительницы.

«Греховность» образа Сони к концу первой главы дополняется «цветовым» эпитетом «сумрачно» («сумрачно закрыла глаза» [5, с. 129]) и жестом «все ниже опускающейся свечи» ([5, с. 129]; сцена поцелуя героев). Казалось бы, не относящиеся к деталям портретирования, эти психологические штрихи усиливают (су)мрачность и демоничность картины, всего образа героини и, как следствие, коннотаций, связанных с нею.

Тревожно трагический образ «крупной летучей мыши» [5, с. 129], залетевшей в раскрытое окно комнаты героя и послужившей ему «зловещим предзнаменованием» [5, с. 129], близ образа героини-пророчицы-искусительницы оборачивается знаком-символом, заместителем той злой силы, которая в славянском фольклоре связана прежде всего с духом чертовщины, бесовства (в произведениях искусства дьявол как падший ангел нередко изображается с крыльями летучей мыши). При этом симптоматично, что в народном представлении летучая мышь (наряду с прочими коннотациями) непосредственно связана еще и с любовной (приворотной) магией [2, с. 147–148; 11, с. 340–342].

То есть образ юной красавицы Сони («мудрая») изначально (уже только в рамках первой части — I) запрограммирован автором как образ разруши-

тельный, «от лукавого», грозящий привнести в жизнь героя не просто «любовь без романтики», но тревожную и гибельную дисгармонию. При этом Соня у Бунина — не носитель зла, не средоточие порока, но обычная двадцатилетняя девушка, достигшая зрелости и готовая любить и быть любимой.

Наоборот, в противоположность образу «греховной» Сони с первых упоминаний о Натали («родная») начинается формироваться «ангельский чин» ее образа.

Ангелоподобной выглядит героиня при первом — внешнем — описании, данном Натали Соней: «Представь себе: прелестная головка, так называемые “золотые” волосы и черные глаза. И даже не глаза, а черные солнца <...> Ресницы, конечно, огромные и тоже черные, и удивительный золотистый цвет лица, плечей и всего прочего» [5, с. 126]. Изобилие золотого цвета, светлые волосы, большие темные глаза — все эти детали, усиленные при первом и последующих появлениях героини («золотистая яркость волос», «черные глаза» [5, с. 129]; «сухо-золотистая кожа», «рыжеватые волоски» [5, с. 133]; «коса <...> цвета спелой кукурузы» [5, с. 137]; «золотистость волос» [5, с. 146]), придают образу Натали едва заметную, но узнаваемую иконописность. Неслучайно позже в тексте почти незаметно прозвучит сравнение: «уже как от иконы не мог оторвать от нее глаз» [5, с. 146].

Представляя подругу, Соня добавит к ее портрету: «Очень трогательная девочка, стройненькая, еще хрупкая. Умница, только очень скрытная, не сразу разберешь, умна или глупа...» [5, с. 128]. Если отстраниться от ревниво оценочных характеристик дерзкой Сони, то легко заметить, что хрупкость и стройность придают образу Натали черты (почти) «монашенки». Неслучайно в образе Натали мотив смеха сменяется и вытесняется мотивом молчания и смущения («смущенная приветливость» [5, с. 137]; вечерами «мы с Соней <сидели> шутя и курия, а Натали молча» [5, с. 134]; «Она, и без того молчаливая, становилась все молчаливее» [5, с. 135]). А по ходу повествования герой обратит внимание «на иносекую стройность ее черного платья, делавшего ее особенно непорочной, на чистую, молодую красоту лица, ресниц и глаз, при виде <его> опустившихся» [5, с. 146].

«Чинным» выглядит и упоминание о том, что Натали «из прекрасной семьи, очень богатой когда-то, теперь же просто нищей» [5, с. 128]. По словам подруги, «в доме говорят по-английски и по-французски, а есть нечего...» [5, с. 128]. На этом фоне упоминание о богатом женихе Натали и о возможной жертвенности ее судьбы («богат, подумают, что вышла из-за денег, пожертвовала собой для родителей...» [5, с. 128]) прочитывается как традиционный канон «жития святых», нищенствующих и скоромных.

Если появление Сони в тексте рассказа было «плотным» и «плотским» — сугубо телесным, то появление Натали мимолетно, мгновенно, подобно

вспышке солнечного света, игре солнечного луча. «В первый раз я видел Натали на другой день утром только мельком: она вдруг вскочила из прихожей в столовую, глянула, — была еще не причесана и в одной легкой распашонке из чего-то оранжевого, — и, сверкнув этим оранжевым, золотистой яркостью волос и черными глазами, исчезла» [5, с. 129]. Она «вскочила, мелькнула и скрылась, сразу поразив меня радостным восхищением» [5, с. 130].

Если рядом с образом Сони соседствуют образы летучей мыши и лягушки [5, с. 131], то Натали окажется незримо сопоставленной с бабочкой, легкой, хрупкой, порхающей, молниеносной. Образ «мелких розовых бабочек» [5, с. 148] непосредственно рядом с Натали возникнет в момент последней встречи героев.

Стороны возникающего в рамках повествования «любовного треугольника» («я с Натали против Сони или Соня с Натали против меня» [5, с. 134]) начинают формироваться двумя противоположностями: действительно, «ангельским» и «дьявольским». И юный — неискушенный («Шел бы ты, Мещерский, в монахи!» [5, с. 125]), но искушаемый — герой оказывается на распутье, встает перед непростым жизненным выбором. Его захватывает и терзает риторика: «за что так наказал меня Бог, за что дал сразу две любви, такие разные и такие страстные, такую мучительную красоту обожания Натали и такое телесное упоение Соней» [5, с. 134].

Герой рассказа «безвыходно думал: как же мне теперь жить в этой двойственности — в тайных свиданиях с Соней и рядом с Натали, одна мысль о которой уже охватывает меня таким чистым любовным восторгом <...> тем радостным обожанием, с которым я давеча глядел на ее тонкий склоненный стан, на острые девичьи локти» [5, с. 133]. Если «телесная» Соня очень скоро в размышлениях героя видится «вышедшей замуж молодой женщиной» [5, с. 133], то ее ровесница, подруга-гимназистка, «хрупкая» Натали «в холстинковой юбочке» казалась ему «чуть не подростком» [5, с. 133].

Исследователями уже было замечено, что многие обстоятельства в рассказе Бунина обретают свою пару, удваиваются и повторяются, будучи связанными с образами (и сюжетными линиями) двух противопоставленных героинь [1, с. 78]. Писатель словно сознательно «уравнивает» достоинства женских персонажей, обнаруживая равную меру притягательности и соизмеримости соблазна, испытываемого героем к одной героине и к другой. Если в начале повествования Соня представлена как кузина героя, то к финалу Натали, вышедшая замуж за родственника Виталия, становится членом семейства Мещерских, т. е. фактически оказывается в положении кузины («Вы чувствуете, что ведь вы мне двоюродный брат теперь?» [5, с. 149]). Если одна героиня по сюжету заболевает, то вскоре «недуг» окажется властен и над другой (герой удивлен: «То вы, то она» [5, с. 138]). Если одна хлопочет по дому, то вскоре и другая с успехом займет ее

место, неслучайно герой назовет ее «заместительницей» [5, с. 138]. Если одна способна царственно приказывать («А не исполнишь моего приказа...» [5, с. 129]), то и другая тоже («Уезжайте завтра же» [5, с. 142]). Героини намеренно сближены и уподоблены.

При этом положение, в которое Буниным поставлен герой, оказывается не просто сложным, но намеренно «экспериментальным». Еще при первой встрече прагматичная Соня предрекала герою: «Ты будешь сходить с ума от любви к ней <Натали>, а целоваться будешь со мной. Будешь плакать у меня на груди от ее жестокости, а я буду тебя утешать» [5, с. 128]. И уже в этой коллизии угадывалось немало драматических ракурсов. Однако писатель намеренно затрудняет и усложняет выбор героя: он «думал с двумя совершенно противоположными чувствами о Натали и о Соне» [5, с. 132], но был влюблен в обеих. «Разве только с одной страстью целую я Соню, разве я не люблю ее?» [5, с. 139], — размышляет герой. По условиям Бунина, герой должен не просто выбрать одну из героинь, но вынужден отказаться от одной из них, от любви к Натали или от любви к Соне. По существу же — сделать выбор между светом и тенью, которыми пронизано все пространство рассказа («пятна света и тени» [5, с. 141]), между «землей и небом» [5, с. 142], между духом и плотью.

Посредством образа молодого, неопытного, ищущего героя Бунин показывает «чувства и мысли тайные, глубоко ото всех скрытые», те самые, о которых он писал в дневниках и которых ему так не хватало в поэзии позднего Фета. Его герой оказывается перед дилеммой («и счастье, и несчастье» [5, с. 138]) — и, совершенно очевидно, что писатель сознательно погружает наивного героя в ситуацию «решительного» жизненного выбора, ибо руководит этим «испытанием» мысль зрелого художника.

В рамках интеллектуальных споров «Зеленой лампы» феноменология любви обретала характер не только абстрактных экзерсисов, но нередко была непосредственно привязана к личности некоего исторического лица или литературного героя (например, образов Дон Кихота и Дульсиней Тобосской, Петрарки и Лауры). Но особенно высокого накала размышления о философии любви достигали в Обществе в связи с личностью, жизнью и творчеством Данте Алигьери, его любовью к Беатриче. Данте посвящали заседания, дискуссиям подвергалась «Божественная комедия», циклы любовных сонетов «Новая жизнь», о Данте писали художественные произведения. Одним из них был киносценарий «Данте» (1936–1937), созданный Д. С. Мережковским в последние годы существования литературного сообщества «Зеленая лампа» и опубликованный в Париже в 1939 году. Беллетризованное жизнеописание Данте дает возможность Мережковскому представить личность великого итальянца как культурную эмблему эпохи, как фигуру символическую, знаменующую собой новый миф о любви человечества.

Любопытно, что рассказ Бунина «Натали» словно незримыми нитями связан с «Данте» Мережковского, фиксирует в тексте «приметы», сюжетные повороты, идейные ракурсы, явно унаследованные от творения современника. При этом речь не идет о зависимости, о заимствовании, об усвоении идей Мережковского, скорее — о типологии, о совместном участии литераторов в дискуссиях и спорах по «задачам любви» и их интерпретации посредством творчества и личности великого Данте.

В своем киносценарии Мережковский воспроизводит весьма близкую бунинскому рассказу ситуацию — о «древней, как мир, любви». Флорентийские празднества «бога Любви», Signor Amore, «сладкого и страшного бога-демона» [9, с. 452], пробуждают в сознании зрителя (читателя) знаменитую историю любви Данте к Беатриче, при этом рядом с рыцарской любовью «отрока» к очаровательной девочке, «Прекрасной Даме» ([9, с. 455], так у Мережковского), соседствует обытовленная («скучная») помолвка юного героя с соседкой Джеммой Донатти, а позже — и поклонение монне Ладжие.

«Сэр Алигьери заключает у нотариуса письменный договор с ближайшим соседом своим, *Манетто Донати*, о помолвке сына с маленькой двенадцатилетней дочерью Манетто, *Джеммой*. Данте знал ее давно, раньше, чем Беатриче, потому что они жили почти под одною кровлею, в двух соседних домах, разделенных только небольшим двором, видятся постоянно, вместе играли и беседовали на той же солнечно-белой площади, в той же черной тени от башни, где встречался он и с *Биче*. Но в день помолвки, глядя на *Джемму*, эту знакомую, милую, милую, но почему-то ему опостылевшую, скучную девочку, он вспоминает ту, другую, единственную ему родную и желанную, — *Биче*» [9, с. 456].

Обращает на себя внимание то обстоятельство, что уже самое начало наррации Мережковского (вслед за строками Данте) опосредовано рождением «новой жизни» и пробуждением «новых надежд».

Весна идет, весна идет.
Новая Жизнь начинается.
Белая Роза — алая кровь;
Солнце на небе — в сердце любовь [9, с. 455].

Хронотопические доминанты, игра цвета, архетипы света и тени, парность и «двойничество» персонажей, столкновение символики чисел (2 и 3, 6, 7, 9), сюжетные повороты, психологические нюансы текста Мережковского неявно, но угадываемо опосредуют строение бунинского рассказа.

По Мережковскому, дантевский путь любви — это путь, указуемый Богом-светом. Потому образ «Лучезарной Дамы» Мережковского словно бросает отсвет на первое появление Натали перед взором героя Бунина («Ах, эта твоя оранжевая распашонка и вся ты, еще почти девочка, мелькнувшая мне в то утро, первое утро моей любви к тебе!» [9, с. 150]), пробуждая «расшифровку» светоносного, лучеподобного впечатления, произведенного Натали.

Ангельские черточки образа Натали словно порождены и иницированы образом Ангела-Биче. Герой Мережковского признается: «После первой встречи с Беатриче, “бог Любви воцарился моей душе так, что я вынужден был исполнять все его желания. Много раз повелевал он мне увидеть этого юнейшего *Ангела*”» [9, с. 456]. Недоволенное ангельское начало Натали в рассказе Бунина обретает свое словесное довоплощение (полнозвучное название героини Ангелом) у Мережковского.

Первая глава сценария Мережковского, названная «Белая роза» и связанная с мотивом «награждения» Данте белой розой из рук Беатриче, находит отклик в образе «темно-красной бархатистой розы в волосах» [5, с. 132] Сони. Герой Бунина, подобно Данте, одарен розой Сони («Я спрятал <розу> в стол» [5, с. 134]) и позволением целовать юную нимфу. Однако в контексте адово-дьявольских коннотаций образа Сони белая роза Биче превратилась в темно-красную, дантевский лейтмотив «Новой жизни» «белая роза — алая кровь» незримо поддерживал бунинскую метаморфозу⁴.

Трогательный эпизод нежных отношений Виталия и Натали включает у Бунина описание вечернего ветра, который чувствует герой и который предлагает почувствовать (вдохнуть) героине. «...я встал и вышел на балкон. Заходила из-за сада туча, тускнел воздух, все шире и ближе шел по саду мягкий летний шум, сладко дуло полевым дождевым ветром, и меня вдруг так сладко, молодо и вольно охватило какое-то беспричинное, на все согласное счастье, что я крикнул:

— Натали, на минутку!
Она подошла к порогу:
— Что?
— Вздохните — какой ветер! Какой радостью могло бы быть все!» [5, с. 135].

Весьма сходный образ вычитывается и в тексте Мережковского, когда ветер и поцелуй ставятся писателем в непосредственную близость и обнаруживают поэтическую связь. Мережковский: «Сухо шелестят страницы пыльных, старых книг; но подымает их веющий из окна, *душисто-влажный, как поцелуй любви, весенний ветер*» [9, с. 458]. Сцена из рассказа Бунина воспринимается непосредственным и ожидаемым продолжением этого образно-поэтического впечатления.

Можно назвать комплекс мотивов, образов, деталей сценария Мережковского, которые словно переключаются в текст рассказа Бунина, поддерживая линии поведения главного героя и (анти)героинь. Однако наиболее важным оказывается «теория» любви, философия чувства, которую предлагает Мережковский и которую отражает Бунин.

В тексте Мережковского появляется персонаж Гвидо Кавальканти, друг Данте. Именно он теоретизирует по поводу любви и предлагает Данте ее новое прочтение (т. н. «новую любовь»).

Гвидо вопрошает Данте: «Чтобы человек, молодой и влюбленный в женщину так, что бледнеет и краснеет, завидев ее только издали на улице, а когда она к нему подходит, убегает, боясь лишиться чувств, — чтобы такой возлюбленный ничего от любимой не пожелал, кроме мимолетного приветствия, — этому люди никогда не поверят; веришь ли ты этому сам?» [9, с. 460]. И в противовес Данте предлагает решение: «Истинной любви не может быть между супругами, потому что брачная любовь и та, которая соединяет истинных любовников, исходят из различнейших чувств. Самая блаженная и огненная — любовь издали, *amour da lungi*, а плотская похоть в браке есть начало греха и смерти» [9, с. 460]. Призыв друга: «Выбери же одно из двух, земную любовь или небесную, чтобы не мучиться так и не презирать себя за эти напрасные муки» [9, с. 460].

Между тем несмотря на призыв друга к однозначности и однополярности, вопреки традиционному доминированию возвышенных чувств Данте к Беатриче философия любви у Мережковского обретает характер «новой любви» — любви к двоим. «Двух любить не только можно, но и должно, по законодательству новой любви: муж любит жену и любовницу, и жена — мужа и любовника» [9, с. 461]. Заметим, что и в рассказе «Натали», хотя и лишеном образа сведущего друга-наставника, ролевую функцию сомнения Бунин не снимает, но доверяет главному герою. Он сам задается вопросом: «...отчего же нельзя любить двух?» [5, с. 131].

В плане реализации законов «новой любви» в сюжете Мережковского рядом с Данте и Беатриче появляется образ так называемой Дамы Щита, монны Ладжии, которая скрашивает одиночество поэта, не могущего быть соединенным с его возлюбленной Биче.

Надо заметить, что Бунин не следует за Мережковским сознательно, скорее неосознанно проигрывает в собственном художественном воображении сходные и близкие варианты феномена любви. Поэтому он не вводит в рассказ образ (или даже понятие) Дамы Щита, но (вслед за Мережковским) именно эту роль попеременно доверяет героиням — то Соне, то Натали. «Изволь с нынешнего дня притворяться, что ты влюбился в...» [5, с. 132]. Ср. у Мережковского: «А любопытно было бы знать, кто кому служит щитом, монна Ладжия монне Биче, или наоборот...» [9, с. 461]. То есть, создавая в «Натали» иную в плане событийного наполнения ситуацию рассказа, фактически Бунин в отношениях «Виталий — Соня — Натали» незримо «воспроизводит» инвариантную историю Мережковского «Данте — Беатриче — Дама Щита».

Раньше уже было высказано суждение о том, что объем рассказа «Натали» значительно превышает размеры иных рассказов цикла «Темные аллеи». Если бы сюжет бунинского рассказа был завершен ситуацией выбора героя, то он оказался бы соизмеримым по объему с другими текстами цикла, и его

задача была бы в значительной мере решена. Герой Бунина был поставлен перед выбором, и он его совершил. Причем выбор юного и чистого героя мотивирован законами «старой любви» — герой выбирает с первой встречи, с первого взгляда именно Натали, «призрак» дантевской Биче. Неслучайно в ответ на слова Сони «Изволь с нынешнего дня притворяться, что ты влюбился в Натали. И берегись, если окажется, что тебе притворяться не надо» у героя едва не вырвалось «с веселой дерзостью», что «да, уже не надо... [притворяться]» [5, с. 132], он влюблен. Позже герой то же самое подтвердит Натали: «В ту страшную ночь с молниями я любил уже только тебя одну, никакой другой страсти, кроме самой восторженной и чистой страсти к тебе, во мне уже не было» [5, с. 150].

Кажется, что выбор сделан героем Бунина⁵, и финал достигнут. Но, как и у Мережковского, в философии «новой любви» Бунина субъективный выбор еще не означает того, что Вселенная согласится с ним. В личный выбор персонажа вмешиваются другие — обстоятельства и герои. «В ясном небе горит Звезда Любви, а на земле — розово-серая туманность, жемчужность раннего летнего утра, и та же в ней грусть о недолговечности всех радостей земных, как и в детски-испуганных глазах “Весны” Боттичелли» [9, с. 458].

И подобно тому, как в сценарии Мережковского Биче становится свидетельницей чтения Данте стихов Даме Щита, так и у Бунина сюжет находит продолжение: Натали становится очевидицей ночного поцелуя Сони и Витика.

Мережковский: «В темной глубине сада, в беседке из розовых кустов, стоя на коленях перед монной Ладжией, Дамой Щита, Данте читает стихи:

Любовь с моей душою говорит...
Но слов любви мой ум не понимает...

Тихо осыпаясь от ночного ветра, падают к ногам его, как снег, лепестки белых роз.

Медленно проходит мимо беседки Беатриче, с закрытыми глазами, точно во сне. Вдруг останавливается, как будто прислушиваясь, и потом идет дальше. Алая роза, при лунном свете, на ее груди, чернеет, как рана с черной запекшейся кровью» [9, с. 462].

Бунин: «— Ну поцелуй же меня, поцелуй, возьми совсем, я целую неделю не была с тобой! И силой откинула меня и себя на подушки дивана.

В ту же минуту на пороге растворенной двери метнулась Натали в своей распашонке, со свечой в руке. Она сразу увидела нас, но все-таки бессознательно крикнула:

— Соня, где ты? Я страшно боюсь...

И тотчас исчезла. Соня кинулась вслед за ней» [5, с. 143].

Мгновенное исчезновение Натали воплощает без слов суждение, облаченное в слова Беатриче: «Если ты хочешь любить двух, я не хочу быть одною из двух!» [9, с. 462]. Герой Мережковского поясняет:

«Беатриче наша любимая узнала, что ты докучаешь той Даме Щита: вот почему, не любя докучных людей и боясь, что ты будешь и ей докучать, не удостоила она тебя приветствием. Знает она, что дух скуки овладел твоей униженной душой, как у тех малодушных, отвергнутых небом и адом, которых ты некогда так презирал, и один из которых теперь — ты сам» [9, с. 463]. По существу рассуждения героя Мережковского: «Как бы эта игра в мнимую любовь не оказалась опасной для истинной!» [9, с. 461] — становятся итогом и объяснением невозможности выбора героя Бунина, казалось, осуществленного, но на деле так и не состоявшегося в усадьбе Черкасовых.

Итак, сюжет рассказа Бунина «Натали» мог быть исчерпан ситуацией выбора/невыбора. Автор показывал, что наивный герой был способен интуитивно почувствовать истинность и искренность любви, подсказанной чистым сердцем, но отсутствие жизненного опыта и недостаток силы характера еще духовно неокрепшего юного персонажа приводили к драматической развязке его, казалось, так счастливо начинавшегося приключения.

Однако Бунин разворачивает повествование далее (доводит его до символического числа семи главок), и последующая наррация оказывается нестрогой реализацией принципов «новой любви», исповедуемой Мережковским в «Данте».

Подобно тому, как Беатриче у Мережковского выходит замуж за Симоне де Барди, так у Бунина Натали «через год» [5, с. 143] оказывается замужем за «упитанным, <...> заросшим черными блестящими волосами, картавящим великаном с красным сочным ртом» [5, с. 135].

Герой Мережковского не может согласиться с таковой судьбой и едва не сходит с ума: «Сколько бы ни затыкал ушей, не может не слышать нового ее, чужого имени: “монна Биче де Барди”, сколько бы ни закрывал глаз, не может не видеть, как входит невеста в брачный покой жениха в великолепном дворце крепости де Барди, с толстыми, точно тюремными, стенами, в далеком квартале за Арно, у моста Рубаконте; и как бы ни хотел умереть или сойти с ума, чтобы не думать — все-таки думает о том, что было с нею, когда она туда вошла» [9, с. 459].

Сходные чувства переживает и герой Бунина. Особенно примечательна переключка случайных встреч героев и их возлюбленных.

У Мережковского: «...в том городе был обычай, чтоб невестины подруги служили ей, когда впервые садилась она за стол жениха». Данте оказывается на подобном приеме. «Я прислонился к стенной росписи, окружавшей всю комнату, и боясь, чтобы кто-нибудь не заметил, как я дрожу, — поднял глаза и, взглянув на них, увидел среди них Беатриче и едва не лишился чувств. Многие дамы, заметив то, удивились и начали смеяться надо мной... Тогда мой друг, взяв меня за руку, вывел оттуда и спросил, что со мной... И, придя немного в себя, я ответил:

„Я был уже одной ногою там, откуда нет возврата“... И, оставив его, я вернулся домой, в комнату слез, где, плача от стыда, говорил: „О если бы Дама эта знала чувства мои, она не посмеялась бы надо мной, а пожалела бы меня!“» [9, с. 463].

У Бунина в Татьянин день на студенческом балу в Воронеже герой случайно видит молодую вальсирующую пару, узнает в ней Натали и ее мужа и ощущает себя «душевнобольным человеком» [5, с. 143]. «Я отшатнулся, глядя, как он, несколько сутулый в вальсировании, велик, дороден, весь черен блестящими черными волосами и фраком и легок той легкостью, которой удивляют в танцах некоторые грузные люди, и как высока она в бальной высокой прическе, в бальном белом платье и стройных золотых туфельках, кружившаяся несколько откинувшись, опустив глаза, положив на его плечо руку в белой перчатке до локтя таким изгибом, который делал руку похожей на шею лебедя...» [5, с. 144]. Примечательно, что даже нюансировка «мгновения» случайной встречи оказывается у художников весьма близкой: как у Мережковского, героиня, проходя по улице, «обратила глаза свои *в ту сторону, где я стоял*» [9, с. 463], так и у Бунина, вальсирующая Натали только обращает взор *в ту самую сторону* (безличностность описания: «На мгновение черные ресницы ее взмахнулись прямо на меня [9, с. 144]), но герой так и не осознает, увидела ли она его. Дантевское желание «умереть или сойти с ума» находит отклик в состоянии героя Бунина: «В гостинице <я> спросил в номер бутылку кавказского коньяку и стал пить чайными чашками, в надежде, что у меня *разорвется сердце*...» [5, с. 144], «как хотел *я умереть* в ту ночь в восторге своей любви и гибели!» [5, с. 151].

Последующие встречи Мещерского с Натали доводятся Буниным до символической троекратности: случайность (бал в Воронеже) — необходимость («предлог <...> страшный, но законный» [5, с. 145] — присутствие на похоронах родственника, мужа Натали) — осознанное желание встречи с героиней (телеграмма и приезд в имение Натали).

При этом за истекшие несколько лет в жизни Виталия Петровича многое изменилось. Он «кончил курс» [5, с. 147] Московского университета, «потерял вскоре после того почти одновременно отца и мать» [5, с. 147], повзрослел (герою теперь 26 лет), поселился в деревне, хозяйствовал, но главное в сюжете — для постижения феноменологии любви — «сошелся с крестьянской сиротой Гашей», которая родила ему «маленького черненького мальчика» [5, с. 147].

Образ Гаши вновь обнаруживает нестрогую переключку с текстом Мережковского. Подобно тому, как у Данте его нареченная, ставшая ему женой Джемма Донати — «знакомая, миловидная, но почему-то ему опостылевшая, скучная девочка» [9, с. 456], так и для героя Бунина его Гаша «вид <...> имела еще полудетский — маленькая, худенькая, черноволосая, с ничего не выражающими глазами

цвета сажи, загадочно молчаливая, будто ко всему безучастная», и когда герой смотрел на нее, носил на руках, целовал, то с горечью думал: «...вот и все, что осталось мне в жизни!» [5, с. 147].

Обе «немилые» героини удивительно похожи. В VII главе Джемма у Мережковского беременна, сидит «у стола с нагоревшей свечой, шьет пеленки» [9, с. 466]. В VII (заключительной) главе у Бунина Гаша только что родила и предстает в рассказе с ребенком на руках, сосущим у нее грудь [5, с. 147]. Обе просты, добросердечны, великодушны. Джемма знает о «девчонках», к которым питает слабость Данте, и о долгах за «золотые ожерелья модной французской работы» [9, с. 467], которые тот покупает любовницам. С помощью своего отца она погашает серьезные долги Данте. Героиня Бунина на предложения обвенчаться после рождения сына отвечает: «Нет, мне этого не нужно, мне только стыдно будет перед всеми, какая же я барыня!» [5, с. 147]. И предлагает герою: «Вам надо поехать в Москву, а то вы совсем соскучитесь со мной. <...> Поезжайте, поживите в свое удовольствие...» [5, с. 147]. Доброта обеих героинь редкостна и почти беспредельна. Героиня Бунина ставит лишь одно условие: «только одно помните: если влюбитесь в кого как следует и жениться задумаете, ни минутки не помедлю, утоплюсь вот вместе с ним <ребенком>» [5, с. 147].

На фоне отношений с Гашей в жизнь героя Бунина вновь — теперь желанно и осознанно — входит Натали. На новом сюжетном витке снова возникает мотив парности, повторения, дублирования, проигрывания ранее бывших ситуаций (вплоть до повторения зеленого цвета платья Натали). Повествование снова пронизывают образы-архетипы света и тени: «Там, где свет проливался, было ярко, стеклянно, в тени же пестро и таинственно...» [5, с. 150]. И с особой силой проступает мотив «новой любви», воскресает образ Дамы Щита (хотя и в ином воплощении).

У Мережковского звучала идея «новой любви»: «Тайне истинной любви служит мнимая, к Даме Щита» [9, с. 460]. И теперь у Бунина Натали, ранее отвергавшая ее, принимает философию «новой любви»: «И вот ты опять со мной и уже навсегда. Но даже видеться мы будем редко — разве могу я, твоя тайная жена, стать твоей явной для всех любовницей?» [5, с. 151]. Героиня Бунина разделяет философию героев Мережковского: «Узнанная любовь не приносит чести любовнику, потому что омрачает ее дурными слухами, так что он жалеет, что не утаил ее от людей» [9, с. 460]. Теперь Гаша, а не Соня становится Дамой Щита для истинной любви героя к Натали. И последняя принимает такой порядок вещей — «Да, я со временем все поняла» [5, с. 150].

Ранее намеченный образ бабочки, связанный с Натали, с ее угадываемыми монашескими чертами, словно впархивает в текст Бунина из текста Мережковского: «Скинув черную рясу и куколь, печальная

монахиня превращается в веселую девочку, как темная куколка в светлую бабочку» [9, с. 469].

И, наконец, финал бунинского рассказа (почти идеально повторяющий первые семь из двадцати глав «Данте» Мережковского) завершается смертью героини: «В декабре она <Натали> умерла на Женевском озере в преждевременных родах» [5, с. 151], точно повторив судьбу Беатриче.

Возникает вопрос: насколько сознательным было следование Бунина тексту Мережковского? И ответ очевиден: Бунин, скорее всего, даже не чувствовал связи собственного текста с «Данте», иначе несомненно снял бы те выразительные переклички, которые обнаруживают произведения. Другое дело, что, вероятно, яркие дискуссии «о задачах любви» — в рамках «Зеленой лампы» (и шире) — не могли не оставить отпечаток на представлении Бунина о любви и ее «новой философии». Наверняка читаемый на заседаниях «Зеленой лампы» и опубликованный в 1939 году, может быть, перечитываемый и позже, текст Мережковского в 1941 году оказался бессознательно отраженным в рассказе Бунина «Натали», обнаруживая близость идей писателей-современников и одновременно констатируя различия в их восприятии и интерпретации феномена любви.

Если Мережковский выступал в «Данте» как литературовед, историк, философ, исследователь, который, как ученый, изучал все области любви, ее слагаемые, категории, действующих лиц, канон и вариант любовной интриги, ею идею, привнося в текст публицистические, социальные, общественные, политические ракурсы и дирекции, субъективируя и мифологизируя историю, общество, личность, средневековую литературу, то Бунин создавал совершенно иной текст — более свободный, более легкий, более жизнеподобный, реалистичный. В отличие от Мережковского в рассказе «Натали» Бунин не намеревался предстать историком или философом, но оставался художником, свободным творцом художественного текста, хотя и движимого мыслью зрелого и опытного человека. Природа человека привлекала Бунина сильнее, чем идеальномировоззренческая материя, потому его герои соединяются не за пределами жизни, но еще при жизни.

«Натали» Бунина оказывается связанной — прямо или косвенно, осознанно или подсознательно — с дискуссиями о феномене любви участников парижского общества Мережковских. Затекстовый силуэт Данте, проступающий в бунинской наррации, не кажется случайным или излишним, ибо зримо или незримо, но он актуализировал тему высокой любви, на примере любовных перипетий Данте и Беатриче эксплицировал представление об идеальном чувстве и, что особенно важно, позволял Бунину выявить собственное понимание философии любви — ее сложности и неоднозначности, ее многогранности и изменчивости, текучести и непреодолимости. Природы любви земной и небесной.

Примечания

1. Бунин писал в дневниках: «Вот вдруг подумал сейчас: имена, отчества, фамилии должны звучать в рассказах очень ладно» (9 июня 1940 г.) Отчество Виталия Петрович найдет свою «ладную» мотивацию в спонтанном отречении героя от Сони, подобно апостолу Петру «до третьих петухов» отрекшегося от Христа. Словоформа «отрекся» употреблена в тексте Бунина [5, с. 137].

2. Внимание к именам Соня и Наташа («Наташа Станкевич» [5, с. 126]) снова заставляет вспомнить Л. Толстого и его роман «Война и мир» — Наташу Ростову и ее кузину Соню. Однако в тексте Бунина «женская пара» образов оказывается маркированной полярно толстовской, предстает с иными оценочными доминантами.

3. В этой связи уместно вспомнить, что Д. С. Мережковский, лидер «Зеленой лампы», называл смех главным свойством дьявола наряду с ложью [см.: 8, с. 399].

4. Белая роза у Мережковского тоже получит красный кровавый оттенок сердечной муки Беатриче.

5. Антропоним «Натали», помещенный в заглавие, в противовес возможным «Соне» или «Соне и Натали», опосредовано указывает на единственность выбора героя.

Литература

1. *Анисимова Е. Е.* «Душа морозная Светланы — в мечтах таинственной игры»: эстетические и биографические коды Жуковского в рассказе Бунина «Натали» // Вестник Томского гос. ун-та. 2011. № 2 (14). С. 78–84.
2. *Бидерман Г.* Энциклопедия символов / перевод с нем. М.: Республика, 1996. С. 147–148.
3. *Богданова О. В.* «Темные аллеи» и другие рассказы Ивана Бунина. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2020. 300 с.
4. *Бунин И. А.* Происхождение моих рассказов // Бунин И. А. Собр. соч.: в 9 т. Т. 9. Освобождение Толстого. О Чехове. Избранные биографические материалы, воспоминания, статьи / подгот. текста и прим. О. Н. Михайлова. М.: Художественная лит-ра, 1967. 622 с.
5. *Бунин И. А.* Темные аллеи. М.: Молодая гвардия, 2002. 427 с.
6. *Гиппиус З. Н.* О любви // Гиппиус З. Н. Мечты и кошмар (1920–1925) / вст. ст. А. Николукина. СПб.: Росток, 2002. 460 с.
7. *Мережковский Д. С.* В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет. М.: Советский писатель, 1991. 346 с.
8. *Мережковский Д. С.* Данте // Мережковский Д. С. Драматургия / вст. ст., сост., подгот. текста и комм. Е. А. Андрущенко. Томск: Водолей, 2000. 768 с. С. 5–63.
9. *Терапиано Ю.* «Воскресенья» у Мережковских и «Зеленая лампа» // Дальние берега. Портреты писателей эмиграции. Мемуары / сост. и комм. В. Крейд. М.: Республика, 1994. 382 с.
10. *Энциклопедия символов, знаков, эмблем* / сост. В. Андреева и др. М.: Локид-Миф, 1999. С. 340–342.

УДК 82.161.1
DOI 10.25991/AE.2022.22.41.005

Лю М. (КНР)

Лю Миньцзе — аспирант кафедры русского языка и литературы,
Дальневосточный федеральный университет,
Владивосток

ФОЛЬКЛОРНЫЕ МОТИВЫ РАССКАЗА И. БУНИНА «РУСЯ»

В статье проанализирован рассказ Ивана Бунина «Руся». Выделены основные особенности художественного мира писателя, установлены механизмы их взаимодействия и взаимовлияния. Показано, что у Бунина фольклорные мотивы занимают главенствующую роль, природа формирует различные типы героев художественного произведения.

Ключевые слова: И. Бунин, рассказ «Руся», фольклорные мотивы и образы.

Liu M. (PRC)

FOLKLORE MOTIFS OF I. BUNIN'S SHORT STORY "RUSYA"

The article analyzes the story of Ivan Bunin "Rusya". The main features of the writer's artistic world are highlighted, the mechanisms of their interaction and mutual influence are established. It is shown that Bunin's folklore motifs occupy a dominant role, nature forms various types of heroes of a work of art.

Keywords: I. Bunin, the story "Rusya", folklore motifs and images.

Рассказ Ивана Бунина «Руся» (1940) традиционно для писателя (и особенно для цикла «Темные аллеи» [1, с. 43–121]) озаглавлен по имени центральной героини, чье странное именование привносит в текст элемент загадки, тайны, непознанности. О странности имени Руся спрашивает, впервые услышав его, фоновый женский персонаж, жена героя-повествователя: «Это что же за имя?» [2, с. 46]. На что следует ответ: «Очень просто — Маруся» [2, с. 46].

С первых слов повествователя, сказанных о Русе, становится очевидно, что героиня необыкновенна, загадочна, выпадает из всех возможных стереотипов как портретной внешности, так и манеры поведения. Она «живописна» [2, с. 45]: «Длинная черная коса на спине, смуглое лицо с маленькими темными родинками, узкий правильный нос, черные глаза, черные брови... Волосы сухие и жесткие, слегка курчавились. <...> Лодыжки и начало ступни в чуньках — все сухое, с выступающими под тонкой смуглой кожей костями» [2, с. 45]. «Оттого, что она ходила в мягкой обуви, без каблучков, все тело ее волновалось под желтым сарафаном. Сарафан был широкий, легкий, и в нем так свободно было ее долготу девичьему телу...» [2, с. 47].

И повествователь, и его собеседница-жена, фигурирующая в зачинном пространстве экспозиционной рамы, многократно подчеркивают русскость атмосферы, дома, местности, где «однажды» жил молодой герой. «Дом... в русском стиле...» [2, с. 44–45], одежда Руси «тоже <...> в русском стиле» [2, с. 45], обыкновенные «крестьянские чушки на босу ногу, плетенные из какой-то разноцветной шерсти» [2, с. 45]. Само имя Руся созвучно с древним названием Русь.

Однако антропоним «Маруся / Руся», то есть русское имя персонажа (традиционные героини русских народных сказок — Иванны да Марьи), который дол-

жен ожидаемо ввести в текст рассказа героиню с чертами русской «простой» (как и имя) красавицы, обманывает возникающие предположения — в главной героине Бунина нет черт славянской внешности. И. А. Есаулов пишет: «Руся, ассоциативно воплоща[ет] поэтическую сторону России» [3, с. 91] — однако это не вполне так, скорее наоборот. Героиня во всех смыслах не-русская, ничего славянского, кроме имени, в ней нет (хотя, как известно, имя имеет древнееврейские корни [5, с. 557–558]). О героине сказано, что она дочь «какой-то княжны с восточной кровью» [2, с. 46], меланхоличной и больной, что придает облику этого неординарного девичьего персонажа еще больше качеств необычности и странности.

Однако нерусскость героини не мешает в рассказе Бунина ее слиянию с русским природным миром, со всем естественным дачным подмосковным окружением. Соприродность героини окружающему всецела и органична — Руся выступает неотъемлемой частью безграничного русского пейзажа, его живых и неживых сущностей.

Мир, в котором обитает Руся, населен не столько людьми (в рассказе Бунина их единицы — мать, отец, брат), сколько пресмыкающимися, амфибиями, птицами, насекомыми — ужами, лягушками, пиявками, дергачами-коростелями, мириадами комаров, «бледно-зеленых мотыльков» [2, с. 48], «светляков», «бессонных стрекоз» [2, с. 51]. Они вокруг нее «повсюду» [2, с. 48]. Цветовая гамма одежды Руси в точности соответствуют краскам болотного приусадебного пейзажа — «Все это, при желтом сарафане и белых кисейных рукавах сорочки, выделялось очень красиво» [2, с. 45]. Прав И. А. Есаулов, когда отмечает: «...желтый сарафан и зелень прибрежья образуют абсолютно гармоничную цветовую гамму» [3, с. 91]. Природно-эволюционный закон мимикрии словно влияет и на Русю. Мебель в простом и старом

доме почти вырастает из окружающего пейзажа: покосившееся кресло на балконе «камышовое» [2, с. 47]. Художница по образованию, героиня «училась в Строгановском училище живописи», в солнечные дни, расположившись в саду с мольбертом, «пишет с натуры» [2, с. 47].

Речь и сознание Руси, только на лето выехавшей из Москвы, опираются на окружающий ее мир. Она то «бормочет» [2, с. 47] нечто непонятное, как звуки непознанной природы, то, отталкиваясь от природных реалий, объясняет ими людские житейские понятия и эмоции. Так, этимологию существительного *ужас* она в логике своих представлений ведет от слова *уж* («Недаром слово ужас происходит от ужа» [2, с. 48]). Оба — и герой, и героиня — весьма часто используют определение *ужасно* в его полисемичной многозначности: как при встречах с земноводными, ужами или лягушками, так и в описании собственных чувств и ощущений (герой влюблен «ужасно», устал «ужасно» [2, с. 46]; «ошеломлен[...] ужасом», «ужасно глуп[...]» [2, с. 51] и др.). Если героиня (немного кокетливо) пугается какого-то ползучего гада (например, ужа), то она непременно «сходным» языком характеризует и происходящее: «Ох, какая *гадость!*» [2, с. 48].

Прямолинейные «путевые» геометрии бунинского героя-повествователя вступают во взаимодействие с пространственными окружностями рассказчика-актанта и «странной» героини. По форме мир Руси не линейен, как железнодорожные пути скорого поезда (и самого повзрослевшего героя), но округл, словно бы повторяя очертания любимого ею болота-озера. Болотно-озерное пространство, как уже было отмечено, отражает в своих неглубоких водах бездонное небо, но его образ находит отсветы и в глазах героини, смыкая все пространства (большие и малые) в неделимое единство: «парный воздух», «зыбкий солнечный свет», «курчавую белизну облаков», островки «из куги и кувшинок», ее «черные глаза» [2, с. 49]. Каждая отдельная деталь-образ не конкретизирует пространство, а девизуализирует его, растворяет конкретику в мистической безграничности и вечности мифического мироздания.

В итоге образ «странной» героини Бунина обретает не русскую, но *русалочью сущность*, связывая уже не Русю и Русь, но Русю и русалок, Русю и болотных и лесных существ. Героиня действительно выписана словно бы полужемной, полуводной, полужемноводной. Она получеловек, полуживотное, полуптица. Ее образ воспринимается почти на уровне ментефакта древнего славянского фольклора или традиционной русской волшебной сказки (из разряда водяных, леших, кикимор, Бабы-яги и др.). Ее «бормотание» [2, с. 47] или «хохот» [2, с. 49] — сродни звуку голоса мифической русалки-соблазнительницы. Ее «неопределенная усмешка» [2, с. 47] — загадочна.

Неслучайно портретные черты героини находят отклик в чертах окружающих ее природных существ и сущностей. Обилием мелких темных родинок Руся

походит то ли на пятнистых ужей, то ли на лягушек или болотных жаб. «На теле у нее тоже было много маленьких темных родинок...» [2, с. 44]. Во время прогулки, садясь в лодку-плоскодонку, героиня «прыгнула на нос лодки, распугав лягушек, со всех сторон *зашлепавших* в воду» [2, с. 48]. Но и сама она, желая искупаться в ночном неглубоком болоте, с лодки «плашмя упала в воду, закинув голову назад» [2, с. 50], очень напоминая «шлепавших» на воду болотных лягушек.

Кажется, героиня ужасно боится ужей («Уж! Уж!» — дико взвизгнула героиня [2, с. 48]), но вид «блестящей смуглости ее голых ног», мелькнувших перед глазами юного героя, когда она в испуге «подхватила сарафан до самых колен» [2, с. 48], явно соотносится с «блестящей смуглостью» кожи того самого ужа, который так (театрально) напугал героиню. А замечание-определение автора — «Она была бледна какой-то *индусской* бледностью» [2, с. 48] — заставляет пробудить ассоциацию к традиции индийских повелителей, заклинателей змей.

Обратим внимание: возглас «Уж! Уж!» сопровождается комментарием автора — «дико взвизгнула» [2, с. 48], где обе лексемы напрямую связаны с миром дикой природы. Заметим, ни о кошках, ни о собаках, то есть о домашних животных, в семье Руси упоминания нет. Приручают в их семье диких обитателей — Петя бесстрашно берет в руки ужей («Петя, представьте, берет их в руки!» [2, с. 48]), сама же Руся становится близка паре диких и страшноватых журавлей, «откуда-то прилетавших от времени до времени на побережье болота»: «...они только ее одну подпускали к себе и, выгибая тонкие, длинные шеи, с очень строгим, но благосклонным любопытством смотрели на нее сверху, когда она, мягко и легко разбежавшись к ним <...> вдруг садилась перед ними на корточки, распутивши на влажной и теплой зелени побережья свой желтый сарафан, и с детским задором заглядывала в их прекрасные и грозные черные зрачки, узко схваченные кольцом темно-серого райка» [2, с. 52]. «Прекрасные и грозные черные зрачки» [2, с. 52] журавлей аллюзийно порождают напоминание о «черных глазах» [2, с. 50] самой Руси, о ее радостных «чернозеркальных глазах» [2, с. 53], отражающих окружающую природу и этих величавых журавлей. Худоба и костлявость тела героини («все сухое, с выступающими под тонкой смуглой кожей костями» [2, с. 45]), ее «узкие ступни» [2, с. 45] корреспондируют с видом кожисто-костянистых лап высоких и стройных («худых» и «длинных», как Руся) журавлей.

Бунин сознательно подчеркивает родство Руси миру природы — причем не только животному, но и растительному. О ярком сарафане Руси, в котором она присаживалась на траву перед журавлями, сказано: «*распутивши* на влажной и теплой зелени <...> свой желтый сарафан» [2, с. 52]. Сарафан распускается, подобно желтому цветку, например, болотным желтым кувшинкам или ярко-желтым прибрежным лютикам, для которых Бунин сознательно

избирает народное название — «куриная слепота» [2, с. 48]. Используемые писателем формы глаголов («распустивши»; чуть позже — «распустившийся сарафан») словно бы с цветка переносятся на девушку, на ее наряд, а название лютика («куриная слепота») через эпитет устанавливает поэтическую связь с птицами, друзьями и помощниками Руси.

Прием одухотворения позволяет Бунину описать озерные водоросли, как волосы Руси, дав им метафорическое определение «*спутанная гуца* подводных трав» [2, с. 49]. Рядом, словно предусматривая возможность расчесать «спутанные» волосы-травы, оказываются «зеленые *щетки* куги» [2, с. 49]. Неслучайно, говоря о Русе, прозаик словно наблюдает сказку: «В сумраке *сказочно* были видны ее черные глаза и черные волосы, обвязанные косой» [2, с. 50].

Мир Руси — это мир природы, со всеми его загадочно-таинственными, удивительными и пугающими шорохами и звуками, вздохами и тенями, ужами и козерогами. И сама Руся в ходе рассказа о ней определена юным героем не девушкой, но *существом* — «Каким-то совсем новым *существом* стала она для него!» [2, с. 51], словно бы свидетельствуя утрату героиней человеческих черт и наблюдая ее волшебное преображение. Самым точным названием этого преображенного существа должна стать Руся-русалка, подобно водным сестрицам «не стыдя[щаяся] своей наготы» [2, с. 50] и не скрывающая свое сходство-родство с лягушками, страшными ужами, журавлями и даже с козерогами.

А если Руся — не русалка, то лесная фея, болотно-озерная княжна (напомним, она дочь «какой-то восточной княжны»), почти морская царица (неслучайно рядом с нею петух в «большой огненной короне» [2, с. 45] и величественные царственные журавли [2, с. 52, 53]). Именно так, как к царице, и относится к Русе герой. Он «не смел касаться ее, только целовал ее руки» [2, с. 50–51], «целовал ее мокрые узкие ступни» [2, с. 47] и подданически преданно благоговел «от нестерпимого счастья» [2, с. 51].

В природно-естественном мире Руси нет представления о привычном житейском стыде или грехе — грех в другом мире, городском, московском (например, самолюбие: «Есть тот грех...» — произносит героиня о своем московском существовании [2, с. 48]; заметим, героиня использует местоимение в форме *тот*, не *этот*). Здесь же, в загородном дачном мире, единство во всем — в реальном и ирреальном, в существующем и воображаемом, духовном и телесном. Здесь могут соседствовать реальные лесные ежи и мифические козероги [2, с. 51], весь зооморфный мир особым образом *антропоморфен*. Неслучайно во время ночных прогулок по озеру героям «казалось, что кто-то есть в темноте прибрежного леса, молча тлеющего кое-где светляками, — стоит и слушает», «иногда там что-то острожно шуршало» [2, с. 51]. Рядом слиянно сосуществуют реальные *он* и *она*, ирреально-мистические *кто-то* и *что-то*.

Органическое единство и всепроникаемость мира вокруг Руси естественным образом порождают и неизбежную и безгрешную близость юных героев, слияние-сплетение их губ, сердец, душ, тел.

Юный возраст героев позволяет выстроить еще одну (помимо Данте) средневековую возрожденческую параллель — установить ассоциативную связь с образами шекспировских юных возлюбленных Ромео и Джульетты. После ночной (едва ли не мистико-мифической близости в лодке на озере) Руся, почти вслед за Джульеттой, произносит: «Теперь мы муж с женой» [2, с. 50]. Герои Бунина венчаны не священником, как в матричной модели знаменитой трагедии Шекспира, но самой природой, кем-то или чем-то, скрывающимся в ночном таинственном пространстве иномира.

Мать героини уже при первом появлении ее в рассказе выглядит пугающе-страшно. О ней сказано, что она «страдала чем-то вроде черной меланхолии» [2, с. 46]. Заметим дефинитивную коннотацию: *черной*. Она выходила только к столу: «Выйдет, сядет и молчит, покашливает, не поднимая глаз», а если «вдруг заговорит, то так неожиданно и громко, что вздрогнешь» [2, с. 46]. За столом героиня совершает только одно повторяющееся движение — «все перекладывает то нож, то вилку» [2, с. 46]. Акцент на полном молчании или наоборот на резком крике, внимание к острым ножу и вилке в руках героини настораживают. В этом контексте характеристика происхождения героини — упоминание о ее восточной *крови* — воспринимается репрезентативным. Опасность, исходящая от матери («...мама за каждым шагом моим следит, ревнива до безумия» [2, с. 50]), устрашающая.

Образ отца героини кажется более миролюбивым, но следует напомнить, что он «отставной военный», «тоже молчаливый и сухой» [2, с. 46]. Характерологично и его имя: Виктор — *победитель*, то есть участник «боевых» действий [5, с. 96].

Заметим, что и брат героини Петя (семантика имени — «камень» [5, с. 284] хотя и назван рассказчиком «простым» и «милым» [2, с. 46], но именно он был обладателем «старинного пистолета», из которого палил по воробьям («пугал воробьев, заряжая его только порохом» [2, с. 51–52]), а его «полоумная» [2, с. 51] мать выстрелила в героя-рассказчика.

Именно истеричный и грозный выкрик матери: «Негодяй, вон из моего дома! Марья Викторовна, выбирайте: мать или он!» [2, с. 52] — заставляет расстаться героев навсегда (Ответ дочери: «Вы, вы, мама...» [2, с. 52]). Примечательно, что в данной сцене Руся поименована полным именем — Марией Викторовной. Имя отца звучит здесь впервые, словно бы становясь свидетельством того, что отец — союзник матери, что, как и семья шекспировских Капулетти, они (мать, отец, брат) единодушны в стремлении отторгнуть современных Ромео и Джульетту друг от друга.

Примечательно обстоятельство, на которое прежде не обратили внимания исследователи. В рас-

сказе Бунина, как ни странно, представлены не один, а два финала, их оба озвучивает герой-нарратор.

В периферическом поле сюжета повествования на вопрос собеседницы-жены: «...чем и как ваш роман кончился [?]» [2, с. 46] — повествователь отвечает: (1) «Да ничем. Уехал, и делу конец» [2, с. 46]; (2) «...я застрелился, а она закололась кинжалом...» [2, с. 46]. В двойном и антитетичном хронотопе рассказа Бунина действительно возможны оба исхода.

Два пути, о которых шла речь в зачинном описании железнодорожной станции, получили свое развитие и реализацию в двух возможных завершениях любовной истории, в жизненном выборе героя-актанта. Он не застрелился (и не выпил яд, подобно Ромео), он «безобразно, с позором, ошеломленный ужасом» [2, с. 51] был изгнан из дому. Покорно смирился с расставанием, с «внезапной разлукой» [2, с. 51].

Выбор *обыкновенного* героя в итоге оказывается не-выбором, не личностным решением. Герой не столько выбирает, сколько подчиняется обстоятельствам — либо в точности выполняет приказы царственной Руси («Давайте развлекаться...» [2, с. 46]), поддается ее же, соблазнительницы-русалки, искушениям («Ступай...», «...выйди из дому как можно осторожнее...» [2, с. 50]), либо подчиняется требованиям ее «полоумной» матери. Потому в ситуации сегодняшних воспоминаний сказочно-чудесная, «удивительная» [2, с. 52] история прошлого оценивается героем уже как «скучная», в которой все «обыкновенно», все «как полагается»: «*Скучная местность. <...> Дом, конечно, в русском дачном стиле и очень запущенный <...> И, конечно, скучающая дачная девица <...> Да, все, как полагается...*» [2, с. 44–45].

Между тем наличие второго финала — «я застрелился, а она закололась кинжалом...» [2, с. 46] — может быть соотнесено не только с главным героем, но и с центральной героиней.

Поведенческие доминанты героев бунинского рассказа различны, если не противоположны. Если героиня действенна, то герой — пассивен. Все произошедшие тем летом события — результат интенционального движения ее, не его. Это она первой заговаривает с юным репетитором, она приглашает его покататься на лодке («Наконец предложила ему однажды...» [2, с. 48]), она знает, что должно случиться той ночью, когда берет с собой плед («Какой глупый! Нам же будет холодно...» [2, с. 50]). Во всех обстоятельствах дачной жизни лидером всегда оказывается Руся, герой — ведомым. Система бинарных оппозиций не акцентирована, но видимо обозначена. Потому ситуация «другого» финала для героини возможна, допустима, более очевидна, чем для героя.

На этом фоне необходимо остановиться на суждении И. А. Есаулова о том, что героиня предала возлюбленного, сделав окончательный выбор в пользу матери. Исследователь говорит об «отступничестве», «Руся предала его» [3, с. 90]. Однако, с нашей

точки зрения, выбор героини не только не отступнический, но трагический, он высок и человечен. Руся отказывается от счастья любви ради «полоумной», «сумасшедшей» — *больной* — матери. И в этом отношении Бунин верен концепции характера героини — было бы невозможно в предложенной ситуации принять иной выбор Руси — не больную мать, а любовника. В экзистенциальном настоящем Руся, как и прежде, всегда, делает *активный* и верный выбор, она трагически жертвует собой, своей жизнью, своей любовью ради другого человека, матери. В метафорическом смысле героиня действительно «*закололась кинжалом*» [2, с. 46] в сцене театрального скандала болезненно-ревнивой матери. На наш взгляд, речь не может идти об «отступничестве» — Руся поступает не как *обыкновенный* герой, но как *необыкновенная* героиня.

Бунину не нужно было порождать ассоциации с «красным фонарем» из толстовской «Анны Карениной» и актуализировать вариант смерти героини под поездом (гипотеза Т. В. Марченко [4, с. 107–109]). Трагический финал героини потому и не выписан во всех деталях, что он выглядел бы сценически-театральным, драматизированно шекспировским. Тонкому писателю Бунину достаточно дать услышать самые простые и скорые слова героини: «Вы, вы, мама...» [2, с. 52]. Ее решение-выбор действительно, осознанно, жертвенно и потому трагично, «смертельно», кинжально-кроваво. Прототипический образ обрастает новыми — собственно бунинскими — коннотациями. Эмпатия, порождаемая образом и поступком Руси, обретает не столько поэтический, сколько символический характер — лексема *кровь* насыщается дополнительными составляющими: *родная кровь*.

Таким образом, персонажные сферы рассказа Бунина неэксплицированно, но отчетливо зонированы. Иронический модус замечания господина скорого поезда о давней истории юношеской любви переживает семантическую перекодировку, смену перспективы, шутивная (казалось) фраза обретает серьезный сущностный смысл. Один предложенный нарратором финал — удел милого, хорошего, порядочного, но рядового, обыкновенного героя, другой, финал-антоним — трагическая судьба героини неординарной, дикой, своевольной и жертвенной.

Фольклорная стихия рассказа позволила Бунину реализовать соотношение «субъект и природа», на основе корреляции с миром природы воссоздать образ «странной» героини в богатстве поэтической выразительности, сказочного очарования, мистикомистического волшебства. Фольклорный пласт дал возможность Бунину-художнику воплотить культурную модель мира яркой героини, того загадочно-манящего природного мира, который ее окружал, который по сути ею самой и был сотворен. Апелляция к образно-поэтической палитре русского фольклора, его волшебных сказок и древних преданий определила художественное своеобразие одного из наиболее выразительных текстов Ивана Бунина.

Литература

1. *Богданова О. В.* «Темные аллеи» и другие рассказы И. А. Бунина. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2021. 300 с.
2. *Бунин И. А.* Руся // Бунин И. А. Собрание сочинений: в 9 т. / под общ. ред. А. С. Мясникова, Б. С. Рюрикова, А. Т. Твардовского. М.: Художественная литература, 1966. Т. VII. С. 44–53.
3. *Есаулов И. А.* Текст и мир рассказа И. А. Бунина «Руся» // Иван Бунин в духовно-культурном пространстве современности: материалы Всероссийской научной конференции, посвященной 80-летию вручения Нобелевской премии писателю. Елец: ЕГУ им. И. А. Бунина, 2014. С. 86–91.
4. *Марченко Т. В.* Опыт архетипического прочтения рассказа «Руся»: к интерпретации поздней бунинской прозы // Ежегодник Дома русского зарубежья. М.: ДРЗ им. А. Солженицына, 2010. С. 107–140.
5. *Тихонов А. Н., Бояринова Л. З., Рыжкова А. Г.* Словарь русских личных имен. М.: Школа-Пресс, 1995. 736 с.

УДК 82.09(47)
DOI 10.25991/AE.2022.22.41.006

Т. Т. Давыдова

Давыдова Татьяна Тимофеевна — доктор филологических наук, профессор,
Московский политехнический университет,
Москва

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФИЛОСОФИЯ Е. И. ЗАМЯТИНА В ЕГО РОМАНЕ «БИЧ БОЖИЙ»

В статье анализируется художественная философия Замятина периода эмиграции (1930-е гг.), отразившаяся в его неоконченном историческом романе «Бич Божий», который представлял собой авторский литературный и сциентистский миф. Идеи «заката Европы» Н. Я. Данилевского и О. Шпенглера контаминированы с идеями, почерпнутыми у Ф. Ницше, из публицистики А. Блока и творчески переработанными писателем в духе собственной историософской концепции. Они несут в себе начала «дряхлости», по Данилевскому, а, по Замятину, энтропии. Рассматривается близость замятинского Атиллы к ницшевскому сверхчеловеку. Особое внимание уделяется анализу художественных времени и пространства в романе сквозь призму идей Ю. М. Лотмана. Выявляются «открытое» и «закрытое» время, образы своего дома и «антидома», концентрический и эксцентрический типы города. Восприятие юными героями-заложниками дряхлого, энтропийного Рима рассматривается в духе теории «остраннения» В. Б. Шкловского.

Ключевые слова: Замятин, Ницше, Шпенглер, Данилевский, Лотман, Шкловский, «Бич Божий», художественная философия, пространство, время, мифологизм.

T. Davydova

THE ARTISTIC PHILOSOPHY OF E. ZAMYATIN IN HIS NOVEL “THE SCOURGE OF GOD”

The article analyzes Zamyatin's artistic philosophy of the emigration period (1930s), reflected in his unfinished historical novel “The Scourge of God”, which was an author's literary and scientific myth. The ideas of the “decline of Europe” by N. Danilevsky and O. Spengler are contaminated with ideas drawn from F. Nietzsche, A. Blok's journalism and creatively reworked by the writer in the spirit of his own historiosophical concept. They carry the beginnings of old age (“decrepitude”, according to Danilevsky), disease, i. e., according to Zamyatin, entropy. The proximity of Zamyatinsky Atilla to the Nietzschean superman is considered. Special attention is paid to the analysis of artistic time and space in the novel, viewed through the prism of the ideas of Yu. Lotman. The “open” and “closed” time, spatial images of one's home and “anti-home”, concentric and eccentric types of the city are revealed. The perception of decrepit, entropic Rome by young heroes-hostages is considered in the spirit of V. Shklovsky's theory of “exclusion”.

Keywords: Zamyatin, Nietzsche, Spengler, Danilevsky, Lotman, Shklovsky, “The Scourge of God”, artistic philosophy, space, time, mythologism.

Главное дело Е. И. Замятина в период эмиграции, 1932–1937 годов, работа над историческим романом «Бич Божий», второй частью дилогии о разгроме гунами Римской империи. Первой частью стала историческая трагедия «Атилла». К написанию «Бича Божьего» Замятин приступил еще в России, осенью 1924 г., и продолжил эту работу во Франции вплоть до своей смерти. По первоначальному замыслу это была повесть, в 1928 г. уже явно тяготевшая к роману. К 1935 г. Замятин написал лишь семь первых глав произведения. Но даже по ним видно, насколько оно, представлявшее собой авторский литературный и сциентистский миф, значительно.

Проблема «заката Европы», поставленная в «Атилле», получает в «Биче Божьем» разработку в русле идей Н. Я. Данилевского и О. Шпенглера. Объясняя французскому критику Ф. Лефевру, почему он обратился к жанру исторического романа, писатель подчеркивал:

«<...> мы живем в век, близкий к эпохе Атиллы. Как и тогда, наше время определяется большими войнами и социальными катастрофами. Быть может, завтра мы также будем свидетелями гибели очень

высокой культуры, находящейся уже на ущербе. К тому же напомним, что государство Атиллы простиралось от Волги до Дуная и что главные силы его войск составляли славянские и германские племена» [цит. по: 2, с. 549]. При этом в романе появляются и иные идеи, почерпнутые у Ф. Ницше, и творчески переработанные писателем.

Замятинский Атилла сродни сверхчеловеку. Данный ницшеанский образ воспринят писателем из работы «Так говорил Заратустра» и опосредованно — из блоковской статьи «Крушение гуманизма». В ней отдано явное предпочтение новому вагнеровскому «дикому хору», противоположному «привычным для нас мелодиям об “истине, добре и красоте”». Блок на стороне не побежденной гуманистической цивилизации, а ее победителя — того «духа музыки», о котором писал Ницше [1, т. 6, с. 112]. Замятинская позиция в «Биче Божьем» близка такому миропониманию.

В «Биче Божьем» время и пространство преимущественно мифологичны, то есть цикличны, и при этом имеют конкретное историческое и географическое измерение. Подобным синтетичным времени

и пространству романа соответствует его оригинальная повествовательная структура. Она представляет собой синтез повествования от лица автора и записей из дневника историка Приска Панийского, претендующего на летописную точность.

В произведении есть «открытое» художественное время, переходящее за границами сюжета в единый поток «исторического» времени эпохи падения Римской империи и Западной Европы XX в., и конкретные географические пространства — древней Скифии, Рима, Франции.

В начале романа речь идет об экономическом кризисе, охватившем Европу в 1930-е гг.: ожидании «войны, восстаний, катастроф», закрывающихся фабриках, толпах безработных. Затем это «открытое», линейное, сиюминутное и направленное в будущее время становится синтетическим и обобщенно мифологическим, объединяя в себе реалии разных исторических эпох — XX в. и периода упадка Римской империи.

Неблагополучие этого по-модернистски спрессованного времени показано с помощью мотива природного катаклизма. Сильный эмоциональный эффект производят мифологический образ земли, которая во время землетрясения «выла круглым, огромным голосом», и отказ женщин от деторождения, что предвещает для Замятина конец естественного состояния мира [3, т. 2, с. 183]. Объединяющий «Бич Божий» и «Рассказ о самом главном» мотив землетрясения указывает на то, что образ новой волны, что, «как и в первый раз, <...> поднялась на Востоке и покатила на Запад, смета все на пути» [3, т. 2, с. 184], тоже обобщенно мифологический, потому что символизирует и древних руссов, и новых «скифов», русских XX века. Не случайно в статье «Федор Сологуб» (первое название «Белая любовь», 1924) Замятин писал, что в русских степях «будто еще недавно скакали не знающие никакой оседлости скифы <...>» [3, т. 2, с. 259]. Так художественное время романа приобретает и цикличность.

В изображение триумфа разгромившего руссов союзника Рима хунского князя Улда, в целом исторически точное, включены тем не менее анахронизмы. Таковы упоминания пролетариев и многоэтажных громад Рима. Подобное сочетание объективного, исторически детерминированного способа художественного обобщения, с субъективным при преобладании последнего свойственно всем частям созданной в романе картины мира, в которой соединены приметы разных эпох, обозначенных общим признаком стареющей цивилизации. Таким образом «открытое» время исторического романа синтезируется с «закрытым» временем авторского мифа.

В сцене триумфа Улда впервые появляется Атиллы. В последующих главах ретроспективно воссоздаются события, предшествующие триумфу Улда, — история рождения, детства и отрочества Атиллы. Так время в «Биче Божьем», будучи «открытым» историческим и «закрытым» мифологи-

ческим, обретает третье измерение — становится индивидуально биографическим.

Пространство здесь также сужается. В начале романа это было широкое обобщенно мифологическое пространство, охватывавшее, с одной стороны, европейские столицы Рим и Париж, а с другой, — огромную территорию от Балтийских берегов до Дуная, на которой жили германские и славянские племена. В биографической части романа пространство локализуется до города — места обитания древних хунов.

Симптоматично, что, прежде чем стать там князем, хун Мудьюг переплыл со своими воинами на другой берег Напра и прогнал оттуда угрожавших городу готов. Переход через реку в фольклоре символизирует попадание из своего пространства в чужое, обычно в потусторонний мир, но у Замятина данный мотив наполнен иным смыслом: победив готов, Мудьюг принимает приглашение княжить в этом городе, т. е. чужое географическое пространство становится для него своим. Наполняется внутренним теплом и биографическое время, текущее в данной части романа линейно-поступательно от рождения Атиллы до его отрочества.

Появление на свет Атиллы, сына хунского князя Мудьюга, символично: необыкновенно большой ребенок, ставший причиной смерти своей матери, уже заключает в себе угрозу жизни окружающих. В образе подрастающего главного героя романа заострена рано возникшая вражда к языческому богу. Эта особенность характера Атиллы роднит его с ницшевским Заратустрой, неприязненно относящимся к христианскому Богу. Но, в отличие от Заратустры, вражда к Богу переплетается у Атиллы с обидой на отца. Любопытно, что история разочарования Атиллы в Боге и конфликт героя с отцом автобиографичны.

Образ Атиллы свидетельствует об эволюции центрального в творчестве писателя типа «органического» человека.

Даже внешне Атилла с его торчащими, как рога, вихрами похож на быка, и такое сходство раскрывает упорство и упрямство героя. Атилла близок природному миру и внутренне. Он понимает пение волков. По Замятину, родство человека с природой становится залогом жизнеспособности молодой культуры, исполненной революционной энергии. С другой стороны, такая концепция личности характерна для Востока. Молодую восточную культуру и символизируют в «Биче Божьем» хуны.

Представители римской цивилизации олицетворяют в романе вторую часть замятинской историко-философской концепции: они несут в себе начала старости («дряхлости», по Данилевскому), болезни, т. е. энтропии. Эти мотивы усилены благодаря строго выдержанным в третьей главе психологической и идеологической точек зрения подростка Атиллы, впервые попавшего в Рим в качестве заложника. При этом именно Атилла — носитель художественно эффектного «остраннения» в духе теории

В. Б. Шкловского, запечатленного с помощью сатирического гротеска и оксюморонов. Гротескно-оксюморонен образ богатых здоровых людей, которых несут в носилках и о которых Атилла думает, что это — больные [3, т. 2, с. 203]. Наивное сознание дикаря Атиллы является здесь моральным и истинным, т. к. мир, с которым связан он, здоровее обстановки при римском дворе. Поэтому Рим становится для Атиллы «антидомом», чужим, враждебным пространством.

Для фольклора характерно противопоставление «дома» (своего, безопасного, культурного, охраняемого покровительственными богами пространства), «антидому», «лесному дому» (чужому, дьявольскому пространству, месту временной смерти, попадание в которое равносильно путешествию в загробный мир). Связанные с этой оппозицией архаические модели сознания обнаруживают большую устойчивость и продуктивность в последующей истории культуры [см.: 5, с. 314], что видно и в замятинском романе.

Писатель повествует о «закате» древнего Рима с такой достоверностью, что читатель словно переносится в прошлое и воспринимает описываемое как настоящее. Вместе с тем Замятин с помощью приемов модернистского психологизма, символики, создания онейрической реальности намекает и на близкое будущее Рима.

Не случайно выпущенный Атиллою из клетки волк бросается на Гонория и его сестру-возлюбленную Плацидию. Этот эпизод предвещает Риму неотвратимую гибель «от человеческих волн, несущихся с Востока», становясь художественным символом. Получая воспитание и образование в Риме, Атилла не становится тем не менее римлянином. Отчуждение юного варвара от его римского окружения показано через сюжетную находку — историю дружбы Атиллы с живущим в императорском саду волком, своеобразным двойником хуна.

Сходство у человека со зверем в романе и внутреннее, и внешнее. Атилла прекрасно понимал волка, глаза хуна, когда он сердился, «были оскалены как зубы». Эта экспрессивная метафора постоянно повторяется. Казалось бы, Замятин здесь предельно близок прищвинской концепции «родственной» любви человека к природе. Однако в данном случае налицо и отличие: Атилла обнаруживает глубинное родство своей натуры прежде всего хищному зверю.

Сила характера Атиллы, как и его независимость и мечты о господстве над людьми, проявляется в романе постоянно. Его стремление к власти символизируют эпизоды, связанные, как в поэзии, общим мотивом: при въезде в Рим Атилла с силой сжимает подаренную ему виноградную гроздь, так что из нее течет сок; Атилле снится треугольный город, который он сжимает в ладони так сильно, что из него брызжет сок. В этом проявляется такая форма символическо-мифологического психологизма, как «сновидение», причем читатель должен сам найти

мотивировку сна [см.: 4, с. 11]. И, наконец, замятинский герой, радующийся разорению и богохульству бедняков, напоминает Заратустру, критиковавшего христианские заповеди и советовавшего: «<...> когда проклинают вас, <...> прокляните и вы немало!», «Маленькое мщение более человечно, чем отсутствие всякой мести» [6, т. 2, с. 49]. Очевидно, что Атилла в последнем эпизоде чужд Замятину, с его социал-демократическими убеждениями и сочувствием к обездоленным. Однако в целом в «Биче Божьем», как и в «Крушении гуманизма» Блока, показан кризис гуманистической культуры, который Замятин явно приветствует. Поэтому нельзя согласиться с утверждением А. Н. Стрижева о том, что роман «интересен своей верностью нравственным ценностям гуманизма» [7, с. 69].

Критика «дряхлого», больного, энтропийного Запада ведется в романе не только с позиции связанного с природой юного хуна, но и с точки зрения образованного героя, близкого по уровню своего развития римлянам. Это молодой византийский историк Приск, пишущий книгу о Риме.

Записи Приска, фиксирующие события «открытого» летописного времени, выводят действие романа в большую историю. При этом возникает связанное с разными географическими пространствами противостояние двух различных европейских культур — «дряхлой» римской и молодой византийской. Восприятие героя-иностранца служит в романе вторым фокусом «остраннения», благодаря чему также достигается свежесть в описании событий Приском. Он не принимает моральную распушенность, погоню за острыми ощущениями римской знати и видит противоречивость облика типичных для римской толпы лысых юношей и молодящихся старичков. В то же время Приск не в силах противостоять соблазнам Рима, о чем свидетельствует его связь с юной, но уже развращенной Плацидией.

И все же в мифологическом плане романа Приск сравнивается с избранным Богом Ноем, которому было дано право избежать кары, посланной допотопному человечеству за его грехи. В модернистском эпизоде испытываемой Приском наркотической эйфории он чувствует себя новым Ноем, а решив покинуть Рим, чтобы осуществить дело своей жизни, хочет «увезти его с собой для своей книги, как Ной увез в своем ковчеге образцы всяких тварей» [3, т. 2, с. 238]. Здесь также проявляется новаторская символическо-мифологическая форма психологизма.

Не менее существенно для «Бича Божьего» и творческое переосмысление Замятиным библейского мифа в духе сциентистского мифологизаторства писателя: задача Приска — «смотреть на все глазами врача, который исследует больного» [3, т. 2, с. 206] — характерна для ученого. А одним из главных событий романа, как и в «Мы», является написание книги, ситуация, типичная для русского неореализма 1920–1930-х гг. Труд Приска должен быть строго научным, что ясно уже по первым его фразам. Здесь летописное время синтезируется

с библейским мифологическим временем, которому предстоит в будущем в процессе работы Приска Паннийского над его трудом вновь трансформироваться в «открытое» время реальной истории. Так возникает в романе «Бич Божий» временная метаморфоза. Вместе с тем история любви Приска к Плацидии вводит в произведение индивидуально-биографическое время персонажа.

Есть ученые и среди других героев романа: византиец Евзапий и римлянин Басс, знаменитый римский хирург Язон, чью публичную операцию ярко изобразил Замятин. Эта сторона содержания романа не лишена характерного для замятинского дарования комизма. Юмористичен научный прогноз Басса относительно обезьян, в которых профессор логики усматривает «будущее человека». Замятин прибегает здесь к неореалистической деформации художественного времени: будущим человечества оказывается его прошлое, состоящее в возврате к природе, к звериному миру, т. е. регресс. Большим философским смыслом наполнен образ принадлежащих Бассу водяных часов. Появляясь первый раз в эпизоде рассказа Басса о смерти его жены, он обозначает ограниченное время человеческой жизни. В другом случае часы связаны с неотвратимостью судьбы. И, наконец, упоминающиеся в последней главе романа подаренные Бассом Приску часы символизируют конкретное историческое время и подвижность ученого, благодаря своему труду остающегося в истории.

Связаны с художественной философией Замятина и пространственные образы города в романе.

Концентрическим городом (терминология Ю. М. Лотмана) в «Биче Божьем» является Рим. Вместе с тем в идеологической трактовке Рима в «Биче Божьем» есть приметы и эксцентрического городского пространства, по отношению к которому концентрический город находится в оппозиции.

С именем эксцентрического города связано особое местоположение на краю земли, а также эсхатологические мифы. Это — потоп, погружение на дно моря. Так, в предсказании Мефодия Патарского подобная участь ждет Константинополь, что устойчиво выполняет роль «невечного Рима» [см.: 5, с. 321].

Однако в «Биче Божьем» в качестве подобного эксцентрического города выступает не Константинополь, хотя тема византийской культуры введена в произведение с помощью образа Приска Паннийского, а Рим, находящийся на р. Тибр. Его образ и тема римской культуры имплицитно присутствуют в мифеме всемирного потопа и мифологическом

образе Приска — Ноя. Новая волна исторического потопа вскоре уничтожит Римскую империю, поэтому Рим в трактовке Замятина оказывается в плане пространственной семиотики внутренне противоречивым, концентрически-эксцентрическим, и обреченным на гибель из-за своей культурной противоречивости.

Замятин в романе «Бич Божий» пытался дать «скифской» теме высокохудожественное воплощение. И на чужбине писатель оставался верен символистскому мифу о молодых варварах, несущих дряхлому европейскому миру гибель и обновление. И хотя Замятину так и не удалось завершить свой роман-миф, написанное — показатель дальнейшего творческого роста писателя по сравнению с тем периодом, когда создавалась трагедия «Атилла». Существенным оказалось и то, что за рубежом не нужно было творить с оглядкой на цензуру.

Среди зарубежных исследователей «Бича Божьего» английский и американский слависты Д. Ричардс и А. Шейн, выявившие центральную для произведения проблему леволуции. При этом Ричардс интерпретировал ее с точки зрения неизбежного столкновения между Россией и Западом [см.: 9]. Шейн воспринял данную проблему в более общем, философском, смысле: по мнению ученого, конфликт между Римом и гуннами является одним из выражений замятинской концепции бесконечной революции [10, р. 204].

Литература

1. Блок А. А. Крушение гуманизма // Блок А. А. Собрание сочинений: в 8 т. М.; Л.: Гослитиздат, 1960–1963. Т. 6. С. 93–115.
2. Барабанов Е. Комментарии // Замятин Е. И. Сочинения. М.: Книга, 1988. 574 с.
3. Замятин Е. И. Избранные произведения: в 2 т. М.: Художественная лит-ра, 1990. Т. 2. 527 с.
4. Колобаева Л. А. «Никакой психологии», или Фантастика психологии? (О перспективах психологизма в русской литературе нашего века) // Вопросы литературы. 1999. № 2. С. 3–20.
5. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб., 2000. 703 с.
6. Ницше Ф. Сочинения: в 2 т. М.: Рипол-классик, 1996. Т. 2. 862 с.
7. Стрижев А. Евгений Замятин и его исторический роман // Человек и водные ресурсы. М., 1988. С. 63–69.
8. Nivat G. Homme Nouveau et Homme Sauvage chez Zamiatine // Autour De Zamiatine. Colloque Universite De Lausanne (Juin 1987, Lausanne). Lausanne, 1989. P. 57–66.
9. Richards D. Zamyatin: A Soviet Heretic. L., 1962.
10. Shane A. The Life and Works of Evgenij Zamyatin. Berkely; Los Angeles, 1968.

УДК 82.161.1
DOI 10.25991/AE.2022.22.41.007

И. В. Соколова

Соколова Ирина Владимировна — кандидат филологических наук, доцент,
Дальневосточный федеральный университет
Владивосток

«Я ПИШУ ПО-АНГЛИЙСКИ О РУССКОМ В КИТАЕ...»: МОТИВ СУДЬБЫ В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ ПОЭТОВ-ЭМИГРАНТОВ АВСТРАЛИИ

В статье рассматривается «Антология русских поэтов Австралии» (Сидней, 1998) и выделяются основные образно-мотивные ряды русских поэтов-эмигрантов, оказавшихся в разные годы на новой родине в Австралии. В работе показано, что доминирующей темой лирических стихотворений поэтов-эмигрантов стала тема родины, тема России.

Ключевые слова: русская эмиграция в Австралии, поэзия русских эмигрантов, поэтические мотивы и образы, тема Родины.

I. Sokolova

“I WRITE IN ENGLISH ABOUT RUSSIAN IN CHINA...”: THE MOTIF OF FATE IN THE WORKS OF RUSSIAN POETS-EMIGRANTS IN AUSTRALIA

The article considers “Anthology of Russian Poets in Australia” (Sydney, 1998) and the main figurative and motivational ranks of Russian emigrant poets who found themselves in their new homeland in Australia in different years are highlighted. The paper shows that the dominant theme of the lyrical poems of the emigrant poets was the theme of the motherland, the theme of Russia.

Keywords: Russian emigrants in Australia, poetry of Russian emigrants, poetic motifs and images, the theme of the Motherland.

В конце XX века в России активизировался процесс собирания русского культурного наследия, рассеянного волнами революций, войн и репрессий по всему миру. Об этом писали многие исследователи [см.: 2–7].

Далекая Австралия на протяжении многих десятилетий стала страной, где сохранились и развивались литературные традиции Русского зарубежья. К сожалению, в связи с уходом старшего поколения русских эмигрантов судьба традиций национальной культуры становится проблематичной, так как поток новой эмиграции не считает своей задачей сохранение собственной национальной идентичности, а стремится полностью погрузиться в англоязычную культурную среду.

Антология русских поэтов Австралии, изданная в 1998 г. в Сиднее, суммировала весь австралийский поэтический опыт русскоязычных иммигрантов. Она стала ярким поэтическим воплощением концепции мира и человека в драматических обстоятельствах XX в. Тематически поэтические произведения разнообразны: здесь есть лирика гражданского пафоса, любовная, философски-медитативная, есть шуточные стихи, актуальна тема поэта и поэзии.

Но сквозными являются темы пути и судьбы. Мотивы молодости и старости, родственных связей, войны, воспоминаний, дома, детства, скитаний имеют особое значение в лирике авторов-эмигрантов. Темы родины и судьбы, несмотря на всю их традиционность и «ожидаемость» поэтических коллизий, объединяют отдельные произведения разных авторов в некий метатекст, с его многовариантностью,

единством мотивов и образов, разнообразием авторских решений. Если говорить о поэтике стихотворных текстов, то можно отметить, что все они ориентированы на русскую реалистическую поэзию с ее традиционной структурой стиха, ритмико-синтаксическим рисунком и эмблематикой, сюжетностью, фольклорными реминисценциями, напевностью, лексическим рядом и т. п. (текстов с доминированием элементов модернистской поэтики в сборнике нет). Общая картина мира раскрывается через языковую: образы, средства выразительности и даже пословицы, которые поэты активно используют в своих стихотворениях чрезвычайно значимы.

Герой поэзии австралийской эмиграции — тот, кому уготована Судьба, кто ощущает жизнь как долг перед временем, перед родиной и перед собой. Лирический герой — человек, который, при всей камерности его лиро-философских размышлений о любви, о родных, о природе, о прошлом и настоящем, осмысляет себя в масштабных координатах XX века. Так, Анатолий Карель в стихотворении философской проблематики «Осень», само название которого ассоциируется с итогом жизненных исканий, говорит о споре человека с выпавшей судьбой:

В тишине, наедине с собою,
Подвожу итог прожитых лет —
Бесконечный спор во тьме с судьбою
Прерывает радостно рассвет! [1, с. 31]

Одно из стихотворений Алексея ПикULEВСКОГО имеет очень характерное название-неологизм — «О-себе-графия» [1, с. 58]. Автобиографический

рассказ за внешней шутливостью повествователя скрывает драматизм пути этого героя, его поединок с Судьбой:

Я — евро-Росс, Polak-варяг
И — урожденный сибиряк... [1, с. 58]

Лирический герой австралийских поэтов-эмигрантов — это тот, кто способен раскрыть читателю свой внутренний мир — «жизнь сердца и интересы мысли», как говорил Лев Толстой.

Очень точно психологическое состояние героя-эмигранта раскрыто в стихотворениях Натальи Грачёвой-Мельниковой («Всех не выплакать слёз, всех не высказать слов о разлуках двадцатого века» [1, с. 20]; Августа Пашкевича («Время тоже поэмою вязкой / Замело память прежних потерь, / Но ношу я донныне на связке / Ключ, закрывший на Родину дверь...» [1, с. 51]; Марии Длугач («Я родилась в краю далёком, / Хоть несчастливом, но родном, / В моей судьбе, ведомой роком, / Вдруг всё сместилось кверху дном...» [1, с. 27]; Маргариты Дьяконовой («Угрюмая действительность страшна, / Когда звенит ночная тишина / Совсем как дома, в городе чужом...» [1, с. 28]; Павла Шевченко («...страшной жизни страшная усталость...» [1, с. 85]).

В стихах более молодых авторов настроение несколько иное. Владимир Чепурин «Русская мать»:

И мы мечтаем о заморском «рае»,
Чтоб о Руси начать оттуда тосковать [1, с. 82].

Мотивы пути и судьбы в стихах русских эмигрантов развиваются многоаспектно, реализуясь в образных оппозициях: прошлое — настоящее; Россия — Австралия — Харбин; здесь — там; север — юг; зима — лето; родной язык — другой язык; свое — чужое; путь — тупик; сон — реальность.

Необходимо отметить особый ракурс размышлений о родине героя-эмигранта, потерявшего своё Отечество и обретшего/не обретшего его. Лирический герой стихотворения Михаила Белоногова «Ответ на песню «Россия» размышляет о том, что есть Родина. Этот вопрос ясен для многих людей, чья судьба была связана с той страной, где они родились и живут. Но мотивация выбора эмигранта, кочующего по свету, совсем другая [см. об этом также: 2]:

Могу ли я назвать Россию
Родною родиной своей?
Китай, Китай, — там я родился,
Манчжурский край — моя страна.
Но Сидней вот мне полюбился.
Но где ж ты, Родина моя?
Но я уверен, что не место,
Где ты родился иль живешь,
А землю предков дорогую
Свою Родиной зовешь [1, с. 11].

Отношения человека с миром покинутой родины могут быть сложны, драматичны, что нередко

обусловлено обстоятельствами личной судьбы автора.

Фабульная основа стихотворения Михаила Голубена «Встреча» зафиксирована в названии — встреча с соотечественниками, советскими людьми. Позиция героя идеологически мотивирована:

В разговоре, в жестах всё знакомо,
Было всё мне это дорогим,
Но, живя свободно, хоть не дома,
Я в душе навеки стал другим...
Я привержен русскому народу,
Хоть живу среди других людей,
Полюбив всем сердцем их свободу,
Без прикрас и призрачных идей [1, с. 21].

Но эмоции, чувства прорываются в памяти лирического героя через идеологические препоны:

От ребят так сильно пахло домом,
Уголком оставленной земли [1, с. 21].

Тема высокой любви к родным местам, русской истории, просторам необъятной российской земли, религиозным святыням обуславливает практически эпический объем художественного времени и пространства в лирике поэтов. Достаточно перечислить некоторые исторические, географические реалии, конкретные топонимы и имена, отраженные в поэтических текстах: тайга [1, с. 9], крещение Руси [1, с. 11], край Уссурийский [1, с. 13], «в ссылку, Харбин, 1945 год» [1, с. 20], белокаменный Кремль, Третьяковка, Байкал [1, с. 22], харбинские елки в Рождество [1, с. 23], Царскосельский сад [1, с. 31], «Невский, Минин и Пожарский, Грозный, Петр, Полтавский бой» [1, с. 33], «Сибирь родная», «дерзновенность Ермака [1, с. 35], «зима 1942 г.» [1, с. 61] и многие другие. Соединенные со знаковыми для темы родины художественными деталями (например, образы российских неярких цветов, северных звезд), эти реалии служат средством выражения русской ментальности, особенно остро проявляющейся в условиях жизни на чужбине. Образ родины очень часто создается поэтами через реалии русской культуры, религии, родного языка: «...мне снятся Блоковские дали на австралийском берегу».

Отношения лирического героя с миром России могут быть ностальгически-возвышенны. Эмоционально выразительно стихотворение Виктории Мокляк с метафорическим названием «Неба русского серый платок». Хронотоп стихотворения масштаб — земля и звезды. Принцип образной оппозиции (роскошный берет — серый платок) определяет композицию стихотворения.

Южный Крест над страной диковинной
Символическим светит огнем,
Эвкалиптовым сном одурманенный,
Опаленный безжалостным днём.
В синем бархате звездные россыпи —
Южной ночи роскошный берет,
Но не греет души неприкаянной

Их холодный мерцающий свет.
Память сердца ведет неотвязчиво
В предассветный росной холодок.
Мне дороже берета заморского
Неба русского серый платок [1, с. 45].

Описания роскошной южной природы «дикуинной страны» визуализированы, зрительный ряд яркок: огонь созвездия, синий бархат неба, звездные россыпи. Контрастно этому представлены чувства героини, связанные с воспоминаниями о родине, выраженные через психологически мотивированный пейзаж — серое русское небо, «росный холодок» неяркого предассветного времени.

Образ Родины в стихах русских поэтов воплощается как образ России, образ Харбина и образ обретенной родины — Австралии. И здесь традиционны такие художественные оппозиции, как *звезды южного неба и звезды севера* («В вышине, сияя надо мною, Южный Крест на север держит путь, но ему не суждено судьбою / На звезду Полярную взглянуть...» [1, с. 31]; «И звезды в небе здесь другие...» [1, с. 27]; «И туз бубновый Южного Креста К спине небес навеки припечатан» [1, с. 63]), *зима* (снег, метели, холод) и *лето* (зной, аромат цветов), *природа севера* (русские березы, кусты сирени, васильки во ржи) и *юга* («чернел эвкалипт за окном» [1, с. 63]; «серенады цикады» [1, с. 77]; «здесь розы под моим окошком, / И видно моря полюсу...» [1, с. 7]; «лавр, живое, зеленое чудо...» [1, с. 53]) и др.

Очень характерна для пейзажных описаний их эмоционально-психологическая окрашенность, которая обусловлена именно отношением к родине. Если речь идет о России или русском городе Харбине, то глубоко эмоциональное отношение автора выражено на лексическом уровне и при помощи синтаксических средств. В приводимом ниже тексте стихотворении Нины Демидовой «Рождество» чувство любви к родине раскрывается при помощи семантически подобранного лексического ряда и использования приема повторения отрицаний. Героиня вспоминает харбинское детство и Новый год:

И хвойные пахли иголки,
И веточки нежно пушились.
Здесь *нет* такой хвои зеленой,
Деревья *не* пахнут так тонко,
На почве сухой, раскаленной
Не место для северной елки.
В рождественский вечер *нет* снега...
Не пахнет в Австралии елка...

[1, с. 23; выд. нами. — И. С.]

Эпитеты описаний в воспоминаниях о детстве выстраиваются в определенный смысловой ряд: елка снежная, вата снега белоснежная, Дед Мороз настоящий, тулуп на нем снежный, блестящий. Повтор слов с корнем «снеж-» — деталь, фиксирующая давно утраченную реальность.

В стихотворениях Натальи Грачёвой-Мельниковой контрастность описаний есть способ

выражения чувств лирической героини. Реалии чужой земли — это ответ на заданный поэтом вопрос: «Как найти в полушарии южном то, что мило для русской души?» Смысловый ряд описаний чужой земли однозначен: просторы пустынные, звездные узоры загадочные, ветры раскаленные, желтые унылые покровы холмов, тишь сказочно-жуткая. А вот описание лета из одноименного стихотворения этого же автора:

Как *злобно* австралийский жар
Вдруг город *сжал*, как приступ астмы.
Бесовский ветер — летний дар —
Пыль бросил облаком *ненастным*,
И *липкий* дождь едва пропел
По потемневшим тротуарам...

[1, с. 20; выд. нами. — И. С.]

А в стихотворении Валентины Нагель «Под созвездьем Южного Креста...» совершенно иная поэтическая интонация:

Под созвездьем Южного Креста
Мы с тобою Новый Год встречаем,
А в саду ночная тишина
Ароматом роз благоухает.
Нежно море плещется у ног,
В душу тихо прошлое закралось,
Вспоминаем снежный Новый Год,
Круг друзей и нежный звон бокалов [1, с. 37].

Особый аспект темы родины в эмигрантов в Австралии — это мотив обретения новой родины (Австралии) и чувства любви к этой диковинной для русского сердца земле. Поэты признаются в любви к местам, ставшим родными: «Но Сидней вот мне полюбилися...» [1, с. 11]; «Я вернусь домой в страну другую, теплую и добрую страну...» [1, с. 30]. А вот монолог-признание в любви австралийской земле Олега Козина:

О, австралийская природа,
Ландшафт, что был вчера чужим,
Становится вдруг с каждым годом
Все больше для меня родным... [1, с. 32]

В одной строчке Норы Крук («Я пишу по-английски о русском Китае...») — узел социально-исторических, нравственно-философских и психологических проблем русской эмиграции.

Русские поэты-эмигранты, живущие в Австралии, вносили и вносят свой драгоценный вклад в историю нашей отечественной культуры, преодолевая разрушительную силу «рассеяния».

Литература

1. Антология русских поэтов Австралии. Сидней: Австралиада, 1998. 94 с.
2. Богданова О. В. Поэзия «восточной ветви» русской эмиграции 1920–1940-х годов / О. Богданова, Е. Первушина, Ю. Цзан. СПб.: Береста, 2022. 175 с.

3. *Букреев А. И.* Книга «восточной ветви» русской эмиграции вторая половина XX века. Хабаровск: Дальневост. гос. научн. библ-ка, 2003. 204 с.
4. *Каневская Г. И.* Литературные объединения русских иммигрантов в Австралии (1950–1980-е годы) // Россия в глобальном мире. Социально-теоретический альм. № 16. Приложение к журналу для учёных «Клио». СПб.: Нестор, 2009. С. 154–158.
5. *Крившенко С. Ф.* Русское дальневосточное литературное зарубежье: имена, тенденции, жанры // Россияне в Азиатско-Тихоокеанском регионе. Сотрудничество на рубеже веков: мат-лы I МНПК. Кн. 2. Владивосток, 1998. С. 260–268.
6. *Свиридова Л. М.* Изменники или патриоты (Мемуары русских эмигрантов в Австралии) // Россияне в Азиатско-Тихоокеанском регионе. Сотрудничество на рубеже веков. Кн. 2. Владивосток, 1998. С. 311–318.
7. *Соколова И. В.* Система поэтических мотивов темы родины в творчестве русских поэтов Австралии // Россия в глобальном мире. Социально-теоретический альм. № 16. Приложение к журналу для учёных «Клио». СПб.: Нестор, 2009. С. 162–169.

УДК 82.161.1
DOI 10.25991/AE.2022.22.41.008

Цзан Ю.

Цзан Юньмэй — кандидат филологических наук
КНР

ОБРАЗЫ ДРЕВНЕКИТАЙСКОЙ ПОЭЗИИ В СТИХАХ РУССКИХ ЭМИГРАНТОВ В КИТАЕ 1920–1940-Х ГОДОВ

Цель исследования состоит в поиске ответа на вопрос, как в поэзии представителей «восточной ветви» русской эмиграции (1920–1940-е гг.) воплощаются мотивы древних китайских претекстов, на чем основано своеобразие поэтических посттекстов. Полученные результаты показали, что русские поэты-эмигранты довольно свободно обращались с китайским претекстом и отступали от традиции сдержанного повествования, характерного для танских классиков Ли Чи или Ван Чанлина. Опора на традицию русской литературы приносила в созданный русскими поэтами оригинальный текст богатую образность.

Ключевые слова: поэзия «восточной ветви» русской эмиграции, китайский претекст, Ли Чи, Ван Чанлин.

Zang Yunmei

IMAGES OF ANCIENT CHINESE POETRY IN THE POEMS OF RUSSIAN EMIGRANTS IN CHINA OF THE 1920S-1940S

The purpose of the study is to find an answer to the question of how the poetry of the representatives of the “eastern branch” of Russian emigration (1920–1940-ies) embodies the motives of ancient Chinese pretexts, on which the originality of poetic posttexts is based. The results showed that the Russian emigrant poets handled the Chinese text quite freely and departed from the tradition of restrained narration characteristic of the Tang classics Li Chi or Wang Changlin. Reliance on the tradition of Russian literature brought rich imagery to the original text.

Keywords: poetry of the “eastern branch” of Russian emigration, Chinese pretext, Li Chi, Wang Changling.

В ходе «первой волны» русской эмиграции на Восток в Китае возникли два больших центра русской культуры — это Харбин и Шанхай. Именно в этих китайских городах сосредоточились основные литературные силы «старшего» и «младшего» поколения русской эмиграции, именно здесь в наиболее яркой форме проявил себя поэтический талант молодых художников.

Совершенно очевидно, что доминирующей темой творчества русских эмигрантов должна была оставаться (и оставалась) тема родины, тема России. Однако со временем в творчестве русской эмиграции начинает выкристаллизовываться и тема «второй родины», тема приютившего их Китая. Как показывают наблюдения, процесс освоения темы Китая во многом шел по пути «интертекстуальному», через диалог национальных литератур — русской и китайской, через обращение поэтов-эмигрантов к китайским претекстам.

На эти особенности русской литературы Китая обратили внимание многие российские и китайские исследователи, такие как О. В. Богданова [2], А. А. Забияко [9], Е. Е. Жарикова [7], Е. Г. Иващенко [11], С. Б. Калашников [12], О. Е. Кириллова [13], А. В. Колесов [14], В. Крейд [16], Г. В. Эфендиева [10], Дяо Шаохуа [6], Ли Иннань [17], Цуй Лу [21] и др. Однако в работах перечисленных выше ученых данная проблематика затрагивалась поверхностно, «по касательной», попутно при решении других задач. Поэтому целями настоящей статьи стали обращение к творчеству отдельных представителей русской эмиграции на Востоке и попытка проследить, какое

преломление получил тот или иной китайский претекст в произведениях означенных авторов.

Дело в том, что китайский язык знали далеко не все эмигранты, оказавшиеся в Китае: «русский город» Харбин позволял им избегать обращения к чужому языку. Между тем знатоками китайского языка в среде эмигрантов были признаны В. Март, Ф. Камышнюк, В. Перелешин, Н. Светлов, М. Щербаков, Н. Байков, М. Арнольдов и др. Но каким бы ни было владение иностранным языком у русских эмигрантов, по словам культуролога С. А. Черкашиной, как старшее, так и младшее поколения русской эмиграции были готовы «осваивать и усваивать чужие культурные ценности, сопоставляя их с русской традицией» [22, с. 16]. Примерами такого рода усвоения инокультурной традиции и станут приведенные ниже примеры.

Ученые, занимающиеся проблемами «восточной ветви» русской эмиграции, уже давно обратили внимание, что основными прецедентными текстами для русских поэтов-эмигрантов служила не современная жизнь Китая, не современная им китайская литература, но культура древняя, классическая, в основном средневековая [6; 7; 9; 10; 13]. Так, образец выразительного интертекстуального взаимодействия с китайской древней поэзией обнаруживает стихотворение Алексея Ачаира «Песня весны во дворе» (1929).

День вчерашний гас под ветром; ветер с вечером
в родстве.

На колодезь пухом бледным падал персиковый цвет.

Круг луны качался в небе в чарах грез и небылиц,
и роса слетала в блеске на изгибы черепиц.

А из залы — звуки лютни, лстивый шепот тихих
флейт,
заглушенный, юный, юный, — в полумрак густых
аллей...

Двери настежь — слышен топот, барабан и шорох ног,
слышен трепет, шелест шелка, пряность пахнущих
цветов...

Сквозь бамбуковые ставни сад пустынной и темней.
На задумчивой поляне — блики света и теней.
В этих тенях, тканях словно, в чуткой призрачности
сна
спит застенчивой и томной гибкой девушкой — вес-
на [20, с. 76].

Если у русского читателя заглавие стихотворения Ачаира первоначально не вызывает инациональных ассоциаций, то подзаголовок явно указывает на реминисценции из китайской поэзии и, как станет ясно из текста, из китайской классической поэзии. Еще более точно — из поэзии Ван Чанлина (王昌齡, *Wáng Chānglíng*; второе имя — Шао Бо 少伯). Между тем китайского читателя уже и название стихотворения Ачаира, и первые его строки заставляют вспомнить знаменитое стихотворение Ван Чанлина «Песня о весне во дворце» (именно так: не «во дворе», но «во дворце»).

Из наследия Ван Чанлина сохранилось около 180 произведений, которые обычно исследователями подразделяются на две группы. Первая — пограничная (или т. н. военная, солдатская) поэзия, т. е. стихи, посвященные истории сражений на территории западного Китая (напр., «В военном походе»), другая — лирическая (или бытовая), поэзия о жизни и о любви (напр., «Женщина из Чжэцзяна»). Произведения Ван Чанлина вошли в известную антологию «Триста Танских поэтов» (1763). Стихи Ван Чанлина переводил К. Бальмонт (например, стихотворение «Ненюфары», 1908).

Очевидно, что стихотворение Ван Чанлина «Песня о весне во дворце» [3] — лирическое стихотворение. На настоящий момент наиболее известный и самый близкий тексту оригинала перевод стихотворения Ван Чанлина на русский язык — Б. Мещерякова:

Сдул вчерашний ветер ночью, цветы персика
с колодца.
До полуночи взобралась высоко, луна над
крышами двора.
Из свиты Пинъянской обласкана новая, мастери-
ца пенья и танца.
Расшитым одеянием жалована, от прохлады
весенней из-за оконца [20, с. 76].

Примечательно, что стихотворение Ван Чанлина — так называемое «короткое», состоит всего из четырех строк, тогда как у Ачаира образы Ван Чанлина порождают уже 12 строк, 3 полноценные

строфы. Причем, если все стихотворение Ван Чанлина — это лирическая, но все-таки «бытовая» зарисовка: некая «мастерица пенья и танца» обласкана владыкой и пожалована «расшитым одеялом», спасающим ее от прохлады «из оконца», то у Ачаира происходит удивительное переосмысление претекста. Теперь героиней стихотворения становится не певунья-танцовщица, но олицетворенная, метафорически одушевленная девушка-весна.

Две первые — пейзажные — строки стиха Ван Чанлина у Ачаира превращаются в отдельную строфу, своеобразный лирический (пейзажный) зачин. Современный поэт наследует образность Ван Чанлина — ночной ветер, лепестки цветущего персика, луна над темными крышами, но у Ачаира эти знаки вечера наполняются богатой поэтической образностью. Силуэт ночи проступает в тексте вслед за ликом «дня вчерашнего», утасяющего под дуновением ветра. Звуковое подобие (аллитерация) слов: ветер и вечер — порождает у поэта мотив родства ветра и вечера: «ветер с вечером в родстве». Теперь колодец не просто осыпан лепестками цветков персика, но покрыт «пухом бледным». Метафорический образ покрывала из персикового цвета (лепестков) дополняется звучанием устаревшего, но поэтически маркированного русского слова-образа «колодезь».

У Ван Чанлина луна поднялась над крышами. У Ачаира «круг луны» качается в небе «в чарах грез и небылиц». Крыши домов обрастают изгибами старинной черепицы, отражающей лунный блеск росы. Всего две строки Ван Чанлина вырастают в образную и расцвеченную деталями поэтическую картину, наполненную романтическими чертами и тонкими образными штрихами. Ачаиром воссоздан не просто пейзаж, им создана картина.

Третья строка стихов Ван Чанлина — сдержанное упоминание о «мастерице пенья и танца» — у Ачаира перетекает в пышное изображение праздничной залы, описание звуков лютни, флейт, шороха танцующих ног и аромата пряностей.

Сравним.

Ван Чанлин:

Из свиты Пинъянской обласкана новая, мастерица
пенья и танца [3].

Ачаир:

А из залы — звуки лютни, лстивый шепот
тихих флейт,
заглушенный, юный, юный, — в полумрак.
Двери настежь — слышен топот, барабан
и шорох ног,
слышен трепет, шелест шелка, пряность
пахнущих цветов [20, с. 76]

Образ, созданный Ван Чанлином, наполняется визуальной образностью расцвечивается яркими красками выразительного живописного полотна.

Наконец, четвертая строка Ван Чанлина — о «прохладе весенней из-за оконца» — совершенно по-особому предстает у Ачаира. Упоминание окна

превращается в самостоятельный образ «бамбуковых ставен», за которыми просматривается темный и пустынный сад. Воображение художника вырисовывает новые детали (отсутствующие у Ван Чанлина): вид «задумчивой поляны» и «блики света и теней». Появляется мотив сна — «призрачность сна». И на этом фоне образ гибкой «танцовщицы-наложницы» Ван Чанлина преобразуется, превращается в антропоморфный силуэт-образ тонкой гибкой девушки-весны. Не красавицы-наложницы, а одухотворенной и олицетворенной (персонифицированной) героини-весны. Пространство стихотворения расширяется, его смыслы получают глубину и емкость.

Стихотворение Ачаира некоторые исследователи квалифицируют как перевод [10, с. 126], подчеркивают в нем «почти осязаемую материальность» [10, с. 127]. Однако, на наш взгляд, хотя стихотворение и названо «из китайской поэзии», на самом деле оказывается весьма оригинальным и своеобразным текстом — самостоятельным и самобытным, никак не связанным с понятием «перевод». Это подъем и взлет фантазии русского поэта, который «точечную» картину китайского классика расцвел собственными образами и видениями, дополнил картиной весенней мистерии, далеко превосходящей лаконичную (локализованную) «бытовую» картину китайского средневековья.

Интертекстуальный пласт стихотворения Ачаира позволяет подчеркнуть своеобразие подхода русского поэта-эмигранта к классической поэзии китайской древности. С одной стороны, поэт смог оценить и разглядеть глубину поэтической сдержанности китайского певца, с другой — он позволил себе конкретный (хотя и опозитизированный) «бытовой» эпизод с красавицей-наложницей расширить, распахнуть, превратить в фантазийную картину весеннего умиротворения, создать чарующий метафорический образ плясуньи и певицы весны. Почерпнув вдохновение в стихотворении Ван Чанлина, отталкиваясь от классического претекста, Ачаир создал самостоятельное поэтическое произведение, достойное самой высокой оценки.

Другим образцом интертекстуальной переклички стихотворений манчжурских поэтов-эмигрантов и древней китайской классики является цикл Бориса Волкова «Дракон, пожирающий солнце...» (1933, опублик. 1934).

В отличие от Ачаира, Волков сам указывает на источник, от которого он отталкивается, и им оказывается великий танский поэт Ли Чи, точнее — его стихотворение под названием «Старая солдатская песня».

Ли Чи стилистически оформляет свой текст как песню-размышление, как песню-воспоминание. Его лирический герой рассказывает о тяжком поражении генерала Ли Гуанли в сражении с армией государства Давань и передает печаль и тоску солдат через «говорящие» детали: «котлы „дядоу“ тусклы», «лютяня „пипа“ затаенной тоской полна», «бури песчаные»,

«дождь и снег» утомили разбитое войско, растянувшееся в походе. Герой стихотворения Ли Чи пытается понять смысл жестокого распоряжения императора, не давшего поверженной армии возможности спастись во внутренних районах страны и отрезавшего ей путь через заставу Юймэнь.

По мысли героя стихотворения, единственное право солдата — доверить «жизнь и судьбу» полководцу на колеснице. Однако последняя строфа стихотворения полна трагизма и горечи:

Год за годом хороним павших,
здесь, на краю земли.
Не понимая, зачем виноград
все везут и везут ко двору [18].

В финале стихов герой Ли Чи противопоставляет смерть павших и императорский виноград, тем самым обнаруживая равнодушие и жестокость верховной власти, несмотря на огромные человеческие потери продолжающей наслаждаться сладостями жизни.

Борис Волков отталкивается от «Старой солдатской песни», прямо вводя в текст своего стихотворения слова и мысли героя Ли Чи и — более того — прямо указывая на это: в тексте рефреном звучит «Так говорил Ли Чи...». Заметим, что Волков намеренно использует устойчивый по форме оборот («Так говорил Ли Чи...»), ибо эта традиционная речевая формула широко распространена в древнекитайской философии и поэзии.

Однако стихотворение Волкова — это не одна «песня», а целых четыре, это четыре части целого стихотворного цикла, почти мини-поэма.

Весь цикл Волкова получает название «Дракон, пожирающий солнце» и ему предпослан эпиграф из танского поэта Цуй Хао (崔顥, *Cuī Hào*, 704–754):

На желтом журавле муж древности поднялся
К серебристым облакам. Здесь только басни
след...
Назад журавль не возвращался.
...А облака клубятся много тысяч лет [20, с. 131].

Благодаря эпиграфу из произведения Цуй Хао в текст Волкова вводится образ журавля, поднявшегося в небо. В китайской поэзии журавль — это многозначный и емкий символ. Прежде всего эта почитаемая птица символизирует бессмертие, процветание, счастье. Китайцы называют ее «патриархом пернатого племени». Журавль — это и воплощение мудрости, справедливости, благородства. В Китае верят, что журавли связывают мир земной и мир небесный, эти птицы сопровождают на небо умерших и переносят на своих крыльях бессмертных. В образах журавлей воплощается мысль о душах человеческих, оказавшихся на небе. Именно этот многозначный образ — «желтый журавль» — и становится у Волкова тем исходным символом, который знаменует собой поэтическое посвящение — своеобразный дар тем, кто погиб на полях сражений (оказавшимся на небе).

Каждая часть стихотворения-цикла выделяется автором графически и имеет нумерацию. В I части автор устанавливает прямое соответствие между судьбами разных народов, разных стран и государств.

...слушая гонга удары
С тысячелетних стен,
Помню *родные* пожары
И *свой* безысходный плен [20, с. 131].

За звездами темного «чужого» восточного неба лирический герой Волкова пытается разглядеть «родные звезды», что «сияют вдали... вдали...». Последующая история китайского героя выступает параллелью к судьбе *русского* солдата.

Во II части цикла Волков подходит к имени Ли Чи: именно его томик оказывается в руках лирического героя: «Со мною поэма / господина Ли-Чи», — признается стихотворный персонаж. И это важно, так как вся вторая часть стихотворения (II) представляет собой переложение «Старой солдатской песни» Ли Чи, но Волковым она развернута до балладного повествования, до сюжетной картины происходящих событий. Если герой Ли Чи только знаками-символами весьма немногословно (мысленно) передает тоску и горечь героя, то Волков оживляет картину действием.

Фактически лишённые образной пышности строки Ли Чи обретают цвет, свет, объем, рельеф, динамичность.

У Ли Чи:

Средь бела дня залазим на горы
смотреть на сигналы костров,
под вечер поим своих коней
в водах близ Цзяохэ [18].

У Волкова одна строфа перерастает в несколько строф:

Мы не видели солнца. Утесы
Днем в кострах: за дозором — дозор...
Упали кровавые росы.
В желтых сумерках — с гор.

Звуки труб на заре трепетали
В ветре резком, несущем песок.
В те края, где багровые дали
Намечали во мгле восток.

Там, за рябью холмистых складок,
Небо слито с концом земли...
Ничего, кроме наших палаток.
За тысячи тысяч ли! <и далее> [20, с. 133].

У русского поэта, в отличие от китайского классика, появляются цвета-эпитеты: «кровавые росы», «желтые сумерки», «багровые дали», «желтый песок» и др. Даже существительные-номинативы у Волкова скрывают в себе цветовую колористику: солнце, костры, мгла востока, тьма неба и др. В поэзии русского лирика цветовая

и световая палитра становится богатой и многообразной, появляются нюансы и оттенки. Четыре строки героя Ли Чи разворачиваются в пространственный монолог лирического героя Волкова, в ярких красках (впечатлениях) воссоздавая картину тяжелого и мучительного отступления разбитой армии.

Однако еще более развернутый вид получает третья часть стихотворения Волкова (III). Если у Ли Чи едва уловимо мелькает образ возлюбленной, которая (незримо) ждет возвращения воина домой (по существу, ее нет в тексте китайского классика), то у Волкова в третьей части появляется «живой» (фигуративный) образ возлюбленной героя, которая в лирическом цикле обретает собственный голос. Вся третья часть — выражение слов грусти одинокой девушки-возлюбленной, ждущей возвращения после битвы дорогого друга, но которую знатный мандарин забирает в свой дворец. Ее судьба — центр лирического сюжета третьей части.

В традиции восточной литературы героиня сравнивается Волковым с «цветущим на заре лотосом». Как известно, цветок лотоса на Востоке считается воплощением совершенной красоты, символом совершенства — именно такова героиня Волкова. Образ цветка распространяет свои коннотации на образ прекрасной лирической героини.

Кроме того, в китайской поэзии лотос считается одним из восьми символов буддизма. По преданию, после того как Будда обрел просветление, боги поднесли ему восемь драгоценных даров, среди которых был и цветок лотоса.

Чистота девичья и чистота лотоса (буддизма) слились в одном образе — образе чистой и преданной девушки, ее верности возлюбленному.

Согласно лирическому сюжету, юная и незнатная героиня волковского цикла продает «ломти сочной янтарной дыни» у Семи Ворот, и перед ее взором предстают разные покупатели: то «оборванец, покрытый потом», то «мандарин, пораженный красотой маленькой продавщицы».

Прекрасная юная героиня не такая, как «знатные дамы» из дворца: у них

Забинтованы ножки туго,
Отдыхают по целым дням,
С детских лет не изведав луга,
И не бегая по камням... [20, с. 134].

Героиня-лотос другая:

Мои ноги большие босы,
Я не знаю — кто мой отец,
Заплетают мне ветер косы, —
Как поеду я во дворец [20, с. 134].

Но юная красавица не может послушаться приказа мандарина: ее судьба решена. Героиня словно оправдывается перед воином-возлюбленным:

Как могла я противиться? Строго
Мандарином приказ был дан [20, с. 134].

Горькая судьба воина, потерпевшего поражение на поле брани, усугубляется горечью судьбы его возлюбленной. Драматизм стихотворения нарастает.

И наконец IV часть стихотворения Волкова пронизана мотивом смерти. Уже эпиграф к четвертому фрагменту задает символическую образность: «Лучи / заходящего солнца / озаряют / низкорослые / сосны над мрамором / гробниц».

Мини-сюжет этой части воспроизводит историю-притчу: старый буддийский монах останавливается у обломка могильного гранита и читает «полустертую надпись»:

«Один —
Ищет только любви
И не находит
В частых сменах женщин всех рас...
Другой — мечтает о золоте
И избивает рабов
В сырых рудниках далеких северных гор
Или запирается в душных лавках,
Продает и меняет
И думает все купить...
Третий — ищет лишь славы,
Если он честен... Или думает мир поразить
Необычайным и новым,
Как будто бы все не исчерпано в мире до дна!
Люди живут,
Ибо жить надо.
А ты?
Ты мечешься на перепутьях
И, изведав много дорог,
В лучах заходящего солнца
По стертým другими плитам
Вдруг находишь забытый путь
Сюда — под вечные сосны...» [20, с. 135–136].

Логика сюжетного развития второй и третьей части заставляет думать, что под могильным камнем возле сосны лежит тот самый воин, чья армия потерпела поражение и которого ждала красавица у Семи Ворот. Влюбленные разлучены волею господина: одному он преградил путь к спасению внутри страны, другую сделал наложницей, лишив ее свободы.

Однако китайцы знают, что колокольчики в буддийских храмах имеют форму лотоса. Потому, «когда ветер колышет колокольчики... На крыше храма» и они «издают мелодичный звон», это не просто звук колокола, это голос юной красавицы, которая плачет над могилой ушедшего из этого мира друга. В ином мире влюбленные оказались (окажутся) вместе.

Остается обратить внимание на название цикла стихов Волкова — «Дракон, пожирающий Солнце». Следует знать, что за этим метафорическим оборотом скрывается реальное космическое явление — солнечное затмение (полное покрытие Луной Солнца), которому в китайской философии и искусстве придается большое значение. Китайцы считают, что, когда Дракон пожирает Солнце и на-

ступает тьма, обязательно происходят страшные события или они должны случиться вскоре. На наш взгляд, Волков так «пугающе» называет стихи, чтобы с самого начала придать (здать) им тревожную тональность, чтобы напомнить читателям об ужасах и несправедливостях, которые творятся в мире.

Итак, в случае с Волковым можно говорить о том, что он, как и Ачаир, оттолкнулся от древнекитайского источника, но пошел много дальше. Краткость и лаконизм восточного источника оказались потеснены балладностью и новеллистичностью, повествовательностью и сюжетностью.

Если Ачаир превратил несколько строк Ли Чи в небольшую поэму, рассказывающую о любви юноши и девушки, о несправедливости войны и о жестокости господина и прославляющей всепобеждающую силу любви, то образный ряд «поэмы» Волкова оказался еще более ярким и выразителем, сюжетные перипетии богаче и сложнее, традиционная китайская символика заиграла новыми гранями. Композиционное построение мини-поэмы отразило, с одной стороны, кажется, «чужую» (инонациональную) историю, с другой — посредством части первой (вводной) — вывело содержание текста на судьбу самого Волкова-солдата, сумевшего связать древнюю легенду с современностью, «старую песню солдата» и горечь потерь в сегодняшнем мире.

На этот аспект обратила внимание китайская исследовательница Ли Иннань, профессор Пекинского университета иностранных дел, которая считает, что Волков, вдохновленный поэмой Ли Чи, действительно создает «образ воина, погибающего среди пустынь, передавая трагедию обреченности, созвучную переживаниям самого поэта» [17, с. 273].

Как и в случае с Ачаиром, применительно к Волкову можно говорить об органичном проникновении русского поэта в глубину поэтического текста Китая, об умении не просто пересказать его («перевести»), но и проникнуть в его поэтическую сущность, в его подтекст, в невысказанное, и тем самым значительно обогатить поэзию как «первой» родины (России), так и родины «второй» — Китая. Русский поэт начала XX века демонстрировал новые пути художественной образности, которые могла воспринять (и воспринимала) развивающаяся литература современного Китая.

Литература

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. 504 с.
2. Богданова О. В. Поэзия «восточной ветви» русской эмиграции 1920–1940-х годов / О. Богданова, Е. Первушина, Ю. Цзан. СПб.: Береста, 2022. 175 с.
3. Ван Чанлин. Песня о весне во дворце. URL: <http://chinavsem.ucoz.ru/forum/16-112-6>
4. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / вступ. ст. И. К. Горского; комм. В. В. Мочаловой. М.: Высшая школа, 1989. 404 с.

5. Данилевский Р. Ю. Литературные связи XVIII–XIX вв. Л.: Наука, 1984. 276 с.
1. Дяо Шаохуа. Художественная литература русского зарубежья в городе Харбине за первые 20 лет (1905–1925) // Россияне в Азии. 1996. № 3. С. 76–79.
2. Жарикова Е. Е. Ориентальные мотивы в поэзии русского зарубежья Дальнего Востока: монография. Комсомольск-на-Амуре: АГПГУ, 2007. 116 с.
6. Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л.: Наука, 1979. 494 с.
3. Забияко А. А. Ментальность дальневосточного фронта: культура и литература русского Харбина: монография. Новосибирск: Изд-во Новосибирского отделения РАН, 2016. 437 с.
4. Забияко А. А., Эфендиева Г. В. «Четверть века беженской судьбы...»: художественный мир лирики русского Харбина. Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2008. 428 с.
5. Иващенко Е. Г. «Диалог культур» в творчестве Вс. Н. Иванова // Россия и Китай на дальневосточных рубежах: материалы II Междунар. науч. конф. Благовещенск: АмГУ, 2002. С. 532–537.
6. Калашников С. Б. Молодая поэзия // Литература русского зарубежья (1920–1990): сб. / под общ. ред. А. И. Смирновой. М.: ИМЛИ РАН, 2006. С. 323–328.
7. Кириллова Е. О. Дальневосточная гавань русского футуризма/ Владивосток: ДВФУ, 2011. Кн. 1. модернистические течения в литературе Дальнего Востока России 1917–1922 гг. (поэтические имена, идейно-художественные искания). 634 с.
8. Колесов А. В., Дяо Шаохуа. Поэты и прозаики Харбина. Русская журналистика и художественная литература в 20-х гг. XX в. // Рубеж. 2001. № 1. С. 90–101.
9. Конрад Н. И. Запад и Восток. М.: Гл. вост. лит., 1972. 496 с.
10. Крейд В. «Все звезды повидав чужие...» // Русская поэзия Китая: антология / сост. В. Крейд, О. Бакич; науч. ред. Е. Витковский. М.: Худ. лит.; Время, 2001. С. 5–38.
11. Ли Иннань. Образ Китая в русской поэзии Харбина // Русская литература XX века: итоги и перспективы изучения: сб. науч. трудов, посвящ. 60-летию проф. В. В. Агеносова. М.: Сов. спорт, 2002. С. 271–285.
12. Ли Чи. Старая солдатская песня. URL: <https://stihi.ru/2011/11/20/5550>
13. Неупокоева И. Г. Проблемы взаимодействия современных литератур / Акад. наук СССР; Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. М.: АН СССР, 1963. 227 с.
14. Русская поэзия Китая: антология / сост. В. Крейд, О. Бакич; науч. ред. Е. Витковский. М.: Худож. лит.-ра; Время, 2001. 720 с.
15. Цуй Лу. Харбинский миф в поэзии русской дальневосточной эмиграции // Культура и текст. 2018. № 4 (35). С. 85–98.
16. Черкашина С. А. Культурная деятельность русской эмиграции в Китае (1917–1945): автореф. дис. ... к. культ. СПб., 2002. 16 с.

УДК 801.73
DOI 10.25991/AE.2022.22.41.009

О. Ю. Осьмухина

Осьмухина Ольга Юрьевна — доктор филологических наук, профессор,
Национальный исследовательский Мордовский государственный университет
имени Н. П. Огарева
Саранск

РЕФЛЕКСИЯ ПИСАТЕЛЯ-МЛАДОЭМИГРАНТА О РОССИИ И О СЕБЕ («ДАР» В. НАБОКОВА)

Статья посвящена осмыслению романа «Дар» в контексте жизнетворчества В. Набокова «русского» периода. В ходе исследования установлено, что пушкинская тема в романе, сливающаяся с темой отца, обширные автобиографические параллели (шахматы, бабочки, цветной слух и т. д.), включенные в роман, являются маркерами тоски писателя-эмигранта и в целом становятся средством тотальной рефлексии о России и о себе самом в изгнании. **Ключевые слова:** В. Набоков (Сирин), роман «Дар», «Другие берега», тема отца, пушкинская тема, автобиографические параллели.

O. Osmukhina

REFLECTION OF A WRITER-YOUNG EMIGRE ABOUT RUSSIA AND ABOUT HIMSELF
("THE GIFT" BY V. NABOKOV)

The article is devoted to understanding the novel "The Gift" in the context of V. Nabokov's life creation of the "Russian" period. The study found that the Pushkin theme in the novel, which merges into the theme of the father, extensive autobiographical parallels (chess, butterflies, color hearing, etc.) included in the novel are markers of the melancholy of the émigré writer and, in general, become a means of total reflection about Russia and himself in exile.

Keywords: V. Nabokov (Sirin), novel "The Gift", "Other Shores", the theme of the father, Pushkin's theme, autobiographical parallels.

В контексте набоковского творчества роман «Дар» (1937) занимает особое место, что объясняется, в первую очередь, появлением принципиально нового героя. Если персонажи рассказов и романов Сирина 1920–30-х гг. изображаются, как правило, в «пороговых», подчас тупиковых ситуациях — Лужин, раздавленный собственным гением («Защита Лужина»), Ганин, в решающий момент проявивший трусость и отказавшийся от возможности вернуть единственную любовь («Машенька»), Мартын, совершающий бессмысленный переход границы («Подвиг»), — и пытаются «уйти» от самих себя в силу «раздвоенности» сознания, неслиянности «внешнего» и «внутреннего» «я», то возникновение героя, поставленного примерно в те же условия (русский эмигрант, влачащий жалкое существование в Берлине, зарабатывающий на жизнь уроками), но сумевшего добиться всеобщего признания в эмигрантском культурном сообществе, а также иронически осмыслить и совершенно иначе прожить свою жизнь, вполне закономерно. Кроме того, роман явился венцом, подведением итогов пятнадцатилетней «истинной жизни» Сирина и вобрал в себя весь круг набоковских тем и приемов, весь материал его творческой биографии, он завершил эволюцию писателя, одновременно описав и объяснив ее, стал своеобразным способом рефлексии эмигрантского, изгнаннического бытия.

В предисловии к английскому переводу «Дара» Набоков отрицал свое сходство с главным героем, подчеркивая тем самым не только удаленность

от своего персонажа, но и от созданного художественного мира в целом: «Я не ухаживал за Зиной Мерц и не был озабочен мнением поэта Кончеева или любого другого писателя» [12, с. 49]. Однако большинство современников Набокова признавали, что образ Зины есть ни что иное, как романное изображение супруги писателя, в Кончееве же был воплощен почитаемый писателем Владислав Ходасевич [2; 13]. Помимо этого, в «Даре», в сравнении с более ранними произведениями Набокова, герой максимально приближен к автору, настолько, что весьма проблематичным представляется разделение авторского «лика» и «личины». Мы склонны предположить, что автор скрывает свое «лицо» под «личиной» (маской) главного персонажа — молодого писателя Федора Годунова-Чердынцева, наделяя его некоторыми автобиографическими чертами. В творческом же плане герой и автор фактически отождествлены: стихи Годунова-Чердынцева, всякого сомнения, принадлежат перу самого Набокова, памфлет о Чернышевском — тоже во многом размышления собственно авторские; сюжет, подбрасываемый Федору отчимом Зины — «предтеча» «Волшебника» и «Лолиты»; пристрастные критические оценки русской литературы XIX века, характеристика поэтического авангарда Серебряного века — оценки Сирина. Остановимся подробнее на каждом из выделенных нами моментов.

Отметим, прежде всего, что Годунов-Чердынцев, как и большинство набоковских персонажей (Пуля Шишков, Ганин, Лужин, Мартын), наделен уже при-

вычной авторской приметой — счастливым детством. Однако, в отличие от Ганина, Мартына или Лужина, действительно находящихся во власти воспоминаний и стремящихся вернуться к ним, чтобы раз и навсегда пережить, изжить их, Федор обладает достаточно ясным, незамутненным сознанием и оценивает прошлое как нечто вполне реальное, но уже невозвратимое. Герой «Дара» постоянно вспоминает фамильное имение Лешино (созвучно, заметим, именуется родовое поместье Набоковых — Рождествено) и детские годы, проведенные там, проникнутые «каким-то волшебством, неизвестным в других семьях» [8, с. 104]. Набоков передает своему персонажу ряд происшествий, о которых сам рассказывает в автобиографических «Других берегах» (например, случай с покупкой фаберовского карандаша). Счастливое детство героя становится предметом его поэзии, о чем свидетельствуют стихотворные отрывки в I главе романа из сборника Федора «Стихи» (примечательно, что аналогично назывался и первый сборник самого Набокова). В рецензии воображаемого автора, порожденной «многоплановостью мышления» Годунова-Чердынцева, дается подробный анализ этой «небольшой книжки», пересекающийся с действиями самого героя: в то время, как в сознании возникает возможный отзыв, он перечитывает свой сборник (этот так называемый психологический «параллелизм», на наш взгляд, является одним из художественных приемов, используемых Набоковым на протяжении всего творческого пути). Здесь и описание игр, и петербургский особняк, и «тернии городской зимы» [8, с. 18], и деревенская обстановка, — все наиболее запомнившееся герою из пережитого и «прочувствованного» в детстве. Стихи, вне всякого сомнения, принадлежат реальному автору, который, по собственному замечанию, отдал Федору свое «самое любимое русское стихотворение» — «Ласточка» [5, с. 142]. Мысленно разбирая свою книгу, Годунов-Чердынцев пытается выявить источник накопившихся воспоминаний и впечатлений и обращается прежде всего к «первичному» состоянию человека — младенчеству: он мыслит это «туманное состояние» «медленным выздоровлением после страшной болезни, удалением от изначального небытия, — становящимся приближением к нему <...>» [8, с. 12]; напрягая память, Федор пытается «вкусить» этой «тьмы», предвещающей рождение, совершенно не считая, что «на краю этого обратного умирания» есть что-то похожее на ужас смерти. Наблюдения героя свидетельствуют о том, что он не боится смерти, — напротив, его рассуждения о сходстве состояния младенческого и посмертного («постбытийного») являются своеобразной идеей о бессмертии. Показательно, что сходными размышлениями открывается автобиография В. Набокова «Другие берега»: младенчество — всего лишь «пограничная полоса» вечности, а человеческая жизнь — «только щель слабого света между двумя идеально черными вечностями»,

«черными пустотами» [8, с. 135] (не имеет смысла, на наш взгляд, останавливаться на этом подробно, поскольку детальная разработка темы «потусторонности» на основании известного замечания В. Е. Набоковой [13, с. 348–349] проделана В. Е. Александровым [1, с. 132–165]).

Заметим также, что описание зарождающегося в сознании Федора стихотворения в I главе «Дара» есть ни что иное, как романная переработка автобиографического материала. Как колебание уличного фонаря, «со звенящим тамбуринным звуком» [8, с. 50] явилось толчком к возникновению у Федора первых строк стихотворения «Благодарю тебя, отчизна...», так и импульсом к написанию первого стихотворения автора была скатившаяся с листа дождевая капля: «<...> Без малейшего дуновения ветра, самый вес дождевой капли, сверкавшей паразитической роскошью на сердцевидном листе, заставил его кончик опуститься, и то, что было похоже на шарик ртути, совершило неожиданное глассандо <...> Мгновение, в которое все это произошло, кажется мне не столько отрезком времени, сколько <...> пропущенным ударом сердца, который был тут же компенсирован стуком рифм» [11, с. 49]. Сочинив первую строку, Федор шагает по улице «до угла и обратно», пытаясь «заглянуть» в следующую строфу, — так и автор сопровождает сочинение первого своего произведения «вялыми прогулками» [11, с. 50]. «Набухание вдохновения» сменяется творческим «трансом»: «Когда я бесповоротно решил закончить стихотворение или умереть, то впал в самый настоящий транс» [11, с. 52], — пишет Набоков, замечая при этом, что мог часами лежать в «рептильном оцепенении», слыша всевозможные звуки, доносившиеся с разных сторон. «Некоторое время последние звуки хриплого контральто преследовали меня в сумерках. Когда снова стало тихо, мое первое стихотворение было готово» [8, с. 53]. Описание состояния Федора в «Даре» вполне соотносимо с состоянием авторским. Так, ложась спать и повторив про себя недосочиненные стихи, герой чувствует, что они буквально завладевают им: «<...> мурашки побежали по коже, заполнили голову божественным жужжанием <...>». Это был разговор с тысячей собеседников, из которых лишь один настоящий, и этого настоящего надо было ловить и не упускать из слуха» [8, с. 51]. По истечении трех часов «опасного для жизни воодушевления и вслушивания» [8, с. 52], счастливый и изрядно уставший Годунов-Чердынцев осознал, что стихотворение готово. Показательно также, что и реальный автор, и герой после окончания работы над стихотворением внимательно смотрят в зеркало: «<...> он помешкал у зеркала, все с тем же серьезным любопытством рассматривая и не совсем узнавая себя <...>» [8, с. 52] (Ср.: «Глядя себе в глаза, я испытал резкое ощущение, найдя там только остаток моего обычного «я», осадок выпарившейся личности, и моему разуму пришлось сделать немалое усилие, чтобы снова собрать ее в зеркале» [11, с. 53]). Мы не раз отмечали [14], что зеркальность — одна

из важнейших черт поэтики В. Набокова и зеркало необходимо набоковским героям как средство самоидентификации своего «я — бытия» («Удар крыла», «Соглядатай», «Хват» и др.). Но если в одних произведениях предметы и люди представлены сквозь искажающие отражения (герой смотрится в зеркало в случае осознания своей раздвоенности), то в «Даре» зеркало идентифицирует «внутреннее» И «внешнее» «я» героя; Годунов-Чердынцев, в состоянии душевного подъема, видит в зеркале «не совсем» себя, скорее следствие своего внутреннего переживания, своей эмоционально-волевой установки, то есть зеркало, так называемое средство «внезаходимости *вне себя*», указывает ему на несоответствие «внешнего» с «внутренним». Заметим, кстати, что мотив «зеркальности» неоднократно повторяется на страницах романа, причем, связан он с «муками» творчества героя, точнее обращение Федора к зеркалу является вполне закономерным завершением творческого акта, когда герой «переходит» из мира «многих занимательных измерений в мир тесный и требовательный» [8, с. 141]: «Стихотворное похмелье, уныние, грустный зверь... <...> Из зеркала смотрел бледный автопортрет с серьезными глазами всех автопортретов» [8, с. 141]. Зеркало, таким образом, выступает в романе как средство саморефлексии и самоидентификации Годунова-Чердынцева, подчеркивает отстраненность героя от собственного отражения, несовпадение «я» внутреннего и внешнего.

Отметим также, что мотив зеркальности в набоковском творчестве — от рассказов к «Дару» — претерпевает определенную эволюцию: если в более ранних произведениях он воплощался либо в рассматривании героем себя в зеркале, либо в видении им окружающего мира сквозь отражения (на что, впрочем, мы неоднократно указывали), то в последнем «русском» романе это и зеркальные ситуации. Примером «сюжетной» зеркальности представляется нам соотнесенность важнейших трагических эпизодов жизни Федора и Александра Яковлевича Чернышевского: с одной стороны, сын, потерявший отца, с другой — отец, утративший сына. Основанием данного предположения служит следующее авторское замечание: «<...> Федор Константинович тревожно думал о том, что несчастье Чернышевских является как бы издевательской вариацией на тему его собственного, пронзенного надеждой горя <...>» [8, с. 83]. В этом отношении примечателен тот факт, что Александр Яковлевич, не смилившийся со смертью сына, сходит с ума и умирает, Федор же, изживший в себе боль утраты, обретает счастье. Линия «отец — сын», преломляясь в «искривленном» зеркале художественного текста, прослеживается в романе о Чернышевском, где, несмотря на отсутствие трагических смертей, «совместное житье отца и сына» оборачивается «совместным адом», абсолютным непониманием и чуждостью их друг другу.

Нам уже приходилось отмечать (в связи с анализом некоторых произведений писателя) огромное значение мотива детства, «детского рая», которым

наделены практически все набоковские персонажи. И Годунов-Чердынцев не составляет исключения. Нет смысла, на наш взгляд, останавливаться на этом подробно, поскольку авторские воспоминания, в разнообразных вариациях, переходят из романа в роман. Укажем, однако, на немаловажный аспект этой темы — тему отца. По словам В. Ерофеева, образ отца в набоковском «рае» — это образ «Бога-любви», «идеального существа, воплощающего в себе черты отцовской и сыновней ипостасей, ибо ему надлежит погибнуть насильственной смертью по какому — то неумолимому закону бытия» [7, с. 15]. Образ отца неоднократно появлялся на страницах набоковских рассказов и романов — отец Пути Шишкова («Обида», «Лебеда»), образ, практически отождествляемый с реальной фигурой Набокова старшего; полковник («Венецианка»), наделенный некоторыми его чертами; сниженные образы Лужина старшего («Защита Лужина»), известного детского писателя, и отца Мартына («Подвиг»), знаменитого дерматолога, показанные с долей иронии, — но впервые в «Даре» его изображение столь отчетливо и детализировано. Кроме того, тема отца Федора сливается с пушкинской темой, что немаловажно, поскольку это также маркирует авторское присутствие (пожалуй, лишь Пушкин оставался единственно значимым авторитетом на протяжении всей жизни Набокова). Показательно, что подтолкнуло Годунова-Чердынцева к написанию книги об отце именно пушкинское «Путешествие в Арзрум»: в письме к матери герой сообщает, что «замыслить» описание жизни и путешествий отца ему помог «прозрачный ритм Арзрума» [8, с. 87]. Вслушиваясь в «чистейший звук пушкинского камертона», Федор перечитывает его стихи, «Историю Пугачева», причем, действия персонажа постоянно осмысляются и оцениваются автором, его голосом: «<...> он питался Пушкиным, вдыхал Пушкина, — у пушкинского читателя увеличиваются легкие в объеме. Учась меткости слов и предельной чистоте их сочетания, он доводил прозрачность прозы до ямба и затем преодолевал его. <...> Закаляя мускулы музыки, он ходил на прогулку с целыми страницами “Пугачева”, выученными наизусть» [8, с. 87; выд. нами. — О. О.]. В выделенных нами смысловых отрезках особенно отчетливо проступает авторская позиция, согласно которой, иначе и быть не может, — только человек любящий и высоко ценящий Пушкина, в сущности, способен достичь подлинных вершин в литературном творчестве. Одновременно голос автора повествует о воздействии пушкинских произведений на сознание Годунова-Чердынцева — они буквально завладевают им: во встречной прохожей ему видится Каролина Шмидт, за «груневальдским лесом» у окна смотритель, курящий трубку, похож на Симеона Вырина, среди «ольховых кустов» мелькает «лазоревого сарафана» барышни-крестьянки» [8, с. 88]. Таким образом, именно автор реальный наполняет текстовое пространство пушкинскими образами (в данном случае, из «Марьи Шонинг»,

«Станционного смотрителя», «Барышни — крестьянки») и реминисценциями. Анализируя «ученые книги» в берлинской библиотеке, Федор замечает, что рядом с документальными источниками лежали «старые русские журналы», где «он искал пушкинский отблеск» [8, с. 88]. Здесь же автор оговаривается, что в сознании героя «ритм пушкинского века мешался с ритмом жизни отца», «с голосом Пушкина сливался голос отца», и можно с уверенностью согласиться с мнением В. Старка, считающим это одним из «мотивов» набоковского творчества [15, с. 773; о пушкинских реминисценциях и мотивах в набоковском творчестве см. также: 4]. Действительно, мотив соотнесения жизни А. С. Пушкина, В. Д. Набокова и, соответственно, судьбы Константина Кирилловича Годунова-Чердынцева в «Даре» настолько очевиден, что границы автобиографического и художественного планов практически размыты. Степень авторской отстраненности подчеркивается лишь тем, что отец героя предстает в романе знаменитым путешественником (тогда как отец «реальный» — видный политический деятель) и назван другим именем, но это вовсе не скрывает авторского «лица» и присутствия, — образ отца легко узнаваем и оттенен пушкинскими параллелями.

Так, вся жизнь отца воспринималась Набоковым как аналог жизни великого поэта, трагическая смерть его в сознании писателя вполне соотносима со смертью Пушкина, также погибшего от пушечного выстрела. Описывая пережитое им в связи с предстоящей дуэлью отца в «Других берегах», Набоков проводит параллель не только с дуэлью Грибоедова и Лермонтова, но и с пушкинской: «Я <...> пережил все знаменитые дуэли, столь хорошо знакомые русскому мальчику. <...> Пистолет Пушкина падал дулом в снег. <...> Я даже воображал <...> ту бездарнейшую картину бездарного Репина, на которой сорокалетний Онегин целится в кучерявого Собиннова» [9, с. 245]. В «Даре» поэтическое становление Федора во многом зависит от отца: «Мой отец мало интересовался стихами, делая исключение только для Пушкина: он знал его, как иные знают церковную службу, и, гуляя, любил декламировать» [8, с. 133]. Именно отцовская любовь к Пушкину, заметим, оказала влияние на литературные вкусы сына. Автор упоминает также, что няня героя была, как и пушкинская Арина Родионовна, «из-за Гатчины, с Суйды» и говорила «эдак певком» [8, с. 88] (ср. в «Других берегах»: Набоков пишет, что его няней была некая Елена Борисовна, которая «не пила, как пивала Арина Родионовна (кстати, взятая <...> с Суйды <...>» [9, с. 153]). Федор, кроме того, случайно обнаружив «Очерки прошлого» мнимого А. Н. Сухощкова, не только находит в них некоторые воспоминания, относящиеся к его деду, но самое важное — то, что мемуарист связывает их, причем, ненарочито с мыслями о Пушкине. «<...> человек, которому отрубили по бедро ногу, долго ощущает ее, шевеля несуществующими пальцами и напрягая несуществующие мышцы. Так и Россия еще долго

будет ощущать живое присутствие Пушкина» [8, с. 88–89], — это жесткое сравнение, приписываемое несуществующему Сухощкову, вне всякого сомнения, принадлежит самому автору, голос которого вторгается в ткань повествования для того чтобы раз и навсегда обозначить свою позицию по отношению к творчеству и судьбе величайшего поэта: его место в истории русской литературы — главенствующее, ранняя трагическая гибель — ни с чем не сравнимая и ничем невосполнимая потеря. В статье «Пушкин, или Правда и правдоподобие», опубликованной к столетию со дня смерти великого поэта, она прослеживается достаточно отчетливо: банально было бы констатировать, что «Пушкин — колосс, который держит на своих плечах всю поэзию нашей страны <...>» [10, с. 420], спустя столетие после его гибели «ни на одно мгновение не поблекла» его истина, поскольку она «неурушима», как «сознание» [10, с. 422]. Кроме того, В. В. Набоков отмечает, что, поскольку Пушкин «неизбежно» является частью «интеллектуальной жизни» потомков, то можно испытать наслаждение, проникнув в пушкинский мир, вообразить облик поэта, представить себе его существование [10, с. 416–417]. Не случаен, вероятно, и эпизод из вставного очерка Сухощкова, где дед Годунова-Чердынцева поддается мистификации, увидев в ложе театра человека, похожего на А. С. Пушкина: «Что если это и впрямь Пушкин, пощаженный пулей рокового хлыща, Пушкин, вступивший в роскошную осень своего гения...» [8, с. 91].

Возвращаясь к теме отца в романе, мы, склоняясь к небезосновательному мнению отечественных набоковедов, полагаем, что образ старшего Годунова-Чердынцева не просто тождественен фигуре В. Д. Набокова, он — «вершина» сыновней признательности. Данный образ, безусловно, несколько идеализирован, но он, на наш взгляд единственный в романе, лишенный иронии или «лицедейства», является воплощением действительно искренних чувств, той любви, которой автор не смог показать или высказать при жизни. В связи с этим не слишком убедительной представляется, по нашему мнению, точка зрения Ив. Толстого, утверждающего, что в «Даре» Набоков «вывел своего собственно отца дважды — один раз как Чернышевского, другой раз как Гумилева» [17, с. 182]. Критик полагает, что «Жизнь Чернышевского» и есть книга об отце героя (автора), лишь в ином «временном срезе».

С соотносимостью в авторском сознании образов отца и «экзистенциального» Гумилева можно в определенной степени согласиться — вполне убедительными представляются приводимые Ив. Толстым аргументы относительно «показного сходства» ритмики фамилий, схожести судеб, основной на гумилевском мифе и прежде всего трагической, но достойной смерти и Гумилева, и старшего Годунова-Чердынцева: «Как, как он погиб? От болезни, от холода, от жажды, от руки человека? <...> Долго ли отстреливался он, припас ли для себя

последнюю пулю, взят ли был живым? Привели ли его в штабной салон-вагон какого-нибудь карательного отряда <...>, приняв его за белого шпиона <...>? Расстреляли ли его в дамской комнате какой-нибудь глухой станции (разбитое зеркало, изодранный плюш) или увели в огород темной ночью и ждали, пока проглянет луна? Как ждал он с ними во мраке? С усмешкой пренебрежения» [8, с. 123–124]. Параллель же с Чернышевским кажется во многом надуманной. Прежде всего не вполне правомерно сравнение образов отца Набокова (Годунов-Чердынцев старший в «Даре») с Лужиным старшим («Защита Лужина») и Михаилом Платоновичем Зилановым («Подвиг»), а тем более, с Чернышевским, по той причине, что автор при всей своей ироничности и склонности к литературным экспериментам был слишком привязан к отцу и слишком любил его, чтобы сделать объектом литературной пародии. Лужин и Зиланов, по словам критика, — «отцы-неудачники», не понимающие своих детей, занятые лишь собой и собственными интересами, чего никак нельзя сказать об отце автора, который не только заботился о своих детях, но и всячески поощрял любое их начинание. Толстой считает образы отца героя в «Даре», Лужина-старшего, Зиланова и Чернышевского «двойниками», порожденными одним «прототипом»: «Отцовские черты переходят на Зиланова, зилановские — на Чернышевского, образ двойится, троится, показывая свою единую исходную природу» [17, с. 188]. Можно назвать пародийным, сниженным «двойником» реального прототипа Лужина старшего (он наделен некоторыми чертами, позволяющими сделать такой вывод), но не Зиланова. Перечисленные критиком черты сходства В. Д. Набокова с М. П. Зилановым (дуэль Зиланова с октябристом Тучковым — несостоявшаяся дуэль В. Д. Набокова с Суворовым; бегство Зиланова от большевиков по водосточной трубе — спасительный выход Владимира Дмитриевича через случайно открытую заднюю дверь) представляются недостаточно убедительными, поскольку сходство это лишь внешнее, поверхностное, и общеизвестно, что автобиографическими подробностями снабжены многие набоковские персонажи, ни в коей мере не равные автору.

Ив. Толстой полагает также, что книга Федора об отце — «Жизнь Чернышевского», в которой выражается вся «глубина сыновнего несогласия с путем отца» [17, с. 190]. Высказывание это достаточно полемично, поскольку книга об отце, в принципе, сложилась полностью в сознании героя, в его черновиках, набросках и заметках, однако, переписать на белом то, что уже выстроено, он не в силах, по той причине, что слишком бережно относится к памяти отца, чтобы считать себя, «искателя словесных приключений», в праве написать и опубликовать книгу о безупречном во всем, благородном, гордом отце, прожившем достойную жизнь: «Временами я чувствую, что где-то она уже написана мной, что вот она скрывается тут, в чернильных дебрях, что ее

нужно высвободить по частям из мрака, и части сложатся сами... — но <...> этот труд освобождения кажется мне теперь таким тяжелым и сложным, — так страшно, что загрязню его красным словцом, замаю переноской <...> с каким набожным чувством я готовился к ней. <...> я был уверен, что создается что-то неслыханно прекрасное, что заметки мои — лишь маленькое подспорье ему <...>, а что главное развивается и творится само по себе, но теперь я вижу <...>, что ничего, кроме этих жалких заметок, и нет. <...> я понял невозможность дать произрасти образам его странствий, не заразив их вторичной поэзией <...>» [8, с. 125]. И замечание героя о том, что «где — то» эта книга уже написана не случайно: она, действительно, написана, хотя и фрагментарно, и разбросана на страницах набоковских рассказов. Книга о Чернышевском, на наш взгляд, — произведение, пародийно рисующее эпоху шестидесятников, их социально-философские взгляды и заблуждения, низвергающее многие авторитеты. Можно в связи с этим предположить, что образ Чернышевского явился средоточием ряда черт, неприемлемых самим В. Набоковым, — идейность, участие в различных объединениях, страсть к политической борьбе, гражданские устремления и т. д., — но это не неприязнь к собственному отцу и не «метафорический» его «прообраз», а в некоторой степени непонимание и гротескное изображение русской интеллигенции второй половины прошлого столетия, в первую очередь, ее революционных убеждений.

На наш взгляд, образ отца героя, имеющий реального прототипа (В. Д. Набоков) и соотносимый с фигурами А. С. Пушкина и Н. С. Гумилева, складывается тем не менее и из некоторых авторских черт. «Люди, которые, отложив газету, мгновенно и как-то запросто начинают храпеть в поезде, мне столь же непонятны, как, скажем, люди, которые куда-то баллотируются или вступают в масонские ложи, или вообще примыкают к каким-либо организациям, дабы в них энергично раствориться» [9, с. 348], — писал о себе автор. И то, что Константин Кириллович в «Даре» в самый разгар войны уезжал в Женеву «на свидание с толстым, лысым <...> немецким профессором (туда же прибыл и третий заговорщик, старик англичанин <...>» [8, с. 117] для «ученого совещания» по поводу издания этимологического труда в Штутгарте, по возвращению же «не отправился добровольцем» на фронт, как предполагали домашние, а «мало выходил, играл в шахматы <...>, просматривал, усмехаясь, газеты» и работал над пятым томом «Чешуекрылых Российской империи», вполне закономерно: автор, на наш взгляд, приписывая отцу собственные черты, создает цельный образ, идеально вписывающийся в его эстетическую концепцию. Помимо равнодушия к общественным интересам, отец Годунова-Чердынцева в «Даре» сходен с реальным автором тем, что некоторые коллеги-ученые обвиняли его «в надменном презрении к Человеку, в невнимании к интересам

читателя, в опасном чудечестве» [8, с. 103]. Эти же упреки, как известно, нередко звучали и в адрес Набокова-Сирина. Так, В. Варшавский писал о романах Набокова: «Хорошо написано, доставляет удовольствие. Но дальше ничего. Читателя приглашают полюбоваться и это все» [3, с. 233]. Ю. Терапиано отмечал, что дарование его «формально», и в прозе «отсутствует человек» [16, с. 238–239]. Помимо этого, определение отца как «конквистадора русской энтомологии» [8, с. 92] более соответствует характеристике автора, нежели отцу реальному, в образе последнего, причем, воплотилась именно авторская склонность к занятию профессиональной лепидептерией. В «Других берегах», где бабочкам посвящено не менее десятка страниц, В. Набоков писал: «<...> вскипаю непонятым волнением, когда перебираю в уме свои энтомологические открытия — изнурительные труды, изменения, внесенные мной в систематику, <...> образ и вибрацию во мне всех редкостных бабочек, которых я сам поймал и описал, и свою отныне бессмертную фамилию за придуманным мною латинским названием или ее же, но с малой буквы, и с окончанием на латинское “t” в обозначении бабочек, названных в мою честь. И как бы на горизонте этой гордыни, сияют у меня в памяти все те необыкновенные, баснословные места <...>, которые с кисейным сачком в руке я исходил и стройным ребенком <...>, и молодым человеком <...>, и пятидесятилетним толстяком <...>» [9, с. 206]. Здесь же писатель отмечает, что увлекаться бабочками начал с семилетнего возраста, а в отрочестве «зачитывался» энтомологическими журналами, причем, энтомология, наряду с теннисом, шахматами, футболом перешла к нему от отца и оказалась серьезной страстью на протяжении всей жизни. Старший Годунов-Чердынцев в романе — профессиональный энтомолог, автор многочисленных статей об особенностях чешуекрылых, вице-президент Русского Энтомологического общества, совершивший многочисленные экспедиции и кругосветное путешествие, исследовавший Тибет, Алтай, Памир, Западный Китай, Монголию, Восточную Сибирь и собравший «поразительные коллекции». Энтомологическая страсть отца передалась и Федору, который «подпал под обаяние бабочек», будучи ребенком: в душе у него «что-то раскрылось», он «переживал» все путешествия отца, точно совершал их вместе с ним. Именно отец учил Федора определению вида бабочек, рассказывал об их запахах, миграции, о «невероятном художественном остроумии мимикрии», ее «масках» [8, с. 100], водил сына на пруд «наблюдать, как осиноый бражник маячит над самой водой» [8, с. 99]. Заметим, что ряд примеров, приводимых в «Даре», дублируется в «Других берегах» [9, с. 205], причем, автор подчеркивает, что его всегда «пленяли» «загадки мимикрии», (кстати, именно способность перевоплощаться, казаться «другим», принимать то или иное лицо весьма характерны для набоковской поэтики).

Годунов-Чердынцев наделен важнейшей авторской особенностью — *audition coloree* — «цветным слухом» (некоторые исследователи относят «цветной слух», наряду с бабочками, анаграммами собственного имени, к приемам «автокodирования» В. В. Набокова, умышленного сокрытия истинного своего «лица» [18, с. 30–37]). В воображаемой беседе с Кончеевым герой характеризует цветовые оттенки «его» букв, что вполне соответствует «окрашенным» буквам в авторском сознании: «<...> различные, многочисленные “a” на тех *четырёх языках, которыми владею* [кстати, тоже авторская «способность»; выд. нами. — О. О.], вижу едва ли не в стольких же тонах — от лаково-черных до занозисто серых <...> Рекомендую вам мое розовое фланелевое “m” <...>. Если бы у меня были под рукой краски, я бы вам так смешал *sienne brulee* и сепию, что получился бы цвет гуттаперчевого “ч”; и вы бы оценили мое сияющее “с”, если я мог бы вам насыпать в горсть тех светлых сапфиров, которые я ребенком трогал <...>» [8, с. 68] (Ср. в «Других берегах»: «<...> малейшее несовпадение между разноязычными начертаниями единовучной буквы меняет и цветовое впечатление от нее <...> русская буква отличается тускловатым тоном по сравнению с латинской». Букву «a» автор относит к «черно-бурой» группе, «густое, без галльского глянца», «m» называет «розово-фланелевым», «ч» — «кlistирным», «с» — «влажно-голубым» [9, с. 146–147]). В этом же диалоге, кстати, упоминаются и некоторые события жизни Федора, соответствующие авторской судьбе: в отрочестве он «упивался» любимыми стихами, в десятилетнем возрасте писал драмы, а в пятнадцатилетнем — элегии о «закатах» и любви. Общеизвестно, что сам Набоков, будучи ребенком, предпринял попытку сочинения пьесы, а в юности — элегической поэзии. О первой (1914 г.), написанной им в пятнадцатилетнем возрасте, Набоков подробно рассказывал в неоднократно цитируемом нами эссе «Первое стихотворение»: «Это была действительно жалкая стряпня, содержащая много заимствований, помимо своих псевдопушкинских модуляций. <...> Хуже всего были постыдные вкрапления из цыганских стихов вроде Апухтина и великого князя Константина. <...> если говорить о темах, моя элегия была о потере возлюбленной <...>, которой я никогда не терял, никогда не любил, никогда не встречал, но был готов встретить, полюбить, потерять» [11, с. 53]. Возвращаясь к «Дару», отметим также, что мнимый собеседник спрашивает героя о его юношеской страсти, и Федор рассказывает о романе с молодой замужней женщиной, длившемся около двух лет до бегства из России: «Она была так хороша, так мила — знаете, большие глаза и немного костлявые руки <...>. От стихов она требовала только ямшикнегонилошадейности, обожала играть в покер <...>» [8, с. 68]. Этот эпизод важен по той причине, что позволяет видеть в нем скрытую авторскую отсылку к собственным роману «Подвиг» и повести «Машенька». Герой первого из названных произведений — Мартын Эдельвейс —

автобиографический двойник автора перед отъездом из России длительное время встречался с двадцатипятилетней замужней дамой Аллой Черносвитовой, предпочитающей любовные стихи, с «томлением» воспоминаний и «легкой трагедией». В «Машеньке» же Ганин знакомится с героиней в своем загородном имении, недалеко от которого ее семья снимала дачу (ср. в «Даре»: «Она жила на дачке в пределах нашего имения <...>» [8, с. 134]); кроме того, Машенька внешне похожа на возлюбленную юного Федора (те же каштановые волосы, большие черные глаза с «веселым взглядом», «нежный» рот). Такого рода параллель не случайна: Мартын и Ганин представляются нам наиболее приближенными персонажами к Годунову-Чердынцеву, чей образ явился, в определенном смысле, обобщением, средоточием черт автобиографических героев «русского» периода набоковского творчества.

Автобиографической аллюзией выступает в романе шахматная тема. Если «Защита Лужина» полностью посвящена шахматам и судьбе шахматного гения, то в «Даре» шахматы, точнее, искусство составления шахматных задач — лишь одно из увлечений героя. Федор играл в шахматы достаточно посредственно, задачи же были для него чем-то особенным: «<...> будучи в высшей мере одарен способностью к их составлению, он в этом находил и отдых от литературного труда, и таинственные уроки» [8, с. 153]. Автор, описывая процесс составления героем задачи, проводит параллель с творчеством литературным: та же изначальная отдаленность от доски (бумаги), внезапное вдохновение, мысленное «наслаждение» замыслом и, наконец, его воплощение. При этом повествователем настойчиво подчеркивается уверенность персонажа (относительно и шахмат, и сочинительства) в том, что «воплощение замысла уже существует в некоем другом мире, из которого он его переводил в этот» [8, с. 154]. Наличие подобной аналогии (между шахматами и искусством) мы уже отмечали в связи с «Защитой Лужина», где разыгрывание шахматной партии ассоциируется с партией музыкальной; в «Даре» же, где речь идет о шахматной композиции, проводится параллель с творчеством литературным, что можно считать собственно авторским наблюдением и отсылает к автобиографии В. Набокова «Другие берега» [9, с. 289–290]. Так, постепенно в сознании героя фигуры «оживают», «понятие» времени «выпадает» из сознания: «Грубая мощь ферзя превращается в изысканную силу <...>; умнели пешки; кони выступали испанским шагом. Все было осмыслено, и вместе с тем все было скрыто. Всякий творец — заговорщик; и все фигуры на доске, разыгрывая в лицах его мысль, стояли тут конспираторами и колдунами. <...> в том, как одна фигура, точно смазанная маслом, гладко заходила за другую, скользнув через все поле <...>, была почти телесная приятность, щекокушее ощущение ладности» [8, с. 154] (ср. в «Других берегах»: «Постепенно доска становится магнитным полем <...>. Проекторами двигаются через нее слоны. Конь превращается в ры-

чаг, который пробуешь и прилаживаешь <...> Когда же составление задачи подходит к концу <...>, мучение заменяется чувством чуть ли не физической улады, в состав которой входит <...> ощущение «ладности» <...>. <...> гладко и удобно одна фигура заходит за другую <...>, и есть приятное скольжение хорошо смазанной и отполированной машинной части <...>» [9, с. 290–291]).

Немаловажным автобиографическим соответствием оказывается тот факт, что Годунов-Чердынцев (как и его создатель) зарабатывает на жизнь переводами и уроками. Не без доли иронии автор рассказывает об учениках Федора: толстом, «кегельноголовом» студенте, молодой женщине, совершенно не интересующейся «замечательным» романом *Стивенсона* (выд. нами. — О. О.). Заметим, что мы склонны видеть здесь скрытую отсылку к «Странной истории доктора Джекила и мистера Хайда» Р.-Л. Стивенсона, много позже высоко оцененной Набоковым в лекциях по зарубежной литературе, что маркирует авторское присутствие) и, наконец, Васильеве, чьи статьи Федор переводит на английский язык (ср. в «Других берегах»: «Я усердно давал уроки английского и французского, а также тенниса. Много переводил <...>, вплоть до коммерческих описаний каких-то кранов» [9, с. 286]). Герой с горечью размышляет об этой «пытке», о никчемности своих занятий: талантливый, «особенный», «редкий» человек вынужден тратить молодость, время на «скверное преподавание чужих языков» [8, с. 146]. Он мог бы обучать своему, прекрасному языку, литературе, эстетическому видению мира и многому другому. Однако, с другой стороны, понимая, что все это лишь «заносчивые мечтания» и эмигранту в чужой стране, где тысячи таких же, как и он сам, не приходится рассчитывать на нечто большее, герой достаточно трезво, иронично оценивает свою «самость» и свое бытие: «Я просто бедный молодой россиянин, распродающий излишек барского воспитания, а в свободное время пописывающий стихи, вот и все мое маленькое бессмертие» [8, с. 147].

Равно как автобиографический компонент присутствует практически во всех набоковских произведениях, тема России, безвозвратно потерянной, — также неотъемлемая их часть (на что мы, впрочем, указывали в связи с повестью «Машенька» и романом «Подвиг»; заметим также, что тема утраченной родины так или иначе реализовывалась в культурно-художественном творчестве российской эмиграции «первой волны»). «Машенька» была насыщена «материальными» образами утраченной родины — они вспоминаются Ганиным непрестанно и сливаются с образом единственной возлюбленной; однако Ганину дорога Россия его детства, юности, страна его воспоминаний, которую не вернешь, поэтому он не ищет воссоединения с прошлым. Герой романа «Подвиг» также не испытывает иллюзий относительно отечества «обновленного», которое приобретает в его сознании черты «зловеще-загадочной» Зоорландии, но, несмотря на это, он вынашивает

идею о возвращении и в конце концов совершает переход границы. И если в «Машеньке» образ утраченной родины не только является наваждением Ганина-Набокова и обретает реальные черты (Машенька — ее олицетворение), то в «Даре» отношение автора-героя к России и своему прошлому несколько переосмысливается.

В «Даре» воспоминания героя о России ограничиваются реалиями семейного имени, образами отца, матери, сестры. Теперь «взаимоотношения» персонажа с родиной лишены романтического ореола: Федор понимает, что возвращение к прошлому бессмысленно. Он спокойно, трезво, в отличие от своих романтических предшественников, размышляет о судьбе России, о причинах, которые все в ней сделали «корявым» и «серым». Герой осознает, что его родина, его Россия всегда с ним, в нем: «живет в глазах, в крови, придает глубину и даль заднему плану каждой жизненной надежды <...>» [8, с. 157]. Чтобы всем сердцем любить Россию, совсем не обязательно жить в ней. Показательно также, что стихи, сочиненные Годуновым-Чердынцевым («Благодарю тебя, отчизна...»), своего рода обращение к утраченной родине со словами благодарности, сопряжены в сознании героя с возможностью даже в изгнании, в эмиграции самореализоваться, поскольку, по словам А. Долинина, «потеря, какой бы мучительной она ни была, может и должна стать благотворной для истинного художника, ибо заставляет искать собственные, «необщие» пути ее изживания в творчестве» [6, с. 703]. Действительно, даже в своем изгнании Федор извлекает пользу: несмотря на отвращение к «гемютной» (кстати, этим же эпитетом пользуется автор при характеристике Германии в «Других берегах») немецкой стране, «тяжкой, как головная боль» [8, с. 315], где ему все чуждо и «противно» (созвучно, заметим, собственно авторскому замечанию о том, что Европа, кроме «скуки и отвращения», ничего в нем «не возбуждала» [9, с. 292]). Герой находит здесь «чуждое одиночество», «чуждый благотворный контраст» между своим «внутренним обыкновением и страшно холодным миром вокруг <...>» [8, с. 315]. По справедливому замечанию А. Долинина, Федор имеет в виду «предоставляемые изгнанием условия для «разговора с самим собой», для претворения потери в высшую реальность, создаваемую памятью и воображением» [6, с. 703]. Кроме того, отношение Годунова-Чердынцева к России утраченной определяется во многом, на наш взгляд, фразой из его письма к матери: «Мне-то, конечно, легче, чем другому, жить вне России, потому что я наверняка знаю, что вернусь, — во-первых, потому что увез с собой от нее ключи, а во-вторых, потому что все равно когда, через сто, через двести лет, — буду жить там в своих книгах, или хотя бы в подстрочном примечании исследователя» [8, с. 315]. Убежденность героя в «слиянии» с отчизной, в признании его творчества на родине есть, по сути, признание авторское о «внутреннем», нерасторжимом единении его с Россией.

Литература

1. Александров В. Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика / перевод с англ. Н. Анастасьева. СПб.: Алетей, 1999. 320 с.
2. Берберова Н. Набоков и его «Лолита» // В. В. Набоков: pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / сост. Б. Аверина, М. Маликовой, А. Долинина. СПб.: РХГИ, 1997. С. 284–307.
3. Варшавский В. В. Сирин «Подвиг» // В. В. Набоков: pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / сост. Б. Аверина, М. Маликовой, А. Долинина. СПб.: РХГИ, 1997. С. 231–233.
4. Давыдов С. «Пушкинские весы» В. Набокова // Искусство Ленинграда. 1991. № 6. С. 39–46.
5. Два интервью из сборника «Strong Opinions» // В. В. Набоков: pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / сост. Б. Аверина, М. Маликовой, А. Долинина. СПб.: РХГИ, 1997. С. 138–168.
6. Долинин А. Три заметки о романе «Дар» // В. В. Набоков: pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / сост. Б. Аверина, М. Маликовой, А. Долинина. СПб.: РХГИ, 1997. С. 697–740.
7. Ерофеев В. В. В лабиринте проклятых вопросов. М.: Сов. писатель, 1990. 447 с.
8. Набоков В. В. Дар // Набоков В. В. Собрание сочинений: в 4 т. М.: Правда, 1990. Т. 3. С. 5–332.
9. Набоков В. В. Другие берега // Набоков В. В. Собрание сочинений: в 4 т. М.: Правда, 1990. Т. 4. С. 133–302.
10. Набоков В. В. Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1998. 440 с.
11. Набоков В. В. Первое стихотворение // Звезда. 1996. № 11. С. 48–55.
12. Набоков В. В. Предисловие к английскому переводу романа «Дар» («Gift») // В. В. Набоков: pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / сост. Б. Аверина, М. Маликовой, А. Долинина. СПб.: РХГИ, 1997. С. 49–51.
13. Набокова В. Е. Предисловие к сборнику: В. Набоков. Стихи (1979) // В. В. Набоков: pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / сост. Б. Аверина, М. Маликовой, А. Долинина. СПб.: РХГИ, 1997. С. 348–349.
14. Осьмухина О. Ю. Набоков & V. Nabokov: проза как культурный феномен: монография. Нижний Новгород: Издательство Нижегородского госуниверситета, 2019. 160 с.
15. Старк В. Пушкин в творчестве В. В. Набокова // В. В. Набоков: pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / сост. Б. Аверина, М. Маликовой, А. Долинина. СПб.: РХГИ, 1997. С. 772–782.
16. Терапиано Ю. В. Сирин. «Камера обскура» // В. В. Набоков: pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / сост. Б. Аверина, М. Маликовой, А. Долинина. СПб.: РХГИ, 1997. С. 238–239.
17. Толстой И. Владимир Дмитриевич, Николай Степанович, Николай Гаврилович // Звезда. 1996. № 11. С. 181–191.
18. Шапиро Г. Поместив в своем тексте мириады собственных лиц // Литературное обозрение. 1999. № 2. С. 30–37.
19. Шаховская З. В поисках Набокова // Шаховская З. В поисках Набокова. Отражения. М.: Книга, 1991. С. 9–107.

УДК 801.73

DOI 10.25991/AE.2022.22.41.014

М. А. Богатова

Богатова Мария Андреевна — студент 1 курса,
Национальный исследовательский
Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарева
Саранск

СОЦИАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ РОССИЙСКОЙ ЭМИГРАЦИИ В БЕРЛИНЕ (ПО РАННИМ ПРОИЗВЕДЕНИЯМ В. НАБОКОВА)

Статья посвящена изучению рассказов и романов В. Набокова (Сирин) 1920-х годов. Установлено, что в малой прозе писателя раннего периода воплотились социальные проблемы русской эмиграции (невозможности найти работу, нехватка денежных средств, отсутствие приличного жилья). Писатель, сам познавший тяготы изгнания, предельно точно и детализировано изображает жизнь русских эмигрантов в Берлине.

Ключевые слова: В. Набоков (Сирин), эмигрантский быт, рассказы, мотивы, образы.

M. Bogatova

SOCIAL PROBLEMS OF RUSSIAN EMIGRATION IN BERLIN
(BASED ON THE EARLY WORKS OF V. NABOKOV)

The article is devoted to the study of stories and novels by V. Nabokov (Sirin) of the 1920s. It has been established that the social problems of the Russian emigration (impossibility to find a job, lack of money, lack of decent housing) were embodied in the short prose of the writer of the early period. The writer, who himself knew the hardships of exile, depicts the life of Russian emigrants in Berlin with the utmost accuracy and detail.

Keywords: V. Nabokov (Sirin), emigrant life, stories, motives, images.

События 1917 года в России вынудили немалую часть русской интеллигенции, в том числе и многих деятелей культуры, покинуть родину. Однако эмиграция воспринималась большинством беженцев лишь промежуточным этапом в их жизни, за которым должно было воследовать изменение политического режима и триумфальное возвращение в прежнюю Россию. Период 1920-х — начала 1930-х гг. становится как, известно, этапом формирования принципиально нового культурно-исторического феномена — Российского Зарубежья. В разные годы различные центры «русского рассеяния» (П. Ковалевский) претендовали на то, чтобы выступать в роли ведущих культурных центров российской эмиграции. В 1921–1923 гг. своеобразным «русским» культурным центром становится Берлин, где положение русской эмиграции первоначально было относительно благополучным, в сравнении, естественно, с другими странами (доброжелательность немецкого населения, относительная дешевизна типографского производства, наличие как результат более сорока издательств на русском языке и т. д.).

Так, сохранив «основные черты, характерные для интеллектуальной жизни дореволюционной России» [10, с. 118], русские эмигранты стремились «воссоздать» те «институты культуры», которые существовали в России. Здесь в едином социокультурном пространстве сосуществовали и сотрудничали представители различных видов искусств, художественных течений, были созданы многочисленные издательства (З. И. Гржебина, «Геликон», «Мысль», «Слово»), выходили различные газеты (наиболее известная и значимая — «Руль»), органи-

зовывались политические и культурные клубы, открыт русский «Дом искусств» (за время его двухлетнего существования в нем было проведено более 60 выставок, концертов, выступлений немецких и русских знаменитостей). Достаточно насыщенной и плодотворной представляется театральная жизнь, воплотившаяся прежде всего в открытии нескольких театров миниатюр — «Синяя птица», «Ванька-встанька», «Карусель», «Театр Дуван-Торцова», «Маски», отличающихся эклектичностью стиля, стремлением «слить в одно гармоническое целое элементы прошлого и современного, России и Запада, фольклора и авангардистских художественных течений», в которых достигалась «гротескная имитация жизни» [2, с. 347]. Впрочем, по мнению известного специалиста по русскому театрално-декоративному искусству рубежа столетий Дж. Боулта, «заслуживает упоминания лишь “Синяя птица” (“Der Blaue Vogel”), привлекавшая несколько крупных оформителей, включая Павла Челищева, более известного своей работой для Русских балетов и сюрреалистической живописью. <...> Ксения Богуславская, Иван Пуни, Ларионов, Челищев, Марк Шагал и другие оформляли потсановки “Синей птицы”, почти бесплатно, за завтрак. Особенного успеха добился молодой Челищев своими светящимися красками и спиральями, на практике применив уроки, полученные в Киеве у Экстер. В течение 20-х годов “Синяя птица”, как и другие эмигрантские кабаре в Берлине — “Карусель”, “Ванька-Встанька”, “Романтический театр”, давала заработок безработным актерам и художникам и одновременно эмоциональную разрядку бездомным соотечественникам:

“Уставшие от политики и будней, русские приходят в его кабаре, чтобы уйти от действительности, ищут забвения в музыке, красках и игре”. Привлекало кабаре и немцев, но, как заметил один русский рецензент, там, где они “лишь хохочут, нам порой плакать хочется» [3, с. 36].

Именно в Берлин устремились крупнейшие деятели российской эмиграции (в том числе и В. Д. Набоков с семьей, к которой в 1922 г. после окончания Кембриджского университета присоединяется и В. В. Набоков), погружающиеся в весьма специфическую атмосферу центра «новой русской культуры». «В западных берлинских кварталах, — пишет И. Кудрова, воссоздавая уникальную атмосферу “Русского Берлина”, — возник “некий город в городе”: от Прагерплаца до Ноллендорфплаца звучала русская речь. Стремительно нараставшая инфляция поощряла тех, кто успел вывезти из России свои сбережения, вкладывать их в разные предприятия, не слишком оглядываясь. Один из цветавских корреспондентов, вспоминая много лет спустя это время, назвал его временем расцвета коммерческого донкихотства. Чуть ли не каждый день в “русской” части города открывались русские рестораны, кафе, кондитерские, мастерские. Возникло множество издательств, несколько журналов, выходили три ежедневные русские газеты, пять еженедельников. По инициативе неутомимого, несмотря на преклонные годы, поэта Н. М. Минского (некогда организовавшего в Петербурге «Религиозно-философские собрания») оживленно функционировал «Дом искусств». Его еженедельные собрания проходили в большом кафе на Ноллендорфплац. В год приезда Цветаевой на литературных вечерах русской колонии выступали Андрей Белый и Алексей Толстой, Ремизов и Пильняк, Есенин и Северянин, Саша Черный, Ходасевич, Эренбург, Шкловский, Лидин, Чириков; позже, когда Цветаева уехала в Чехию, — Пастернак и Маяковский.

Летом 1922 года в среде русских литераторов, художников, издателей, оказавшихся здесь, жива была еще иллюзия единства соотечественников. Решительного размежевания на собственно эмигрантов и приехавших на время «туристов» не произошло. Вплоть до осени этого года упорно отстаивал свою беспартийную платформу “Дом искусств”. Максим Горький (он тоже в Берлине) привлек к сотрудничеству в издаваемом им журнале «Беседа» Владислава Ходасевича, появившегося в Берлине в конце июня. Издательство Ладыжникова выпускало горьковские произведения — и сборник эсера Виктора Чернова, бывшего члена Временного правительства; на обложках книг издательства Гржебина стояло: “Москва — Петербург — Берлин”. Книги, вышедшие в Берлине, свободно продаются в начале 20-х годов в магазинах Советской Республики. Авторы, живущих в Москве и Петрограде, вербует на свои страницы литературное приложение к газете “Накануне” <...> Обострение отношений внутри “русского Берлина” еще только-только со-

зревает. Оно обнаружится открыто месяца через три после отъезда Цветаевой в Прагу. А пока русские живут здесь со странным призрачным ощущением: множество знакомых лиц оказались вдруг перенесенными в чужие интерьеры...» [4, с. 11–13]. Не менее выразительно вспоминает о “русском Берлине” тридцать с лишним лет спустя М. Шагал: «После войны Берлин стал чем-то вроде караван-сарая, где встречались все, путешествующие между Москвой и Западом. <...> В квартирах вокруг Байрише Плац было больше самоваров, теософических и толстовствующих графинь, чем в Москве. <...> За всю жизнь я не видел столько замечательных раввинов и столько конструктивистов, сколько в Берлине в 1922 г.» [цит. по: 3, с. 53].

Активизации эмигрантского театрального творчества способствовали публицистическая деятельность (издается журнал «Театр и жизнь») и плодотворная организаторская работа (создание в 1920 г. «Союза русских сценических деятелей в Германии», гастроли приехавших из России МХАТа, Камерного театра и т. д. Немаловажную роль в культурной жизни «русского Берлина» сыграли гастроли основанного в Париже театра миниатюр «Кикимора», репертуар которого был ориентирован на идеи русского символизма и декаданса. Зрителям предлагалась пантомима «Покрывало Пьеретты», обыгрывавшей тему арлекинады из итальянской комедии масок, которая позволяла «отразить <...> общие черты символистского миропонимания, так как отношения маски и лица, скрытого под ней, аналогичны диалектическим отношениям явлений и сущности <...>» [2, с. 355].

Берлин становится для русских писателей весьма притягательным культурным центром, и это обусловлено не столько либерализмом германского законодательства и закона о прессе или же совершенством типографского производства, сколько возможностью активно печататься. Как справедливо отмечает Т. Бейер, «В 1920 году, например, в России было издано 742 книги, <...> а в Германии — 32345. Показательно: в 1922 году в одном Берлине выходит 471 книга на русском языке, а в 1923 году — уже 667» [1, с. 65].

В конце 1923 года ситуация кардинально меняется: экономический крах Веймарской республики, стремительные темпы инфляции, забастовки и беспорядки привели к возникновению у русских эмигрантов многочисленных социальных проблем, которые сводились, главным образом, к невозможности найти работу, причем не только по специальности, к нехватке денежных средств и т. д., отсутствию приличного жилья. Свидетелем тому стал В. В. Набоков, поселившийся в Берлине с 1922 года и испытывавший на себе все трудности эмигрантской жизни. «Почти все, что могу сказать о берлинской поре моей жизни (1922–1937), издержано мной в романах и рассказах, которые я тогда же писал. <...> эмигрантских гонораров не могло хватать на жизнь. Я усердно давал уроки английского и французского,

а также и тенниса», — вспомнит он позже в автобиографических «Других берегах» [6, с. 286]. И действительно, все пережитое им, весь спектр набоковских впечатлений отразился в произведениях этого периода.

Так, уже в «Машеньке» писатель всесторонне показывает быт русской эмиграции в «заблудившейся русской провинции», причем в самый пик массового исхода эмигрантов-соотечественников из Берлина, ибо действие повести относится к апрелю 1924 года. Изгнанники живут рядом с вокзалом, что маркирует их временное пристанище здесь, неустойчивость их нынешнего бытия [9]. Отсутствие постоянной хорошо оплачиваемой работы заставляет русских жить в «грязноватом» пансионе с убогой мебелью, в комнатах, не имеющих даже «приличных» умывальников: «В темной ванной комнатке, рядом с кухней, сложены были в углу под рогожей брикеты. В узком окошке стекло было разбито, на стенах выступали желтые подтеки, над черной облупившейся ванной криво сгибался металлический хлыст душа» [8, с. 108]. Бывший белый офицер, дворянин Ганин вынужден работать где придется: сначала на фабрике, затем — официантом в ресторане и наконец, — статистом на киносьемках («продавал свою тень»); Клара, носящая одно и то же старое платье («Лоснистое черное платье, которое она надевала изо дня в день, ей надоело нестерпимо; на темно-прозрачном чулке заметно чернела штопка; покривился каблучок» [8, с. 92]), ходит на службу пять дней в неделю и работает до позднего вечера за крошечное жалованье; Подтягин мечтает уехать в Париж, где «жизнь привольнее и кажется дешевле» [8, с. 72].

Бедственное положение соотечественников рисует Набоков и в рассказах. Вереницей проходят перед читателем образы людей, оказавшихся в трудном финансовом положении. Ольга Кирилловна Неллис («Звонок») живет в ужасной квартире и носит «лоснящееся» платье; один из героев «Путеводителя по Берлину» замечает, что в Берлине «жить дорого». Смуров («Соглядатай»), принадлежавший когда-то к «лучшему петербургскому обществу», работает в Берлине сначала гувернером, а затем — приказчиком в книжной лавке, имея «состояние» в 20 марок. Даже одежда выдает материальное неблагополучие героя: «черный костюм был потрепан и пятнист», а галстук завязан так, «чтобы в узле скрыть протертое место». Лев («Встреча») живет в бедной комнатке в нищете; носит гетры, чтобы «скрыть дырки на носках». В Рождество он тратит последние деньги на «подержанную елочку», пять свечей, «фунт сухарей» и полфунта леденцов, а в ожидании брата вспоминает «сегодняшнюю (нестерпимую, задыхающуюся) нищету» [5, с. 369]

и едва ли может напоить гостя чаем, ибо у него нет денег на спиртовку, чтобы вскипятить чайник. Граф Ит («Занятый человек») занимает деньги у соседа, чтобы «плотно питаться». Ольга Алексеевна («Красавица»), родившаяся в богатой дворянской семье, в эмиграции «вяжет шапочки» и дает «дешевые уроки» французского, фактически ей еле хватает на жизнь: «Теперь, когда в сумке шелковые внутренности были так изодраны <...>; теперь, когда такая усталость; теперь, когда, надевая единственные башмаки, она заставляла себя не думать об их подошвах, точно так же как, входя наперекор чести в табачную лавку, запрещала себе думать, сколько уже там задолжала <...>» [7, с. 427]. И даже Лужин, персонаж романа «Защита Лужина», всемирно известный шахматист, победитель многочисленных турниров, испытывает «стеснение в капиталах».

Непростая ситуация существования российских беженцев в Германии неоднократно становилась предметом детального описания и осмысления в русской эмигрантской прессе, в мемуарах непосредственных свидетелей жизни «русского Берлина», исторических и культурологических исследований последних десятилетий. Несмотря на все обилие подобного рода источников, тексты Набокова, на наш взгляд, могут служить еще одним, вполне достоверным источником социальной истории жизни российской эмиграции в Германии.

Литература

1. Бейер Т. Русский Берлин. Экспатриация? Изгнание? Эмиграция? // Диапазон. Вестник иностранной литературы. 1993. № 1 (213). С. 64–67.
2. Беминг М. Берлин начала 20-х гг.: столица русского или эмигрантского театра? // Культурное наследие российской эмиграции: 1917–40-е гг. М.: Наследие, 1994. Кн. 2. С. 343–357.
3. Боулт Дж. Э. Русское театральное-декорационное искусство. 1880–1930 // Художники русского театра. 1880–1930: собрание Никиты и Нины Лобановых-Ростовских: [каталог-резюме] / текст Дж. Боулта. М.: Искусство, 1990–1994. С. 7–67.
4. Кудрова И. Версты, дали... Марина Цветаева: 1922–1939. М.: Советская Россия, 1991. 368 с.
5. Набоков В. В. Встреча // Набоков В. В. Собрание сочинений: в 4 т. М.: Правда, 1990. Т. 2. С. 367–374.
6. Набоков В. В. Другие берега // Набоков В. В. Собрание сочинений: в 4 т. М.: Правда, 1990. Т. 4. С. 133–302.
7. Набоков В. В. Красавица // Набоков В. В. Собрание сочинений: в 4 т. М.: Правда, 1990. Т. 2. С. 425–429.
8. Набоков В. В. Машенька // Набоков В. В. Собрание сочинений: в 4 т. М.: Правда, 1990. Т. 1. С. 35–113.
9. Осмухина О. Ю. Набоков & V. Nabokov: проза как культурный феномен: монография. Нижний Новгород: Издательство Нижегородского госуниверситета, 2019. 160 с.
10. Раев М. Россия за рубежом: история культуры русской эмиграции 1919–1939. М.: Прогресс-Академия, 1994. 296 с.

УДК 821.161.1
DOI 10.25991/AE.2022.22.41.010

О. В. Богданова, Е. А. Власова

Богданова Ольга Владимировна — доктор филологических наук, профессор,
Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена
Русская христианская гуманитарная академия
Санкт-Петербург
Власова Елизавета Алексеевна — кандидат филологических наук, старший преподаватель,
Санкт-Петербургский институт культуры и искусств
Русская христианская гуманитарная академия
Санкт-Петербург

НОСТАЛЬГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ ЭМИГРАНТСКОЙ ПОЭЗИИ И. БРОДСКОГО («ОСЕННИЙ КРИК ЯСТРЕБА»)*

В статье показано, что первые годы эмиграции формировали в сознании И. Бродского особую потребность — подведение промежуточных итогов, и потому 1975-й год (третий год эмиграции) актуализировал в сознании поэта мотивы родины, «родного гнезда». Однако в отличие от привычных ракурсов тоски по родине мироощущение героя-птицы Бродского в стихотворении «Осенний крик ястреба» перерастает пределы ностальгии, но обретает черты онтологического мифа о законах существования Вселенной. Мотивы судьбы индивида, свободы личности заслоняют в тексте Бродского мотивы тоски по родине.

Ключевые слова: И. А. Бродский, «Осенний крик ястреба», образная система, ностальгические мотивы.

O. Bogdanova, E. Vlasova

NOSTALGIC MOTIFS OF EMIGRANT POETRY BY J. BRODSKY (“THE AUTUMN CRY OF A HAWK”)

The article shows that the first years of emigration formed a special need in the mind of J. Brodsky — summing up intermediate results, and therefore the year 1975 (the third year of emigration) actualized the motives of the motherland, the “native nest” in the poet’s mind. However, unlike the usual angles of homesickness, the attitude of the hero-bird Brodsky in the poem “The Autumn Cry of the Hawk” outgrows the limits of nostalgia, but acquires the features of an ontological myth about the laws of the Universe. The motives of the individual’s fate and personal freedom obscure the motives of homesickness in Brodsky’s text.

Keywords: J. Brodsky, “The Autumn Cry of a Hawk”, figurative system, nostalgic motifs.

Говоря о стихотворении Иосифа Бродского «Осенний крик ястреба» (1975), как правило, критика выдвигает на первый план тему поэта и поэзии, тему творчества, тему судьбы поэта. По мысли У. Уодсворта, по стихотворению «Осенний крик ястреба» «можно составить себе представление о видении Иосифом возвышенного: в вербальном полете поэт поднимается на такую высоту, где едва хватает воздуха, но оттуда вид — “горизонт” — так высок и широк, так божествен, как только возможно» [18, с. 435]. Именно в этом поэтологическом контексте в основном и выявляются интертекстуальные пласты стихотворения «Осенний крик ястреба». Неслучайно суждение Л. Лосева о различных интертекстах стихотворения Бродского связано преимущественно с этим аспектом: «“Осенний крик ястреба” обязан и мифу об Икаре, и оде Горация “К Меценату”, и “Царскосельскому лебедю” Жуковского, и, конечно, “Орлу” Гумилева, и даже, может быть, “Песне о Соколе” Горького» [12, с. 61].

По наблюдениям специалистов-бродсковедов, первым на интертекстуальные пласты стихотворения

«Осенний крик ястреба» обратил внимание поэт А. Найман, напрямую связав его с «Осенью» Евг. Баратынского. В интервью конца 1980-х годов Найман признавался: «Мне кажется, что в нашей молодости для нас, во всяком случае для него <Бродского> и для меня, особняком стояли стихи Баратынского “Осень”. Это вершина русской поэзии, которую ты всегда чувствуешь и звук которой определяет вообще весь шум мироздания. <...> Я думаю, что стихи “Осенний крик ястреба” — это вариация на тему “Осени” и версия “Осени” Баратынского» [13, с. 35].

К интертексту Баратынского обратился впоследствии исследователь И. А. Пильщиков, который, зная об увлечении Бродского поэзией Баратынского, указал на тематическую связь стихотворений современного поэта с лирикой русского классика и, в частности, наметил некоторые мотивно-тематические переключки «Осеннего крика ястреба» с «Осенью» и «Недоноском» Баратынского [19]. По мысли Пильщикова, в «осенних» текстах поэтов совпадают векторы как временной (осень → зима), так и пространственной (пейзажные перспективы),

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

аккумуляция которых усиливаются подбодом сдерживаемого крика отчаяния лирического героя Баратынского («негодованья крик», «воплъ тоски великой», «вполне торжественный и дикий») и прощального крика ястреба Бродского («пронзительный резкий крик») [19, с. 221–223].

В монографии «"На пиру Мнемозины": интертексты Иосифа Бродского» исследователь А. Ранчин углубил параллели «Осеннего крика ястреба» к русской классике и через «Осень» Баратынского связал «Осенний крик...» с «Осенью» А. Пушкина, приняв за интенциональную связь стремление поэтов «к высшему бытию, символизируемому подъемом к небу» [16]. В целом Ранчин привычно интерпретировал «Осенний крик ястреба» как метафоризированную историю судьбы поэта, его прихода в мир и служения, поставил стихотворение в контекст проблематики «поэт и поэзия», и наряду с Баратынским и Пушкиным ввел в контекст претекстов Бродского стихотворение Г. Р. Державина «Лебедь», с развитой в нем поэтической идиоматикой Горация (как «образцового» предшественника классициста Державина). В обращении к литературе XX века Ранчин наметил точки взаимодействия лирической темы о предназначении поэта у Бродского с мотивикой стихотворений А. Блока, С. Есенина, В. Ходасевича и др.

Подобный ряд интертекстуальных наблюдений-перекличек можно множить. Между тем, на наш взгляд, прав А. Долинин, который отметил, что принять такого рода обширные и разнесенные во времени сопоставления можно только при условии «очень высокого уровня абстракции» [10, с. 277]. По мнению исследователя, расширительно толкуемые мотивы, «по сути дела, являются общими местами или топосами всей мировой поэзии: осеннее умирание, смерть поэта, полет ввысь, падение с неба» [10, с. 277]. По Долинину, «главный изъян сопоставлений такого рода состоит в том, что они игнорируют поэтический слог, образную систему, сюжет, даже главное событие *ОКЯ*, названное в заглавии, — отчаянный предсмертный крик птицы, замерзающей в безвоздушном пространстве» [10, с. 277–278].

В свою очередь А. Долинин обновил ряд интертекстуальных проекций, среди которых оказались стихи Э. Багрицкого («Тиль Уленшпигель»), Н. Заболоцкого («Осень», «Храмгэс», «Север»), О. Мандельштама («Стихи о неизвестном солдате»), У. Х. Одена («В музее изящных искусств») и др. Но наиболее убедительно в качестве претекста «Осеннего крика ястреба» в работе Долинина представлен «Орел» Н. Гумилева, с характерным для стиха образами «небес-могилы» и «птицы-поэта». По мысли ученого, «стихотворение Гумилева — это, по-видимому, единственный текст, где метафора "воздушной могилы" непосредственно реализована в сюжете, и потому оно <...> должно рассматриваться и как <...> очевидный претекст *ОКЯ*» [10, с. 282]. По Долинину, «перекличка сюжетобразующих

мотивов у Гумилева и Бродского самоочевидна: в обоих текстах хищная птица одного и того же семейства залетает в такую высь — в звездные преддверья или в "астрономически объективный ад / птиц, где отсутствует кислород, / где вместо проса — крупа далеких звезд", — откуда уже нельзя вернуться назад; и орел, и ястреб погибают от недостатка кислорода и от холода, но, и мертвые, продолжая полет, по романтической версии Гумилева, — вне времени и пространства, над конечными мирами, среди звезд, "в великолепной могиле" вечности, а по натурфилософской версии Бродского, — как недолговечный снежный прах, как частица мирового природного круговращения» [10, с. 282].

Каждое из приведенных суждений критиков по-своему убедительно и основательно, каждое имеет видимые истоки и резоны. Однако, с нашей точки зрения, все они слишком прямо и чрезмерно однозначно ориентированы на тему поэта и поэзии. Однажды выдвинутое (по-своему традиционное и даже банальное) суждение о параллели судьбы поэта и птицы стало восприниматься аксиоматично, хотя, на наш взгляд, стихотворение Бродского таит в себе и совершенно иные проблемные интенции.

Друзья поэта давно указали на то обстоятельство, что рождение «Осеннего крика ястреба» (отчасти) было связано у Бродского с событиями биографического плана, в частности, с «"карьерой" летчика». В. Полухина напрямую спрашивала в интервью Л. Лосева: «Вам не кажется, что без этого опыта он не написал бы свое послание человечеству "Крик осеннего ястреба"?» [15, с. 61]. И Лосев вспоминал, что Бродский действительно в юности увлекался идеей пилотирования, а в Энн Арборе даже «взял несколько уроков» [12, с. 61]. Потому, по мысли Лосева, «очень может быть, что взгляд с высоты — из опыта полетов» [12, с. 61]. При этом тут же справедливо добавлял, что «не в меньшей степени» стихотворение обязано и своим литературным претекстам.

В документальном фильме «Бродский не поэт» (2015) об опыте пилота рассказывает сам Бродский. «Когда я пролетал над всем этим, я смотрел вниз на эти поля, цветные поля, эти квадраты, и т. д., и т. д., и т. д., я думал: что ж... тебе следует приглядеться получше, потому что здесь ты можешь окончить свои дни. Здесь ты можешь умереть...» [5].

Примечательно, что, будучи в Энн Арборе, Бродский, кажется, только что вырвался «на свободу», оказался в свободных штатах Америки, избавился от преследований КГБ, теперь — парил в воздухе, однако мысли, которые спровоцировал в нем «взгляд сверху», оказались напрямую связанными с представлениями о смерти, очень родственными тому, как эти мотивы репрезентированы в «Осеннем крике ястреба». Казалось бы, матричная модель поэтического текста, связанного с образами птицы и высокого неба, вполне традиционна и очевидна — это символика простора и свободы, высоты и бесконечности беспредельного неба, подчеркнутого

(личностного = поэтического) одиночества. Кажется, общекультурный архетипический код эксплицирован: поэт и толпа — именно по этому «знакомому» пути и пошла критика в интерпретации стихотворения. Между тем в тексте Бродского проступают и иные маркеры — маркеры иной проблемно-тематической сферы.

Прежде всего обращает на себя внимание то обстоятельство, что в насквозь символичной и метафоричной поэзии Бродского, как правило, элиминирующей конкретику, гасящей точность и категоричность, слишком прямолинейно и весьма подчеркнуто — трижды — названы топографические реалии: Коннектикут, Новая Англия, Рио-Гранде. Столь очевидные географические маркеры даже позволили А. Ранчину «вскользь» квалифицировать стихотворение Бродского как американское: «Античные философские коннотации этого “американского” стихотворения обнажены в обыгрывании “общего места” греческой мысли — определения: “человек есть бесперое двуногое”» [16, с. 266]. Не останавливаясь на сути высказывания критика, обратим внимание, что Ранчин берет в кавычки определение «американский» и не вкладывает в него особого смысла, но использует (скорее всего) как знак американского периода в творчестве Бродского и/или как отражение множественности американских топонимов в пределах небольшого поэтического текста. Между тем, с нашей точки зрения, именно эти «американские координаты» и важны для акцентуации другого (ранее не рассматриваемого) концептуального смысла стихотворения «Осенний крик ястреба».

Итак, к осени 1975 года Бродский уже три года находился в эмиграции, вне родины. Надо полагать, что мысли об оставленной стране и связи с ней были еще очень сильны и весьма болезненны. Неизбежность подведения некоторых «промежуточных» итогов, связанных с новыми датами-рубежами, была закономерна. Потому в 1975 году — на третий год эмиграции — в творчестве поэта появляются стихи, адресованные к оставленному позади — к М. Б., к сыну («Колыбельная Трескового мыса») и др. Двумя годами позже появится «Пятая годовщина (4 июня 1977)», маркированная днем вылета из ленинградского аэропорта «Пулково», — можно предположить, что и в 1975 году у поэта рождались мысли о «третьей» и последующих очередных годовщинах оставления родины.

Однако в условиях «публичной» эмиграции написать стихотворение в ностальгическом ключе было бы для Бродского невозможно. Поэт и так испытывал чувство «стыда» перед новыми соотечественниками: в разговоре с Э. Проффер он признавался, что испытывает «чувство вины» перед Америкой и американцами, так сердечно и щедро приютившими его, так как, в его понимании, он не оправдывает их доброжелательства и гостеприимства, не готов «играть в политические игры» [5]. Бродский оставался вне политики, вне поэтических

деклараций, вне публичного о(б)суждения покинутой родины. Другими словами — написать стихотворение, в котором бы поэт открыто выразил чувства тоски по родине, было в условиях регламента американской эмиграции недопустимо. Но, по нашим представлениям, именно эти мотивы — в растворенном, сублимированном виде — и получили отражение в тексте «Осеннего крика ястреба».

На наш взгляд, весьма точно относительно рассматриваемого стихотворения выразился Я. Гордин: «В 1975 году <...> Иосиф Бродский в одном из наиболее выразительных своих стихотворений “Осенний крик ястреба” с обычной для него в то время горькой трезвостью объяснил высокую катастрофичность своего пути» [9, с. 197; см. также: 8]. Обратим внимание, Гордин говорит не о пути поэта, но о *его (своем)* пути, т. е. о личностном, человеческом. Как нам представляется, именно этот ракурс и составляет ту семантическую грань стихотворения, которая прежде не была затронута исследователями.

Л. Лосев однажды поведал историю о восприятии «Осеннего крика ястреба» специалистом: «...я как-то прочитал это стихотворение ученому-орнитологу и услышал, что с точки зрения науки там все невероятно, чистая выдумка», и тут же добавил: «Стихи гениальные» [12, с. 61]. Думается, что не нужно быть специалистом-орнитологом, чтобы понять, что стихи Бродского — в научном плане — «чистая выдумка». Однако тем любопытнее понять смысл «выдуманной» трагедии-метаморфозы, произошедшей с героем-ястребом.

Обращает на себя внимание сюжетность (по сути — балладная сюжетность) стихотворения, где герой-ястреб поднимается ввысь, чтобы преодолеть воздушное пространство и достичь те далекие места, где в пышных лесах, в «распаренной толпе буков» [4, с. 103] скрылось его родное гнездо, в котором он помнит каждую мелочь — «разбитую скорлупу / в алую крапинку», запахи, «тени / брата или сестры» [4, с. 103]. В отличие от «людских» координат, вектор пути ястреба не определен с топографической точностью, но противопоставление «здесь» и «там» акцентировано контрастной парой Север ↔ Юг, которые выделены (позиционно и графически) в тексте стихотворения: ястреб с Севера путь «держ<ит> на Юг» [4, с. 103], из Новой Англии «в дельту» «к Рио-Гранде» [4, с. 103], с чужбины — в родные места. Фабульная линия полета птицы не прорисована акцентированно (пристально и выразительно), но она остается устойчивым фоном всего сюжетного повествования: полет птицы имеет определенно означенную цель — возвращение в родное гнездо. Мотив невозможности возвращения придает наррации трагический оттенок.

Пейзажные картины, открывающие повествование, вводящие в тему, изначально фиксируют трагический абрис предстоящего полета птицы, предвещают трагическую развязку. Образ видимой с высоты реки («серебро реки») предстает в сознании парящего в высоте ястреба в виде «клинки», «сталь»

которого блестит «в зазубринах перекатов» [4, с. 103]. Образ «выющейся точно живой клинок» [4, с. 103] реки, блистающей серебром стали среди «бисера городков» [4, с. 103], вызывает в сознании образ восточного оружия, богато украшенного драгоценностями и пугающего своим грозным предназначением. Сопутствующий пейзажу контраст температур — «упавшие до ноля термометры» и «пожар листьев» [4, с. 103] — дополняют растущее напряжение, формируемое объективными природными картинками и их субъективным психологизированным восприятием. Трагическое впечатление усиливается образом «распластанного» (как распятого) ястреба, который «парит в голубом океане» «с прижатою к животу плюсною» — «когти в кулак, точно пальцы рук» [4, с. 103]. «Сжатый кулак» становится еще одним сигналом предстоящей битвы, некоего будущего противостояния.

Еще не сформировались узлы сюжетной конфликтности стихотворения, однако в атмосфере наррации уже концентрируются образы и мотивы борьбы и столкновения, противодействия и преодоления. Ностальгический мотив родного гнезда прирастает мотивом утраченного гнезда, требующего вступления в борьбу за него. Ощущение близящейся опасности подчеркивается сопутствующими образами острых лезвий травы («травы... лезвия остры» [4, с. 103]), «ножниц» секущего полета птицы («точно ножницами сечет...» [4, с. 103]). Естественно-природный мир оказывается под угрозой технократических «клинки», «лезвий», «ножницы». «Собственное тепло» [4, с. 103] сердца и тела птицы противостоит «осенней синеве» ледяного «голубого океана» [4, с. 103]. Взволнованно-ускоренный ритм биения сердца птицы сравнивается с «частотой дрожи» [4, с. 103].

Привычный поэтический (литературный) ракурс восприятия полета птицы, распластанной в небе, наслаждающейся простором и свободой, у Бродского мутирует, трансформируется, действительно превращается в «чистый вымысел», в рамках которого ястреб оказывается вовлеченным в противостояние «воздушному потоку», в полете «чуя каждым пером поддув / снизу» [4, с. 103].

Но восходящий поток его поднимает вверх
выше и выше. В подбрюшных перьях
щиплет холодом. Глядя вниз,
он видит, что горизонт померк [4, с. 104].

В преддверии неизбежного столкновения (борьбы) «одиноким» ястреб [4, с. 103], «одинокая птица» [4, с. 104] единственный раз в тексте наделяется правом членораздельного голоса, метафорической антропизации, уподобления человеку:

Эк куда меня занесло! [4, с. 104]

Принятое в тексте объективно-личное повествование неожиданным образом сменяется субъективно-личным, 3-е лицо уступает место 1-му, он трансформируется в я. В тексте актуализируется

точка совмещения образа героя-ястреба и образа лирического героя (в данном случае в большей степени героя-повествователя), птичье и человеческое коррелируют, позволяя на примере судьбы птицы эксплицировать черты судьбы лирического героя, героя-нарратора, alter ego автора. Разговорно-просторечная форма восклицания — «Эк куда...» — допускает сближение образа нарратора сюжетного «балладного» повествования с образом лирического героя «бессюжетной» элегии. Интенции героя-ястреба проецируются на образ лирического героя, фоновый мотив мыслей о родине оказывается включенным в ментальную сферу лирического персонажа.

Сближение образов ястреба и героя-рассказчика пунктуационно подчеркивается эксплуатацией восклицательных знаков, не свойственных третьепersonному повествованию («Его, который еще горяч!» [4, с. 104]) и междометным эмоционально-разговорным обозначением высоты — «черт те что» [4, с. 104]. Неактуализированные мысли героя-ястреба, лишённого словесных форм выражения, эксплицируются посредством эмоций-восклицаний героя-повествователя (лирического героя), акцентируя и актуализируя сущностную близость персонажей. Наррация обретает черты несобственно-прямой речи.

Дальнейший нарративный план повествования, вслед за возгласом: «Эк куда меня занесло!» [4, с. 104] — опосредован смешением-совмещением птичьего и человеческого, неразделимости их сущностей, перемежением-диффузией их голосов и сознаний. Даже способ номинации героев-людей и героев-птиц осуществляется в сходной стратегии — посредством субстантивации прилагательных «двуногие» и «пернатые» («Что для двуногих высь, / то для пернатых наоборот» [4, с. 104–105]). Выделенность героев (ястреба и рассказчика) из мира орнитологического и мира антропологического — одинаково им противостоящих — закрепляется мотивом одиночества персонажей, оказывающихся в положении между — между небом и землей, между адом и раем. «Ионосфера» для героев — «астрономически объективный ад»,

<...> где отсутствует кислород,
где вместо проса — крупа далеких
звезд [4, с. 104].

Бродский словно сознательно противопоставляет естественное и искусственное, простое и сложное, научно-аналитичное и природно-чувственное: в итоге — свое и чужое. Примечательно, что в отрицательном сравнении «звёзды // зёрна» поэт рифмически вполне мог бы использовать лексему, обозначающую высококультуривированные сорта злаков/круп — например, рожь или пшеницу, но он выбирает упрощенный зерновой/словесный аналог — просо. И на этом уровне поэтического уподобления позитивный маркер закреплён не за «крупной звезд», но за обыкновенным просом. Кажется, незаметно

и ненавязчиво, не броско (пшеница / пшено), но Бродский поэтически точно и детально (по крупичкам) дистанцирует мир сегодняшний (мир Новой Англии и Коннектикута) от мира бывшего, прошлого, мира родного гнезда.

Кульминационный момент стихотворного сюжета — предсмертный крик ястреба, «...отчаянный предсмертный крик птицы, замерзающей в безвоздушном пространстве» [10, с. 278].

Кульминация сюжета:

Не мозжечком, но в мешочках легких
он догадывается: не спастись.
И тогда он кричит [4, с. 105]

— опирается на то же противопоставление: живое и мертвое, теплое и ледяное, природное и механическое.

Из согнутого, как крюк,
клюва <...>
вырывается и летит вовне
механический, нестерпимый звук,
звук стали, впившейся в алюминий;
механический... [4, с. 105].

Образы ранее промелькнувших острых клинка, лезвия, ножниц находят свою реализацию:

<...> И мир на миг
как бы вздрагивает от пореза [4, с. 105]

— дрожь сердца птицы передается вздрагивающему телу мира.

Героя-ястреба настигает смерть:

И в кружеве этом, <...>,
сверкая, скованная морозом,
инею, в серебре,
опушившем перья, птица плывет в зенит,
в ультрамарин [4, с. 105].

Герой-птица замерзает, превращаясь в отливающий ультрамарином, синевой, серебром кусок льда, сгусток мороза, инея — обращаясь в стекло (хрусталь), алмаз, заледеневшую каплю слезы.

Смерть героя-ястреба, несомненно, трагична. Особенно на фоне того, что искомая цель — родное гнездо — не достигнута. Невоплощенность ориентира, невозможность преодолеть силу «воздушного потока», сбивающего героя с его пути и удерживающего «в бесцветной ледяной глади» [4, с. 104], трагически маркированы знаками безжизненного холода, ледяной пустоты, неорганического ультрамарина.

По словам Б. Гаспарова, «падение с неба является одним из наиболее распространенных в мировой литературе поэтико-мифологических образов гибели. В нем переплетаются черты романтико-индивидуалистической героики и вселенские эсхатологические мотивы; взлет в небо и падение-сгорание является в одно и то же время и сугубо индивидуалистическим действием-вызовом, отделяющим романтического героя от всего мира, и про-

образом вселенской космической катастрофы» [6, с. 215]. Однако в стихотворении Бродского трагизм ухода героя-ястреба отчасти снимается и отчасти растворяется, преодолевается актом преобразования персонажа, его перевоплощения. Бродский снимает традиционный мотив катастрофичности смерти (которая, как известно, у Бродского никогда не значит просто/только смерть [см. об этом: 1–3]), но трансформирует мотив — поэт превращает героя в «слезу», в «перл», в «сверкающую» жемчужину [4, с. 105], в некое подобие звезды («сродни звезде» [4, с. 105]), чтобы не обратиться в ничто, не исчезнуть без следа, но заледенеть в ультрамарине небес до состояния «фамильного хрусталя» [4, с. 106], чьи «осколки, однако, не ранят, но тают в ладони» [4, с. 106] снежинками.

Примечательно, что о подобной метаморфозе рассказано в «Истории» Геродота. Геродот упоминает о древней легенде, согласно которой к северу от страны скифов расположены земли, в которых «из-за <...> суровой зимы северные области света необитаемы», воздух их насквозь пронизан «летающими перьями». По предположению Геродота, эти перья — снежные хлопья: «ведь снежные хлопья похожи на перья» и «скифы и их соседи, образно говоря, называют снежные хлопья перьями» [7, с. 188–189, 194]. Об этой легенде, в связи с «Орлом» Гумилева, вскользь упоминает А. Долинин (в примечании), однако, на наш взгляд, применительно к «Осеннему крику ястреба» история Геродота имеет непосредственное отношение (прямое и косвенное).

Напомним, что в 1972 году перевод «Истории» Геродота вышел в ленинградском отделении издательства «Наука» и был сделан Г. А. Стратановским, ленинградским филологом-классиком, переводчиком с древних языков, отцом Сергея Стратановского, молодого (тогда) поэта, близкого круга Бродского (СНО филфака ЛГУ, литературный клуб Натальи Грудининой, ЛИТО под руководством Глеба Семенова и др.). Скорее всего, Бродский знал переводы Геродота, сделанные Стратановским, может быть, даже успел познакомиться с ними. В любом случае переводы (и их «рабочие» варианты) могли быть обсуждаемы в кругу ленинградской филологической молодежи, к которой примыкал и Бродский. В эмиграции же история о стране к северу от скифов (А. Блок: «Да, скифы мы...») и о перьях-снежинках подверглись поэтом «реставрации»: древняя легенда Геродота не только получила образно-сюжетное воплощение, но и вместила в себя ретроспективную аллюзию-воспоминание. Абрис геродотовой легенды о снежинках-перьях оказался замкнутым внутри сюжета о возвращении птицы в «родное гнездо».

Трагическое *несвершение* замысленного героем-ястребом возвращения на родину эксплицировано в тексте Бродским, но трагедия происходящего остранина, оторвана, отведена от привычного и обычного восприятия: судьба героя-ястреба сводится не к тому, чтобы погибнуть, но реинкарнировать —

пролиться слезой, каплей воды (дождя, снега) на землю, совершив некий круговорот в природе. Его смерть включена в систему метемпсихических закономерностей холодной, но гармонизированной Вселенной. Некая иррациональная воля — «воздушный поток» [4, с. 103] — лишает ястреба возможности воплощения собственного устремления, желания, цели-мечты, но та же надмирная власть реализует высшую законность вселенского порядка. Неслучайно *пестрота оперенья пернатой птицы*, «бывший привольный узор пера» [4, с. 106], в финале стихотворения фонетически отражается (кольцеобразно замыкается) в «*пестрых куртках*» детей, ловящих горстью и пальцами «юркие хлопья» снежинок. В новосотворяемой мифе Бродского воля Вселенной поставлена выше воли индивида, сила «воздушного потока» выше личностного выбора.

Однако в плане рассматриваемого нами «отеческого» ракурса весьма примечательна (требует к себе внимания) последняя строка стихотворения, в которой идет речь о том, что детвора выбегает на улицу и — «кричит по-английски: “Зима, зима!”» [4, с. 106].

Несомненно, появление определительного обстоятельства «по-английски» не случайно в тексте. Чуткий к слову и речи, Бродский с легкостью мог бы заменить это наречие любым другим. Но поэт выводит «по-английски» в последней строке, возвращая читателя-реципиента к, казалось бы, уже «потерянной» в пространстве стиха (и неба), вытесненной из текста трагизмом смерти ястреба мысли о родном гнезде.

В контексте топонимов Коннектикут, Новая Англия, Рио-Гранде (река на южной границе США) Бродскому не было нужды уточнять, что дети кричат по-английски — эта реалья могла быть единственно допустимой в тексте. Однако Бродский уточняет языковой ареал с точки зрения лирического героя (= повествователя-рассказчика), для которого, по всей видимости, английский не является родным. Внимание к природе языка, к его национальной атрибуции становится знаком измышленного (но не озвученного) желания лирического героя услышать те же восклицания «Зима, зима!» на родном языке. Сюжетная нить устремления в родное гнездо, не реализованная в пределах поэтической линии трагического полета ястреба, возвращается к исходной текстовой диспозиции, и образ ястреба замещается образом лирического героя, который, подобно птице, желает увидеть родное гнездо, почувствовать родные запахи, услышать родные звуки. Между тем сформированная и выдержанная в ходе всего повествования параллель «ястреб // лирический герой» удваивает (приумножает) ощущение трагического финала, связанного с невозможностью свершения замысленного — будь то замысел птицы и/или человека. «Что-то выше нас» оказывается, по мысли лирического героя Бродского, мощнее, суровее и непреодолимее.

В подобной интерпретации мало что мешает произвести подмену/замену понятия «лирический

герой» на «поэт», т. е. вернуться к той традиционной трактовке, которая устоялась в современном бродсковедении [см.: 11, 14, 17]. Однако позволим себе повториться и вернуться к словам близкого друга поэта Я. Гордина о том, что «Осенний крик ястреба» — это отражение высокой катастрофичности собственного («своего») пути Бродского, не только поэта, но и личности, человека, жестоко отторгнутого от родины и его близких, «брата или сестры» [см.: 8, 9].

Таким образом, можно заключить, что как генеральное произведение «Осенний крик ястреба» может быть интерпретировано по-разному. В тексте стихотворения можно усмотреть реализацию темы «поэт и поэзия», но можно разглядеть и мотивы ностальгической тоски, темы «потерянной родины», решенной Бродским особым образом (личностный выбор и судьба). Намеренно оставивший прошлое в прошлом и сознательно не обращавшийся в стихах к теме родины, тем не менее, как показывает проведенный анализ, Бродский (вольно или невольно) утаивал (и реализовывал) болезненную для него тему в подтексте стихов, тем самым раздвигая границы возможной поэтической (и научной) трактовки, рефлексии. Трагические ноты стихотворения «Осенний крик ястреба», связанные не только с темой исключительной (по-пушкински избраннически-одинокой) судьбы поэта, но и с темой утраченной родины (кажется, не характерной для художника, однако, как выяснилось, близкой ему) существенно обогащают представление о личности Иосифа Бродского, поэта и человека.

Литература

1. Богданова О. В., Власова Е. А. В поисках самопознания (интертекстуальные пласты поэмы И. Бродского «Шествие») // Научный диалог. 2022. Т. 11. № 2. С. 258–281.
2. Богданова О. В., Власова Е. А. Евангелие от Иосифа (поэма И. Бродского «Горбунов и Горчаков») // Научный диалог. 2021. № 12. С. 180–204.
3. Богданова О. В., Власова Е. А. Поэтические миры Иосифа Бродского. СПб.: Алетейя, 2022. 175 с.
4. Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: Пушкинский фонд, 1998. 2-е изд. Т. III. 312 с.
5. Бродский не поэт. Документальный фильм / реж. И. Белов. М., 2015. 100 мин. URL: www.youtube.com
6. Гаспаров Б. Смерть в воздухе (К интерпретации «Стихов о неизвестном солдате») // Гаспаров Б. Литературные лейтмотивы: очерки русской литературы. М.: Наука, 1994. 303 с.
7. Геродот. История в девяти книгах / пер. и примеч. Г. А. Стратановского; под общ. ред. С. Л. Утченко; ред. пер. Н. А. Мещерский. Л.: Наука, ЛО, 1972. 600 с.
8. Гордин Я. В сторону Стикса. Большой некролог. М.: НЛЮ, 2005. 226 с.
9. Гордин Я. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. О судьбе Иосифа Бродского. М.: Время, 2010. 256 с.
10. Долинин А. Воздушная могила. О некоторых подтекстах стихотворения Иосифа Бродского «Осенний крик ястреба» // Эткинские чтения — 2: сб. статей по мат-лам Чтений памяти Е. Г. Эткина 2002 и 2004 гг. СПб.: Европейский ун-т в Санкт-Петербурге, 2005. С. 276–288.

11. *Измайлов Р. Р.* Время и пространство в поэзии И. Бродского. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2004. 20 с.
12. *Лосев Л.* Август 2004 // Бродский глазами современников / сост. В. Полухина. СПб.: Изд-во ж-ла «Звезда», 2006. Т. 2. С. 57–74.
13. *Найман А.* 13 июля 1989, Ноттингем // Бродский глазами современников / сост. В. Полухина. СПб.: Изд-во ж-ла «Звезда», 2006. Т. 1. С. 26–55.
14. *Плеханова И. И.* Преображение трагического: метафизическая мистерия Иосифа Бродского. Автореф. дис. ... докт. филол. наук. Томск, 2001. 40 с.
15. *Полухина В.* Иосиф Бродский глазами современников: в 2 кн. Изд. 2-е. СПб.: Изд. ж-ла «Звезда», 2006. Т. 2. 544 с.
16. *Ранчин А. М.* «На пиру Мнемозины»: интертексты Бродского. М.: НЛО, 2001. 462 с.
17. *Романов И. А.* Лирический герой в поэзии И. Бродского: преодоление маргинальности. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2004. 16 с.
18. *Уодсворт У.* 19 ноября 2003, Нью-Йорк // Бродский глазами современников / сост. В. Полухина. СПб.: Изд-во ж-ла «Звезда», 2006. Т. 2. С. 423–441.
19. *Pilshikov I.* Brodsky and Baratynsky // Literary Tradition and Practice in Russian Culture. Papers from an international Conference on the Occasion of the Seventieth Birthday of Yu. M. Lotman. Russian Culture, Structure and Tradition. 2–6 July 1992, Keele University, United Kingdom. Rodopi, 1993. P. 214–228.

УДК 82.161.1
DOI 10.25991/AE.2022.22.41.011

М. А. Буряя

Буряя Мария Анатольевна — кандидат филологических наук, доцент,
Дальневосточный федеральный университет,
Владивосток
Русская христианская гуманитарная академия,
Санкт-Петербург

РОЖДЕСТВЕНСКОЕ СТИХОТВОРЕНИЕ «25. XII. 1993» В СОСТАВЕ СВЕРХТЕКСТОВОГО ЕДИНСТВА И. А. БРОДСКОГО: ПОЭТИКА НАЗВАНИЯ И ПОСВЯЩЕНИЯ*

Статья посвящена анализу стихотворения И. А. Бродского «25.XII.1993» в контексте творчества поэта. Изучение сосредоточено на поэтике названия и особенностях посвящения. Произведение рассматривается в контекстных связях с рождественским и любовным текстами Бродского, а также как значимый элемент особого образования, которое определено как сверхтекстовое единство. Особое внимание уделяется акцентированной трансформации поэтом специфического типа рождественской культуры в европейской и русской эстетической традиции. В ходе анализа выдвинута гипотеза об имплицитной интертекстуальной связи стихотворения «25.XII.1993» с фрагментом библейского текста, участвующего в рождественской мессе. Как значимый выделен библейский образ полноты времён, который оказывается важным для комплекса философско-эстетических идей Бродского.

Ключевые слова: И. Бродский, рождественский текст, сверхтекстовое единство, поэтика названия, посвящение.

M. Buraia

CHRISTMAS POEM “25. XII. 1993” AS PART OF J. BRODSKY’S SUPertext UNITY:
POETICS OF THE TITLE AND DEDICATION

This article dedicated to the analysis of Brodsky’s poem “25.XII.1993” in the context of the poet’s work. The study focuses on the title’s poetics and the dedication’s peculiarities. The work is considered in contextual connections with Brodsky’s Christmas and love texts, as well as a significant element of a special formation, which is defined as a supertextual unity. Special attention is paid to the poet’s accentuated transformation of a specific type of Christmas culture in the European and Russian aesthetic tradition. Also, in the course of the analysis the hypothesis of implicit intertextual connection of the poem “25.XII.1993” with a fragment of the biblical text involved in the Christmas mass. The biblical image of the fullness of time is highlighted as significant, which is important for the complex of philosophical and aesthetic ideas of Brodsky.

Keywords: J. Brodsky, Christmas text, supertextual unity, poetics of the title, dedication.

«25. XII. 1993» в мифопоэтической картине мира И. А. Бродского можно признать одним из наиболее маркированных и важных для понимания целого творчества произведений. Являясь подчёркнуто коротким по объёму, ясным по композиционной структуре и жизнеутверждающим по эмоциональному тону, стихотворение стало одним из наиболее цитируемых и известных не только в составе рождественского текста, но и среди всего лирического наследия поэта. Это не противоречит, а, наоборот, согласуется с его значимой ролью в формируемом совместно читателем и автором контексте, где «25. XII. 1993» приобретает множественные и разнонаправленные смысловые и поэтологические связи.

Так, прежде всего воспринимающее и авторское сознание предполагает рецепцию стихотворения как своеобразного завершения в рождественском тексте стихотворений Бродского, что задаётся на уровне названия. Однако сразу же после этого в акте чтения «25. XII. 1993» эксплицитно вводится в любовный текст, что обеспечивается

посвящением. Подобная маркированность свойственна не только данному стихотворению [см. об этом: 1]; для поэта свойственно актуализировать связи между по меньшей мере четырьмя значимыми тематическими текстами: любовным, рождественским, итальянским и петербургским. Стихотворения, в которых соединяются содержательные и формальные признаки и черты максимально большого количества данных частных единств, очевидно, оказываются значимо выделенными и могут претендовать на особенный статус в наследии Бродского — и в составе формируемого сверхтекстового единства. В случае с «25. XII. 1993» можно говорить и о важности его хронологически-композиционного статуса одного из поздних (завершающих) произведений, которые наделяются функцией своего рода итоговых и обобщающих. Отсюда вытекает необходимость рассмотреть стихотворение в потенциальном множестве всех возможных контекстных связей в рамках единого лирического метасюжета.

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

Как было сказано выше, атрибуция «25. XII. 1993» как рождественского стихотворения начинается на уровне названия, однако на этом же уровне стихотворение вступает в диалог и с другой группой текстов, сближающихся по типу названия, представляющему собой дату или отнесённость к конкретному дню. Немногочисленная группа таких произведений в лирике Бродского представлена следующим рядом: «1 января 1965 года», «24 декабря 1971 года», «1 сентября 1939 года», «На 22-е декабря 1970 года Якову Гордину от Иосифа Бродского», «Пятая годовщина 4 июня 1977», «24. 5. 65». Можно сделать вывод, что стихотворения рождественского текста в этом ряду противопоставлены группе стихотворений, обращённых к конкретно-историческим датам в мировой и личной истории. Однако тогда возникает вопрос о соотношении названий в составе самого рождественского текста, где представлены произведения различных типов названий.

Очевидно, что рождественский текст по своему существу задаёт актуализацию хронологического уровня и соответствующего образно-мотивного и тематического ряда. Рождественские стихотворения предполагают развитие особой модели времени и пространства, однако уже выделение такой модели ставит ряд вопросов о возможных связях с иными текстами — например, с зимним контекстом стихотворений Бродского. Логическое построение допускает в теории потенциальное вхождение рождественского текста как частного в общий — зимний, однако действие художественной и мифопоэтической логики на практике представляет собой более сложную систему связей.

Так, стихотворение «25. XII. 1993» с маркированным названием, фиксирующим зимнюю дату, непосредственных тематических и образно-мотивных маркёров зимнего текста не содержит, что говорит о несовпадении двух текстов при вероятной их близости в ряде случаев и возможных пересечениях. В составе же рождественского текста представлены различные типы названий, как с актуализацией хронологического уровня, так и без таковой, однако актуализация рождественского хронотопа необходимо является частью лирического сюжета как всех частных текстов, так и формируемого контекста, что связано с самой идеей особого времени и пространства Рождества. Тем не менее при всей очевидности этой мысли возникает вопрос о возникающих отличиях внутри конкретных моделей реализации рождественского хронотопа.

Вероятно, что можно говорить о вариативном, но сущностно едином понимании — более узком и широком — одного и того же явления, феномена Рождества, который в мифопоэтической картине мира Бродского входит в состав субстанциональных оппозиций, представленных такими разновидностями, как праздничное — будничное, особенное — повседневно-преображённое — неизменное, восходящими к инварианту сакральное — профанное. Как известно, рождественское и святочное время и про-

странство в большинстве культурных традиций (не только христианских, но и языческих в прошлом) осознаётся как маркированное, выпадающее из обычного течения времени и противостоящее ему. Такая оппозиция, исторически мотивированная специфическими явлениями астрономического и природного толка (зимнее солнцестояние и т. п.) в дальнейшем приобретает характер священного, реализуясь в сюжете умирания-воскрешения уже не просто солнца, а умирающего и возрождающегося Бога. Следующий важный шаг в эволюции этих представлений — связь с морально-нравственным комплексом идей и представлений, акцентированная в христианстве сюжетом искупления и жертвы Христа. Внимание к основным событиям жизни Бога-Сына обуславливает и особенное восприятие впоследствии главных христианских праздников, которые и оказываются интуитивно близки поэту, лишенному опыта проживания их в реальности советского пространства, однако восстанавливающему его в пределах художественного текста в акте эстетического переживания.

Значимость Рождества как особого культурно-исторического и этико-эстетического события и смыслового и символического контекста подтверждают ставшие широко известными метапоэтические высказывания Бродского о создании стихотворений и замысле. Очевидно, что религиозный праздник и связанная с ним культурная традиция осознаётся поэтом предельно широко, не теряя при этом своих специфических значений. Подобное понимание отдельных фактов искусства, культуры, религии и быта можно рассмотреть как продолжение уже заданной в русской поэзии тенденции близким по самоощущению Бродскому поэтом О. Э. Мандельштамом. Для последнего феномены различных сфер национальных культур, религий, бытовых укладов и художественного наследия являясь в своей частной и особенной (феноменальной) сущности воспринимались тем не менее в синтезе представлений, осуществляющемся в мифопоэтической картине мира в рамках идей об особенной целостности и преемственности пространственно-временного и смыслового континуума. Определяющей идеей тогда оказывается идея вечности, роль которой акцентирует и Бродский, рассуждая о своём обращении к празднику Рождества: «Мне ужасно понравился этот перевод небесного на земной <...> то есть перевод явлений бесконечных в язык конечный» [5, с. 558]. Очевидно, что идея перевода и осуществляемого затем перехода лежит в основе всего христианского и новозаветного мышления, связанного с сюжетом земной и посмертной жизни Христа, прежде всего предполагаемой в мотиве пути жизни человека, его динамического и непрерывного развития, соединения двух природ (земной и божественной) и соответственного перемещения-трансформации от земного (профанного) к небесному (сакральному) в ходе этого движения.

Рождество же в этом сюжете пути и в истории главного христианского мифа становится точкой от-

счёта, началом его земной части, с чем связываются в различных национальных культурных традициях множественные комплексы представлений, преобразованные творчески Бродским в лирическом творчестве. Однако идея актуализации хронотопа будет свойственна всем стихотворениям рождественского текста, что объясняется важностью акцентирования модели особого времени и пространства, при которой Рождество воспринимается скорее как состояние и модальность, открытая и доступная каждому. Рождество при этом остаётся и конкретно-зафиксированным в календаре и линейном времени праздником, актуализирующим частное и выделенное время и пространство, что происходит в тех стихотворениях текста, где дата оказывается названием. Стоит отметить, что в пределах рождественского цикла вынесенные в названия даты не совпадают с датами, обозначенными как время создания, которые могут как отсутствовать, так и варьироваться от обозначения конкретного дня, месяца и года до обозначения месяца и года или только года. Маркированность конкретного календарного дня оказывается символически значимой и предполагает несколько смысловых линий в развитии сюжета как конкретного произведения, так и всего рождественского текста (потенциально — свертхтекстового единства).

Во-первых, в самой идее Рождества и его дате заключается идея перехода и трансформации, крайне важная для мифопоэтической картины мира Бродского и сюжета свертхтекстового единства. Главные события праздника разворачиваются с 24 на 25 декабря, предполагая и задавая тем самым модель временного развития с выделяемыми этапами, которые можно условно обозначить как ожидания (подготовка) — событие (начало) — изменение / переход в новое состояние (завершение, оказывающееся в то же время началом нового цикла-отрезка времени). Подобная трёхчастность соответствует многим моделям мифологического и архетипического мышления, свойственным различным национальным культурам. По степени и значимости влияния на европейское мышление и искусство можно выделить прежде всего традицию античного осмысления мирового развития, представленную в концепциях позднего платонизма, впоследствии подробно разработанную в работах Прокла и Дамаския. Триада динамики любого процесса или явления была осознана как смена следующих этапов: пребывание — выступление — возвращение. Фундаментальная для всего античного наследия (как философского, научного, так и художественного, эстетического) вместе с постижением последнего данная идея входит и в поэтическое наследие Бродского.

Во-вторых, как логическое следствие из вышесказанного два дня праздника Рождества акцентирует и идея временной оппозиции в данной хронопоэтической модели, выражающейся в мотивном ряду членов до / после, было / стало, ожидание / результат и т. п. Как известно, канун свойственен двум христианских праздникам, из которых более всего известен

и распространен именно рождественский — Сочельник. Значимость времени, предшествующего непосредственно наступлению Рождества, является объединяющей для любых разновидностей христианской религии, оказываясь универсально значимой и акцентированной в текстах богослужений. Так, уже в утренней мессе текст интроита акцентирует внимание на временных мотивах, связанных с идеей приближения Рождества: «Вот уже пришла полнота времени, когда послал Бог Сына Своего на землю» (Галатам 4: 4, 5). Стоит отметить, что представленный здесь образно-мотивный ряд и своего рода сжатая модель сюжета христианского мифа оказываются крайне значимыми для понимания рождественского текста у Бродского.

Прежде всего обращает на себя внимание темпоральный ряд образов, мотивов и представлений, реализованных на разных уровнях. Так, первый мотив «уже» связан с упомянутой оппозицией до и после и актуализирует момент кульминации ожидания Рождества, приходящийся на Сочельник. В таком случае Рождество как праздник есть своего рода постепенная восходящая градация, по которой нарастает ожидание его наступления с последним этапом, начинающимся утром 24 декабря во время мессы. И этот завершающий этап определяется в интроите как «полнота времени», что продолжает развитие оппозиции, сопоставляющей время до Рождества и после по признаку полноты — неполноты времени. Символический образ полноты времен является одним из наиболее часто интерпретируемых и предполагающим различные трактовки, хотя в тексте Нового Завета он встречается лишь дважды — в посланиях апостола Павла (Гал 4: 4 и Еф 1: 10). По мнению философов и теологов, «указанные тексты охватывают во всей полноте Божий замысел искупления, которое осуществляется в истории, или *Heilgeschichte* (истории спасения, священной истории)», «в первом из указанных текстов (Гал 4: 4) говорится о том времени, которое предшествовало рождению Христа <...> Ап. Павел пользуется этим выражением (в буквальном смысле оно обозначает тот отрезок времени, в течение которого ребенок достигает совершеннолетия), желая показать, что Бог начинает действовать лишь тогда, когда история “созрела” <...> В Еф мысль ап. Павла движется в ином направлении — искупление свершилось на кресте, но произошло в истории. Смысл “тайны”, о которой неоднократно говорит апостол (Рим 14: 2425; Еф 1: 9; 3: 45; Кол 1: 26), в том, чтобы “все небесное и земное соединить под главою Христом”» [4, с. 875].

Вероятно, что появление такого образа, как полнота времени связано с осмыслением любого христианского праздника как его проживания и повторения, ориентированного на циклическую модель времени, которая предполагает наличие образца-модели (жизнь Христа), которой следует каждый человек в своем частном бытии. Соответственно, Рождество как полнота времени — это и особенное

состояние зрелости истории как мира, так и индивидуума, так и необходимость соединения этих разномасштабных начал в акте причастности каждого к совершаемым событиям — которые будучи частью истории есть прошлое, однако в акте ежегодного повторения в рамках праздничного ритуала одновременно — непреходящее настоящее. Это соединение временных и бытийных планов позволяет Бродскому выстроить ряд символически значимых аналогий, которые составляют основу рождественского сюжета и составляют вторую часть фразы интроита, акцентирующую тему семьи, образы Отца и Сына.

Одновременно финал фразы указывает на композиционное и хронологическое положение Рождества в составе праздников евангельского цикла в абсолютном начале отсчёта земной жизни Христа. Таким образом, в циклическую модель времени входит время линейное, предполагающее идеи протяжённости, развёртывания, динамического движения от одного события к другому, свойственные любой человеческой жизни. Однако, как известно, христианское мышление, задавая аналогию между земным путём Христа и человеческим существованием, предполагает возможность и духовного подобию, возникающего в человеке, ориентированном на пример Христа и принятой им жертвы. Вторая часть фразы интроита акцентирует мотив божественного замысла, особой миссии, с которой Христос появляется на земле как мессия (посланник) по решению своего отца, что предполагает в том числе мотив предзанности, особенного смысла в событиях, которые развернутся впоследствии.

Стоит также отметить особенную роль Рождества как выделенного в заглавии обозначением даты праздника не только для рождественского цикла, но и всего сверткестового единства Бродского как признака отнесённости культурно-эстетической традиции к определённому типу. В данном случае речь идёт об оппозиции рождественского и пасхального типа культуры (соответствующему им разделению по типу мироощущения католическому и православному). О принципиальных следствиях тяготения той или иной культурной и национальной традиции к доминирующему в календаре празднику Рождества или Пасхи писал В. Непомнящий: «Налицо, таким образом, разные “точки отсчета”: в одном случае — “от Бога” (Бог призывает человека уподобиться Ему, взяв свой крест), в другом — “от человека” (удовлетворение от того, что Бог уподобился человеку <...> Эти два типа культуры в христианском мире названы мною пасхальным и рождественским. Рождественский ориентирован на человека, каков он есть сейчас, в его наличном состоянии и настоящих условиях истории, на его интерес <...> В рождественской культуре вершина этой иерархии — права человека, категория юридическая, внешняя по отношению к самой личности, ценность, которую должно обеспечить для личности извне ее самой (на юридическом, государственном

уровнях). <...> В сфере общекультурной рождественский тип устремлен к успехам цивилизации, то есть сферы возделывания внешних условий и удобств жизни <...> В области художественной — нагляднее всего в литературе, драматургии, кино — основной предмет внимания рождественской культуры — судьба человека как нечто опять же внешнее по отношению к нему <...>» [4, с. 421]. Как замечает в дальнейшем исследователь, не всегда можно говорить о существовании какой-либо традиции — рождественской и пасхальной — в абсолютном виде, однако обозначенное противопоставление представляется особенно интересным в виду того значения, которое рождественский цикл получает в мифопоэтической картине мира отдельного автора. Стоит обратить внимание при этом, что в концепции В. Непомнящего прослеживается оценочная оппозиция, предполагающая предпочтение пасхального типу культуры как более важному духовному и возвышенному, противостоящего рождественскому как прагматическому и материально и фактически ориентированному. Принимая такую ценностную иерархию-противопоставление, оказывается очевидным принципиально новаторский и самобытный характер рождественского текста, свойственного русской литературе в целом, но особенную роль и значение получившему в творчестве Бродского. Предположительно можно говорить о специфическом синтезе рождественского и пасхального типов, где ко всем признакам и характеристикам первого прибавляется духовное измерение и сакральность второго. Причём принадлежность к такому трансформированному типу рождественской культуры влияет на поэтологические и содержательные особенности всего контекста художественного творчества поэта, с концентрацией и эксплицитным выражением в наиболее яркой форме этих особенностей в рождественском тексте, в котором стихотворение «25. XII. 1993» можно рассмотреть как один из смысловых центров-кульминацию.

Маркированную роль стихотворения не только в составе рождественского текста Бродского, но и в контексте целого творчества определяет посвящение, которое создает пересечение двух частных лирических текстов — рождественского и любовного. Поэту свойственно создавать такие пересечения, используя наиболее важные в своей мифопоэтической картине мира смысловые метатекстовые единства, к которым относятся помимо рождественского различные топосные тексты (петербургский, итальянский, античный), а также любовный текст, играющий ведущую роль на уровне субстанциональной целостности, определяющей единство нетрадиционных образований. Также стоит отметить, что обращённость к адресату и диалогичность в рождественском тексте актуализирована особенно с хронологического начала создания стихотворений: как известно, помимо стихотворений, посвященных Марианне Басмановой, в состав входит и открывающее единство произведений «Рождественский романс», посвящен-

ное Евгению Рейну. При этом дополнительный компонент и значимый мотив посвящения стихотворения 1961 г. сближает его с контекстом стихотворений, адресованных М. Б., акцентируя мотив любви как целеполагающий и ведущий. Очевидна неслучайность повторяемых посвящений не только как экспликации значения и роли адресата в жизни поэта, но значимости компонента посвящения в архитектурном целом потенциального сверттекстового единства, прежде всего — в формируемых смысловых пересечениях частных текстов. Последняя особенность вызывает ассоциацию с полифоническим принципом формирования и функционирования произведения, где иными оказываются роли и компетенции читателя, автора и героя, определяясь во многом диалогичностью как ведущим свойством не только частных особенностей поэтики, но и философско-эстетичного основания целого.

В таком случае лирический герой сверттекстового единства Бродского может быть рассмотрен с точки зрения метасюжета пути-инициации, где одним из актуальных вопросов и жизненно важных целей оказывается возможность полного и избыточного определения и утверждения своего частного я во всеобщем бытии. Последнее, как известно из работ М. М. Бахтина, невозможно осуществить в пределах лишь собственного кругозора и непременно требует со-участия Другого-Я, предполагая различные компетенции у этих двух субъектов. Отсюда и акцентуация диалогичности на частных уровнях поэтологического целого, как реализованная актуальная, так и возможная потенциальная и неосуществлённая, предполагающая ряд последствий (потеря собственного я, недовоплощённость, появление двойника и др.).

Компонент посвящения в «25. XII. 1993» устанавливает связь стихотворения с любовным текстом и со сборником «Новые стансы к Августе», однако возникающие отношения между компонентами потенциального сверттекстового частного единства с любовным сюжетом определяются как со- и противопоставленные. При сохраняющейся идентификации адресата возникает вопрос о варьировании буквенного обозначения, за которым прослеживается выбор латиницы вместе кириллицы (М. В. вместо М. Б.). Очевидно, возможно объясняющийся внетекстовыми факторами и не играющий релевантной роли в атрибуции образа-возлюбленной, тем не менее в структуре целого, образуемого рядом тождественных посвящений, данный компонент акцентирует на себя читательское внимание в акте перцепции. Посвящение к данному стихотворению оказывается маркированным, создавая двоящийся образ адресата — узнавание возможно на основе опыта чтения других стихотворений поэта, прежде всего главного сборника Бродского «Новые стансы к Августе», однако это же узнавание ведёт к процессу дифференциации плана означающего двух вариантов одного инвариантного содержания. Причины же выбора латинской версии инициала даже в случае

бессознательно-случайного предполагают мотивацию как в биографически-реальном измерении бытования авторского сознания, так и в философско-эстетическом при вероятной связи и влиянии одного на другое.

Так, к 1993 году, когда создается рождественское стихотворение «25. XII. 1993», Бродский отметил своеобразный юбилей своего пребывания за границей (21 год — с 4 июня 1972 г.). Ставший широко известным текст письма, созданного поэтом утром в день отъезда, содержит важные размышления об идентификации творческой личности через принадлежность к языку и культуре: «Я принадлежу к русской культуре, я сознаю себя её частью, слагаемым, и никакая перемена места на конечный результат повлиять не сможет. Язык — вещь более древняя и более неизбежная, чем государство. Я принадлежу русскому языку, а что касается государства, то, с моей точки зрения, мерой патриотизма писателя является то, как он пишет на языке народа, среди которого живет, а не клятвы с трибуны» [2, с. 39]. В этой связи смена кода — с кириллицы на латиницу — может предполагать, как и изменение мышления, возможную атрибуцию себя и своего творчества или его части как существующего в рамках и иной культуры, так и динамику эстетических сознаний — как своего авторского, так и геройного — в том числе и героя-адресата. Возможным, очевидно, является и вариант с необходимостью особенной маркированности создаваемого произведения на всех уровнях художественного целого.

Как уже отмечалось, «25. XII. 1993» входит в число поздних стихотворений поэта, своего рода подводящих итог творческому и жизненному пути, являясь предпоследним из созданных в рождественском тексте. При этом с учётом того, что последнее произведение 1995 г. «Бегство в Египет (II)», представляет своеобразную двойчатку к одноимённому стихотворению 1988 г., «25. XII. 1993» приобретает особенное место и роль в составе рождественского контекста Бродского. Главное лирическое событие — преобразование лирического героя (и потенциально — воспринимающего сознания), оказывающегося непосредственным участником событий рождественский мистерии, которая наделяется поэтом и высоким сакральным смыслом, который возможно реализовать, тем не менее, и в земной жизни в акте любви (что актуализировано посвящением к М. Б.) и творчестве.

Литература

1. Богданова О. В., Власова Е. А. Поэтические миры Иосифа Бродского. СПб.: Алетейя, 2022. 175 с.
2. Бондаренко В. Г. Бродский: Русский поэт. М.: Молодая гвардия, 2015. 444 с.
3. Иосиф Бродский. Большая книга интервью. М.: Захаров, 2000. 712 с.
4. Непомнящий В. С. Слово о Пушкине. Собр. трудов: в 5 т. М.: МГИК, 2019. Т. III. 510 с.
5. Теологический энциклопедический словарь. М.: Ассоциация «Духов возрождение». 2003. 1467 с.

УДК 82.161.1
DOI 10.25991/AE.2022.22.41.012

Т. Н. Баранова

Баранова Татьяна Николаевна — соискатель,
Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена
Санкт-Петербург

СТИХОТВОРЕНИЕ И. БРОДСКОГО «ОН ЗНАЛ, ЧТО ЭТА БОЛЬ В ПЛЕЧЕ...»: ОПЫТ, АНАМНЕЗ, ПОЭТИЧЕСКОЕ ПЕРЕСМЫСЛЕНИЕ

На материале стихотворения «Он знал, что эта боль в плече» выявлено и проанализировано влияние основного кардиологического анамнеза Иосифа Бродского на творческий процесс писателя и подтекстовый медицинский фон стихотворения «Он знал, что эта боль в плече...», что позволяет дать объективную оценку философии писателя, его отношение к боли, жизни и смерти, а также проследить подсознательное физиологическое отражение эмоциональных переживаний в творческой проекции травмы Бродского.

Ключевые слова: И. Бродский, проекция травмы, медицинский подтекст, философские аспекты.

T. Baranova

J. BRODSKY'S POEM "HE KNEW THAT THIS PAIN IN THE SHOULDER...":
EXPERIENCE, ANAMNESIS, POETIC REINTERPRETATION

Based on the material of the poem "He knew that this pain in the shoulder", the influence of Joseph Brodsky's basic cardiological anamnesis on the writer's creative process and the subtext medical background of the poem "He knew that this pain in the shoulder..." was revealed and analyzed, which allows an objective assessment of the writer's philosophy, his attitude to pain, life and death, and also to trace the subconscious physiological reflection of emotional experiences in the creative projection of Brodsky's trauma.

Keywords: J. Brodsky, projection of trauma, medical subtext, philosophical aspects.

В биографии Иосифа Бродского медицина занимает значительную часть: с двадцатичетырехлетнего возраста он стал пациентом с патологией сердечно-сосудистой системы, перенес несколько инфарктов и операций на сердце, получал длительное лечение кардиологического профиля, что не могло не сказаться как на образе жизни писателя, так и на его творчестве. Да и сам Бродский в юности мечтал стать нейрохирургом [5, 10, 11, 13].

Проанализируем влияние *anamnesis morbi* писателя на его творческий путь.

1. Бродский-пациент. Anamnesis morbi.

Взглянем на писателя, как на пациента. Возможно, первые проблемы со здоровьем выявились у Бродского сразу после рождения. Известно, что сразу после рождения им «занимался» сам профессор педиатрии А. Ф. Тур [7, 8, 10, 11].

Тем более, что в семейном анамнезе у отца новорожденного — Александра Израилевича Бродского — зафиксирована ишемическая болезнь сердца, а также несколько инфарктов миокарда.

Анна Ахматова, благословившая и предрекаящая гениальное поэтическое будущее Бродского, в своем письме 20 октября 1964 года наставляла молодого, двадцатичетырехлетнего начинающего поэта: «Обещайте мне одно — быть совершенно здоровым. Хуже грелок, уколов и высокого давления нет ничего на свете, а еще хуже всего то, что это — необратимо» [см. 4, 12].

Всего через несколько месяцев 13 февраля того же, 1964 года, у Бродского случился первый сердечный приступ в СИЗО, сразу после его ареста.

Завещание Ахматовой относительно здоровья Бродский не смог выполнить, напротив, он повторил её путь кардиологического заболевания с фатальной точностью: Ахматова перенесла три инфаркта миокарда (в мае 1950, январе 1962, ноябре 1965).

13 декабря 1976 года, в возрасте 36 лет, в Нью-Йорке Бродский перенес обширный инфаркт миокарда, в связи с чем находился на лечении в Пресвитерианском госпитале Нью-Йорка — лучшей кардиоклинике мира.

5 декабря 1978 года, через 2 года после первого инфаркта, в этой же клинике ему было проведено аортокоронарное шунтирование, в 1979 году снова госпитализирован с недостаточностью кровообращения, и в декабре 1985 года снова перенес, уже второй инфаркт, через две недели после которого пациентам было выполнено второе аортокоронарное шунтирование, в ходе которого у Бродского случился инфаркт прямо на операционном столе.

В марте 1987 года Бродскому произведена коронарная ангиопластика.

Но состояние его не улучшалось: всего несколько сотен метров ходьбы вызывали у него приступы стенокардии и вынуждали его использовать нитроглицерин, частые остановки при медленной ходьбе.

Затем снова госпитализация по причине «нестабильной стенокардии», а еще через год Бродскому, по его словам, «трудно стало одолеть расстояние так с длину фасада». Врачи вынесли суровый вердикт о необходимости пересадки сердца, однако Бродский не мог решиться на столь сложную операцию, он называл «ковбоями» этих врачей — тех-

нарей, которые не понимают, что значит носить чужое сердце» [10].

В одном из многочисленных интервью Бродский на вопрос: «Боитесь ли вы смерти?» ответил: «Да. И это постоянно влияет на мои мысли и работу. Смерть — она как редактор. Она редактирует тебя, твоё мышление» [10].

2. Бродский-писатель

Яркое отражение в творчестве писателя находит его кардиологический анамнез.

Основообразующую, стержневую роль сердца в физиологии и анатомии человека, Бродский определяет в строках «Осеннего крика ястреба»:

Сердце, обросшее плотью, пухом, пером,
крылом,
бьющееся с частой дрожи,
точно ножницами сечет [5].

Именно сердцу Бродский отводит центральную роль, а плоть — другие органы, кровь, костно-мышечный аппарат, а также кожа — пух и перья — вторичны.

Тема биения сердца, сердечного ритма, боли в сердце прослеживается на протяжении всего творчества писателя. Первые отсылки Бродского к сердечной деятельности, как основному физиологическому проявлению эмоциональных, душевных переживаний слышны уже в ранних стихах, за несколько лет до первого сердечного приступа.

Описание кардиалгии (сердечных болей) мы встречаем в его стихотворениях довольно часто, уже на самом раннем этапе творчества. В «Памяти Феди Добровольского»:

свое отвратительно работающее сердце,
начинающее неудобно ерзать
в грудной клетке
уже после третьего этапа.
И приходит в голову,
Что в один прекрасный день
с ним — с этим сердцем —
приключится какая-нибудь нелепость... [5]

Эти строки написаны Бродским в двадцать лет, но симптомы стенокардии напряжения описаны максимально четко: «Классическим примером боли или неприятных ощущений в грудной клетке является стенокардия напряжения. При «классической» стенокардии напряжения во время физической нагрузки возникают боль и неприятные ощущения давящего и сжимающего характера за грудиной» [см.: 1, 2, 3].

Эти симптомы отражаются у Бродского на протяжении всего творчества:

Сердца рвались,
Метались и храпели,
как лошади,
попав под артобстрел.»
«Сердце скачет, как белка, в хворосте
ребер. И горло поет о возрасте.
Это — уже старение.

Старение! Здравствуй, мое старение!

Крови медленное струение...

И сердце что-то екает в груди, напуганное
страшной тишиной...

Да будет могуч и прекрасен
бой,

гремящий в твоей груди... [5]

Максимально точно и поэтично Бродский описал и патофизиологию атеросклероза сосудов — наиболее распространенного хронического заболевания артерий, в результате которого образовавшийся кальциноз стенки этого сосуда приводит к сужению его просвета, с дальнейшей окклюзией сосуда, что ведет к образованию некроза (инфаркта) в органе, питаемом этой артерией:

...И мрамор сужает мою аорту [5]

Более опасный симптом — за грудинные боли, являющийся своего рода идентификатором усугубления кардиопатологии у Бродского звучит также уже в самых ранних стихах, еще до инфаркта. В 1961 году он пишет:

Все жизнь не та, все, кажется, на сердце
лежит иной, несвоевременный груз,
и все волнует маленькую грудь...
...порою изведешь такую тьму
И времени, и слов, что ломит грудь... [5]

Болевой симптом при сердечно-сосудистых заболеваниях — один из самых грозных — предвестник самого опасного сценария развития данной группы заболеваний — острого инфаркта миокарда, — патологического процесса с значительно более высокой вероятностью летального исхода.

Этому фатальному развитию течения заболевания у Бродского посвящено отдельное произведение, подробно, пошагово описывающее процесс острого инфаркта миокарда.

В 1964 году Бродский пишет «Он знал, что эта боль в плече». Это произведение может по праву служить поэтическим описанием клинической картины инфаркта миокарда.

Острый инфаркт миокарда дебютирует проявлением за грудинных болей. «Основным и самым частым клиническим проявлением инфаркта миокарда является боль, чаще всего в области грудной клетки.» [13–15]. Довольно часто боль при инфаркте миокарда бывает нетипичной, и может проявляться в виде боли, отдающей в челюсть, в горло, в спину, в левую руку, плечо или лопатку. Подобные кардиалгии (за грудинные боли с иррадиацией в левую руку) чаще всего входят в структуру мышечно-тонических и миофасциальных синдромов.

Боль в руке у героя маскирует проявление инфаркта миокарда в данном эпизоде, рождая надежды об обратимости процесса. Вероятно, подобные боли герой — пациент испытывал неоднократно:

он знал, что эта боль в плече
уймется к вечеру [5].

Вероятно, данные хронические боли все же обусловлены у пациента патологией костно-мышечной системы, т. к. улучшение обычно наступало после согревающих мероприятий («влез на печку...»), что типично для миофасциального синдрома: подобные боли требуют проведения мероприятий, воздействующих на специфические механизмы патогенеза, среди которых физиотерапия и согревающие мази имеют высокую эффективность благодаря тепловому воздействию на ткани.

Как правило, облегчение при подобных состояниях наступает в покое, а также при принятии пациентом так называемой «вынужденной позы»: «примостился, без движения».

Но облегчения такая «привычная» для пациента домашняя терапия не принесла, существенно меняется и вся клиническая картина в целом; а именно характер боли становится острым, приобретает вид «колющей боли»:

Но боль усиливалась. Грудь
кололо...

с присоединением чувства «страха смерти» и повышением тревожности:

Он вообразил,
что боль способна обмануть,
что, кажется, не хватит сил
ее перенести... [5],

что уже с абсолютной точностью позволяет опровергнуть прежнее предполагаемое обострение болевого синдрома на фоне дегенеративно-воспалительных изменений костно-мышечного аппарата и с уверенностью заподозрить развитие приступа стенокардии.

Акцент Бродского на времени суток происходящего также неслучаен: приступы стенокардии чаще всего фиксируются в вечернее, ночное время:

... и глядя из угла
в окошко, как закатный луч
касался снежного бугра
и хвойной лесопилки туч [5].

Все эти факторы, а также увеличение продолжительности болевого приступа и отсутствие положительной динамики в состоянии покоя позволяют утверждать определенно о прогрессирующей стенокардии. «Прогрессирующей стенокардией называют внезапное ухудшение клинического течения стенокардии: увеличение их продолжительности, появление стенокардии в покое, приступы продолжаются более 20 минут, возникают в ночное время, появляются дополнительные симптомы: страх, пот, сердцебиения [16, с. 355].

Новые ощущения, в отличие от прежнего характера боли, пациент испытывает впервые:

... Не столь
испуган, сколько удивлен...

что дает основание предполагать впервые внезапное развитие у пациента прежде существовавшей стенокардии.

Дальнейшее нарастание болевого симптома вызвало у героя сожаление об упущенном времени для применения некоего «специфического лечения», кроме принятия положения покоя:

В доверчивости, чьи плоды
теперь он пожинал, вина
себя... [5]

и все еще сохранение чувств надежды на благополучный исход приступа: с учетом хронического, многолетнего процесса:

... боль учила жить, и он, считавший: ежели
сполна
что вытерпел — снесет и впредь,
не мог представить, что она
его заставит умереть» [5].

Очевидно из контекста, что действие происходит в неких местах севера, в условиях лагерного лесоповала: «он впилился в телогрейку», «снежного бугра хвойной лесопилки туч», следовательно, в этих условиях единственным доступным средством облегчения боли, пациент находит воду, и, сделав роковой глоток воды, которая, как известна, противопоказана при инфаркте миокарда:

... он зачерпнул воды
и влился в телогрейку ртом.

Резко сменившаяся картина боли (степень выраженности и острота), дают отчетливое представление о критическом усугублении прогрессирующей стенокардии и развитии на ее фоне уже острого инфаркта миокарда:

Но так была остра игла,
что даже на свете том
он чувствовал — терзать смогла [5].

«Основным и самым частым клиническим проявлением инфаркта миокарда является боль, чаще всего в области грудной клетки. Болевые ощущения при инфаркте миокарда более интенсивные, чем при стенокардии, и продолжаются, как правило, более 30 минут, нередко несколько часов. Одновременно с болью возникает страх, профузный пот, ощущение неизбежной смерти» [15, с. 363]

У пациента наблюдается нарушение сознания, появляется галлюцинация:

Он августовский вспомнил день,
как сметывал высокий стог
в одной из ближних деревень... [5],

что позволяет констатировать развитие кардиогенного шока — одного из наиболее тяжелых осложнений инфаркта миокарда, которое проявляется расстройством сознания, спутанностью сознания или временной его потерей.

Речь у пациента утрачена, нарушение дыхания позволяет ему издавать лишь стон:

...и попытался, но не смог
название выговорить вслух:
то был бы просто крик... [5]

Трагическая развязка при кардиогенном шоке неизбежна: «при развернутой картине кардиогенного шока вероятность выпить практически равна нулю при любом способе лечения» [15, с. 399], и Бродский констатирует: «Он умер...» [5].

И далее:

...Только боль, себе
Пристанища не находя,
Металась по пустой избе... [5]

В 1968 году Бродский написал: «Боль учит не смерти, но жизни».

В рассказе «В цирке» А. И. Куприн описал максимально достоверно клиническую картину ишемической болезни сердца с развитием острой коронарной недостаточности. Точность в описании этого процесса писателем, не имеющим медицинского образования, поражает. Однако достоверно известно, что Куприн, работая над рассказом, гостил у А. П. Чехова на его даче в Ялте. М. К. Куприна-Иорданская вспоминала: «Он (Чехов) как врач делал Куприну указания, на какие симптомы болезни атлета (гипертрофия сердца) автор должен обратить внимание и выделить их так, чтобы характер болезни не оставлял сомнения» [10].

Консультировался ли Бродский с врачами достоверно неизвестно, в 1964 году, когда создавалось эта поэтическая клиническая картина грозного заболевания, сердечного заболевания ещё у него констатировано не было. Невольный вопрос — как с такой точностью опытного клинициста писателю удалось пошагово описать весь процесс — наводит только на один ответ — безусловно, причиной этому

может быть только гений нобелевского лауреата Бродского.

Литература

1. Анохин П. К. Очерки по физиологии функциональных систем. М.: Медицина, 1975. 444 с.
2. Бадалян Л. О. Неврологические синдромы при болезнях сердца. М., 1995. 198 с.
3. Березняк Ю. С., Селезнев С. Б. Клинико-психологические особенности больных ишемической болезнью сердца. М., 2017. 55 с.
4. Богданова О. В., Власова Е. А. Поэтические миры Иосифа Бродского. СПб.: Алетейя, 2022. 175 с.
5. Бродский И. А. Сочинения: в 6 т. / сост. Л. Лосев. СПб.: Лениздат, 2020.
6. Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским / вст. ст. Я. Гордина. М.: Изд. «Независимая газета», 2000. 328 с.
7. Гордин Я. А. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. М.: Время, 2010. 256 с.
8. Евлахов В. И., Пуговкин А. П., Рудакова Т. Л., Шалковская Л. Н. Основы физиологии сердца. СПб.: СпецЛит, 2015. 335 с.
9. Захаров В. Н. Ишемическая болезнь сердца: классификация, факторы риска, профилактика, лечение, реабилитация. М.: РАН, 2001. 285 с.
10. Куприна-Иорданская М. К. Годы молодости. М.: Худож. лит-ра, 1966. 384 с.
11. Лосев Л. Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия, 2008. 447 с.
12. Мильчик М. О смерти Бродского: «Нельзя подготовиться к смерти человека, даже если знаешь о его болезни. СПб., 2021. URL: <https://spbdnevnik.ru/news/2021-01-28/mihail-milchik-o-smerti-brodschego-nelzya-podgotovitsya-k-smerti-cheloveka-dazhe-esli-znaesh-o-ego-bolezni>
13. Чуковская Л. Из дневника. Воспоминания. М.: Время, 2014. 736 с.
14. Шавловская О. А., Гордеева И. Е., Ансаров Х. Ш., Прокофьева Ю. С. Хронический болевой синдром при заболеваниях периартикулярных тканей. М., 2020. 118 с.
15. Шевченко Н. М. Кардиология. М., 2006. 544 с.
16. Янгфельдт Б. Язык есть Бог. Заметки об Иосифе Бродском. М.: Астрель, 2012. 368 с.

УДК 82–15

DOI 10.25991/AE.2022.22.41.013

С. П. Гудкова

Гудкова Светлана Павловна — доктор филологических наук, профессор,
Национальный исследовательский Мордовский государственный университет
им. Н. П. Огарева,
Саранск

**РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКАЯ ПОЭМА В ТВОРЧЕСТВЕ О. НИКОЛАЕВОЙ:
ТРАДИЦИИ, НОВАТОРСТВО, ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ**

Статья посвящена выявлению художественных особенностей религиозно-философской поэмы в творчестве О. Николаевой. В ходе исследования делается вывод о влиянии традиций духовной поэзии, народного стиха, русской классической литературы на формирование индивидуально-авторского стиля, который воплощается в особом ритмико-интонационном построении, проблемно-тематическом своеобразии, мотивном комплексе, языковом материале. Соединяя библейские изречения, высказывания святых отцов церкви с описанием повседневного быта простого человека, О. Николаева наполняет свои поэмы глубоким философским смыслом о сущности бытия и месте человека в мире.

Ключевые слова: О. Николаева, жанр, религиозно-философская поэма, ритмопроза, духовные стихи, мотив, образ.

S. Gudkova

A RELIGIOUS AND PHILOSOPHICAL POEM IN THE WORK OF O. NIKOLAEVA:
TRADITIONS, INNOVATION, ARTISTIC FEATURES

The article is devoted to the identification of the artistic features of the religious and philosophical poem in the work of O. Nikolaeva. The study concludes that the influence of the traditions of spiritual poetry, folk poem, Russian classical literature on the formation of an individual author's style, which is embodied in a special rhythmic-intonation structure, problem-thematic originality, motivational complex, language material. Combining biblical sayings, utterances of the holy fathers of the church with the description of the common man's everyday life, O. Nikolaeva fills her poems with deep philosophical meaning about the essence of being and the place of man in the world.

Keywords: O. Nikolaeva, genre, religious and philosophical poem, rhythm prose, spiritual poems, motive, image.

Сегодня в отечественном литературоведении заметно усилился интерес к проблемам жанрового синтеза, в связи с чем актуализируется и внимание к неканоническим жанрам, где наиболее репрезентативно прослеживается жанровая изоморфность. Так, например, С. И. Кормилов совершенно справедливо отмечает, что «жанрово-родовые тенденции и закономерности, особенно диффузность тех или иных свойств произведений, их подвижное взаимодействие и взаимопревращение, составляют часть своеобразия русской литературы XX столетия» [5, с. 10].

Среди неканонических жанров особого интереса, на наш взгляд, заслуживает поэма как наиболее гибкая и синкретическая жанровая форма. В современной поэзии представлены ее различные видовые типы [3, с. 17–23]. Рассматривая проблемно-тематическое многообразие современной поэмы, нельзя обойти вниманием и такую ее жанрово-видовую разновидность как религиозно-философская поэма. Часто основой содержания такого поэтического текста становятся христианские мотивы, библейские интонации, позволяющие представить и философски осмыслить картину современной действительности. Обращенность к религиозно-философским воззрениям западных и отечественных мыслителей, переход от быта к бытию, тщательность исследования тонкостей и неожиданных поворотов

человеческой души дает повод к широким лирико-философским обобщениям в жанре поэмы О. Николаевой («Соседка», «Собака», «Деревня»), Ю. Кузнецову («Путь Христа»), С. Кековой («Рождественская поэма», «По ту сторону имени»), Е. Фанайловой («Симона») и мн. др.

Объектом нашего внимания является религиозно-философская поэма в творчестве О. Николаевой. Ее лирика ориентирована на традиции отечественной классики, русской духовной поэзии. Стихи О. Николаевой, отличающиеся «серьезностью» и «поучительностью», действительно, сложны для восприятия. Для современников она — поэт, в творчестве которого преобладают христианские мотивы, обращенность к переосмысленному библейскому слову. Среди ее предшественников называют Тютчева, не раз отмечалось и влияние поэтической традиции писателей Серебряного века (ранний Пастернак, Мандельштам) [6].

Наиболее точное определение манеры письма О. Николаевой удалось дать И. Роднянской: «Это эстетика средневекового “реализма”, где всякое жизненное обстоятельство места и времени высвечено, по закону обратной перспективы, лучом “оттуда”, где всякое фактическое “здесь” обеспечено значимым “там”, где все тутотшные узлы развязываются в загробное утро вечности» [10, с. 211]. Отсюда и такие преобладающие черты лирического героя,

как самопознание, борьба внутренних стихий, поиск и обретение истины, размышления о духовном росте. Поэтому и все специфические человеческие свойства, слитые с действенной памятью о Первообразе и его заповедях, становятся у О. Николаевой не внешней условностью, а внутренней силой.

Подобная установка позволяет говорить о проявлении в творчестве О. Николаевой всего богатства форм духовной поэзии. Именно здесь, по мнению критиков, «начинают угадываться интонации и ритмика псалмов, риторические фигуры канонов, перечислительные нанизывания и “плетения словес”, причастные и отглагольные предрифмы, собственные акафистам» [6].

Лирика поэтессы насыщена христианскими мотивами, библейскими интонациями, изречениями «святых отцов церкви», осознанием деятельной силы добра и любви к ближнему. Эти отличительные черты поэтики О. Николаевой отчетливо проявляются и в жанре поэмы, который позволяет представить многомерные картины философского осмысления современного мира. Сюжетно-повествовательная основа, обращенность к повседневности и бытовым деталям, наличие нескольких субъектов речи, переход от быта к бытию, тщательность исследования тонкостей и неожиданных поворотов человеческой души — все это характерно для поэм О. Николаевой «Ничего, кроме жизни», «Соседка», «Собака», «Деревня», «Августин». Написанные в зрелый период творчества (сборник «Здесь», 1990), они дают яркое представление о художественной манере поэта.

Например, в поэме «Ничего, кроме жизни» автор пытается осмыслить сущность человеческой жизни через обычное течение повседневности: отдых на даче, общение с детьми, ссоры с родственниками, непонимание любимого человека. Здесь особенно ярко проявляется «эстетизация многочисленных бытовых деталей, и попытка увидеть в них метафизическое начало» — черта, характерная уже для ранней лирики поэта [9].

Автор останавливает свое внимание, казалось бы, на незначительных деталях, не имеющих ничего общего с осмыслением течения жизни: «наголо побритая» и «беззубая» Ксюша; пальма, листья которой «двух стен касались»; «большое кукурузное поле / грязное озеро в тине» [7, с. 83]. Создавая сюжетную основу поэмы, О. Николаева вводит несколько субъектов речи: лирическую героиню, ее маму (Елизавету Кирилловну), брата, его жену и детей. И. Петроченко, давая оценку ее позднему творчеству, не случайно отмечает тяготение поэта не к медитации, а к ролевой лирике: «лирический субъект ее поэзии получает новую форму выражения, так как перед нами не лирическое “я”, а маски персонажей», большинство которых похоже на «любительские фотографии из семейного альбома» [9]. Все эти незначительные детали, голоса, накладываясь друг на друга, создают образ хаотического мира. Всеобщее непонимание, обиды, ссоры, кавардак,

одним словом, домашний быт, с его суетной и каждодневной обыденностью, — обесценивают жизнь, опустошают человеческую душу, лишают ее нравственной опоры:

Наутро разразился скандал на даче:
собаки заводили любовные игры друг с другом,
брат мой их разливал водою.
Дети спрашивали:
— Зачем они так играют? —
А я плакала и умоляла брата,
чтоб он отвез собак в городскую квартиру.
А Катя ему попала под горячую руку,
и он ей отвесил колоссальную оплеуху.
И Катя почему-то набросилась на маму
И ее во всем обвиняла [7, с. 85].

На этом фоне особенно обнажается страждущая душа лирической героини, ищущая гармонии и внутреннего успокоения. Подобно героям-романтикам, она одинока, не понята окружающими, но ее отличает особая душевная зоркость, способность уловить и оценить мгновения бытия:

И я перед сном совершала круг одинокий
по ночной пустынной дороге.
Иногда из-за тучи выходил молоденький месяц,
иногда небо становилось совсем прозрачным,
и я видела на его дне огромные звезды.
А когда я слышала тайный шорох, я всегда
вспоминала,
как мой друг, от которого не было писем,
говорил мне,
что это растет трава,
шурша прошлогодней листвою [7, с. 84].

Отойти от суетной повседневности, предостеречь человека от растраты жизни автору помогает обращение к мотиву сна, как проявлению деятельности души, характерному для всего творчества поэтессы. Чаще всего сны в поэтической системе О. Николаевой выполняют функцию предупреждения, они содержат тайное, зашифрованное знание, являются важными пророческими иносказаниями, именно в снах полностью раскрывается личность в своей уникальности и неповторимости:

В самом начале лета я видела сон, будто дача
сгорела,
Слава Богу — людей в ней не оказалось,
но были заперты две большие собаки.
И когда я проснулась — у меня не было никаких
сомнений,
что это предупреждение
и мне пора наконец приняться
за свое захлащенное жизнью сердце [7, с. 84].

«Захламленное жизнью сердце» — это ключевая метафора в понимании образа лирической героини, пытающейся найти выход из жизненного лабиринта.

Важным элементом в раскрытии основного лирического мотива поэмы является и образ «погоста», и, связанный с ним, образ «храма», появля-

ющиеся в финале произведения. Суетность жизни наиболее очевидной становится перед лицом смерти, когда человек понимает необходимость обретения нравственной основы в лице Бога, духовного отца человечества. Лирическая героиня ощущает внутреннюю успокоенность в соприкосновении с «христианскими таинствами», позволяющими очиститься от всего сиюминутного, наносного. Но даже в те, особые моменты, когда происходит осознание значимости «вечных» ценностей, героиня остается в окружении все тех же лиц и знакомой обстановки, которые становятся заново переосмысленными:

Я забрала детей, и мы пошли к кукурузному
полю,
и прошли его, и подошли к погосту.
Дети, рассматривая могилы, кричали:
<...>
Безответные лица глядели на нас с надгробий,
и кресты повсюду преграждали дорогу,
и я подумала: «Вот как с Сережкой мы когда-то
дружили,
а я и на похороны к нему не попала!»

В сельском храме уже начиналась служба,
и орарем размахивал вдохновенный дьякон,
и мы за Сережку на канун поставили свечку,
и дети к Матери Божьей приложились.

А на даче уже все помирились:
Мама подвязывала малину,
Катя чистила молодую картошку,
И брат уехал с собаками в город [7, с. 85–86].

Следует признать, что среди многообразия современных поэтических голосов творчество О. Николаевой выделяется в первую очередь необычностью ритмико-интонационного звучания стиха. Исследователи не раз подчеркивали ее предпочтение «не классическим метрам, а в основном, — акцентному стиху: дольнику, тактовику, акцентнику», а также тяготение к «непривычно длинной, с изломом цезуры» строке [6], что позволило поэтессе создать многообразную ритмическую палитру. В. Бондаренко, отталкиваясь от выводов, сделанных первыми исследователями творчества поэта (В. Славецкий, А. Марченко, И. Роднянская), объясняет «ритмопоиск» автора влиянием духовной поэзии, «церковной словесностью», «молитвословными стихами», припоминая, что и «Олег Чухонцев обратил внимание на гимническую и одическую традицию в ее творчестве в библейском варианте» [2]. Д. Бак подчеркивает «притчевый подтекст ее зрелых стихотворений», акцентируя внимание на том, что «все герои и героини жизненных историй Олеси Николаевой немедленно оказываются погруженными в условный мир притчи, а значит — проживают предсказуемую, отжатую в виде вердикта-формулы жизнь» [1, с. 73].

Кроме того, нельзя не отметить и тот факт, что лирика О. Николаевой ощутила на себе сильнейшее

фольклорное влияние и воздействия литературных имитаций народного стиха, что и объясняет тяготение поэта к тонической системе и свободному стиху. Опираясь на многообразие жанров литургической поэзии, особенно на такую ее жанровую разновидность, как кондак, О. Николаева в своих поэмах «Соседка», «Августин» предлагает современному читателю нечто вроде поэтически осмысленного агиографического эпизода. В основе таких произведений, больше напоминающих стихотворные новеллы, лежат «житейские истории», с которыми сталкивается лирическая героиня.

На первый взгляд, перед читателями предстают обычные, ничем не примечательные, даже отталкивающие своей обыденностью лица. Именно такой видится героине соседка по коммунальной квартире Мария Сергеевна — «старуха простецкая и костистая, со стальными зубами», «некрасивая» и «простая», напоминающая бабу-ягу («Соседка»). Такая ассоциация рождается в воображении ребенка, девочки, от лица которой идет повествование. Неслучайно выбрано поэтическое пространство — коммунальная квартира, — являющее собой мини-вариант реального мира, погрязшего в житейской суете. Окружающая обстановка, вещи подчеркивают внешнюю непримечательность героини: «передо мною в сонном тумане появлялась Мария Сергеевна / то с облезлым чайником, то с фиолетовой поварешкой» [7, с. 87]. Но именно она привлекла внимание девочки своими «таинственными» разговорами о «чудном царстве»: «где нет ни темных углов, ни крыс, ни крика на кухне, / а только солнце да трава-мурава с цветками, / по которой гуляют олени» [7, с. 87]. Рассказы «полупешотом» в коридоре о «молодом царе», который встретит ее у «входа» — это первое знакомство ребенка с Богом, христианским мировидением.

Образ Марии Сергеевны во многом напоминает женщин-праведниц Н. С. Лескова, И. С. Тургенева, сумевших раскрыть другим людям путь к душе, Богу.

Каждое воскресенье она уходила утром куда-то и возвращалась только к обеду.

На ней был платочек в красный горошек, а в руке — бидон, который она держала особенно осторожно.

А однажды она принесла еще молодую вербу
И подарила мне такой причудливый хлеб
<...>

проходя мимо, я успела увидеть
висевшую на стене голубую картинку,
с которой глядел молодой
очень внимательный и очень красивый царь [7, с. 88].

В сознание ребенка постепенно проникает мысль о существовании иного мира, пока еще не совсем ясного и понимаемого. Отсюда и отсутствие конкретных обозначений предметов и явлений, таких как церковь, святая вода, Вербное воскресенье,

просвира, икона. Героине необходимо время, чтобы понять и осмыслить первые впечатления детства. Мотив «неопределенности», «таинственности» пронизывает весь сюжет поэмы, оставляя впечатление чего-то не найденного, что только предстоит обрести и понять человеку: «Несколько раз потом меня посещало странное ощущение, / что она просила меня то ли ничего не разминивать, / то ли ни с кем, ни на что не меняться» [7, с. 89].

Отчасти справедливыми являются слова И. Роднянской в определении значения лирики поэта как «душевоспитательной»: «Стихи Олеси Николаевой <...> учат жить, учат правильной постановке души, ее самопознанию; притом слово “учат” прошу понимать буквально, ибо поучение есть не только их цель, но и их жанр, данный как сама словесность, пришедший еще из тех времен, когда в ней собственно-художественное, поэтическое начало сливалось с началом ораторским, риторическим, и было подчинено задачам, стоявшим над искусством» [11, с. 251]. На первый взгляд, подобная прямолинейность лишает поэзию ее основной цели: представлять идеал, красоту, гармонию жизни. Видимо, в отношении к творчеству О. Николаевой необходимо говорить о равновесии гармонии и «поучительного слова».

В связи с этим необходимо отметить как отличительную черту поэтики О. Николаевой и включение в текст библейских изречений, а также поучительных речей «святых отцов церкви». Причем, подобные изречения сосуществуют на одном поэтическом пространстве с деталями повседневного быта, наполняя его глубоким философским содержанием. Особенно ярко это проявляется в поэмах «Деревня» и «Августин».

За каждодневными житейскими заботами проходит жизнь героини поэмы «Деревня», которая «отдирает от стен розовые обои, / скоблила от клея бревна, / варила на медленной плитке кашу, / мыла пол, чистила утварь...» [7, с. 96]. За этой нарочито выделенной повседневностью, явно скрывается неудовлетворенная жизнью поэтическая душа, которая пытается нащупать дорогу к счастью. Героиня прислушивается к «музыке своего сердца»: «Да что же это? Да не Ты ли, Господи, проходишь рядом» [7, с. 96]. Ощущение присутствия «рядом» некой силы, просветляющей и освещающей путь человеку, дают письма, обнаруженные героями в старом доме, хозяевами которого, «наверное», «были сектанты». Прикасаясь к таинству содержания писем, героиня заново смотрит на мир, свою прежнюю жизнь:

Там было написано:
«Дорогие!
Претерпеваем потоки бед, болезней и искушений,
но, яко Ной, спасаемся в ковчеге веры
от изливаемого потопа».
Там было написано:
«Христос воскрес!»

Спасаемся, как оный Лот, от огня Садома
И бежим, не оглядываясь, прежней греховой
жизни».

Там было написано:

«Брат и сестра, мир вам!

боримы недугами, немощами, обидой,
не замечаем во сне житейском,
что, как Иаков, боремся с Богом,
как устрашающим к нашему вхождению
в Небесное царство» [7, с. 100].

Данный отрывок демонстрирует тематическое родство с духовно-наставительными стихами XV–XVII вв. «о плачевной жизни человека», о покаянии. Автор не делает акцент на противопоставлении небесного мира земному, не вводит картин конца света и Страшного суда, как это делается в духовных стихах. Библейские мотивы, проникая в художественную ткань произведения, обогащают его в идейно-смысловом плане. Обращение к христианским заповедям помогает автору вывести героиню из жизненного тупика, обнажая ее душу. Отсюда и появление перед всеми образа «нагой» героини (ее сон) как стыдящейся, раскаивающейся перед взором «Прокурора» — того самого, «с заглавной буквы» [7, с. 103]:

А мне было ужасно стыдно, что я нагая,
и я плакала и просила хоть какое-нибудь
покрывало.

— Ну так что же такое жизнь? — у меня
спросили.

И я принялась лепетать что-то невнятное,
вроде «лесной дороги» [7, с. 10].

Опыт русской классической литературы показывает, что постижение тайны человеческого существования, — одна из главных проблем художественного творчества. Еще в начале своего пути в литературу Ф. М. Достоевский писал брату Михаилу: «Человек есть тайна, ее надо разгадать, и ежели будешь разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком» [4, с. 63]. По его мнению, в общественно значимой деятельности, а в писательской особенно, «надо кореннее браться за дело», т. е. исследовательски всматриваться в глубину и суть раскрывающихся явлений, искать их дальние, невидимые на переднем плане, но главные причины в «тайниках человеческой природы». Постигание онтологической и религиозной проблематики, «внутреннего человека», на наш взгляд, роднит творчество О. Николаевой и с художественным наследием Ф. М. Достоевского. С классиком русской литературы современную поэтессу объединяет мысль о духовном росте человека, который не возможен без положительных сил добра и света, которых нет без Бога.

Представленные поэмы О. Николаевой, есть ничто иное, как раскрытие «тайников человеческой природы». Повествовательная основа, нескончаемый ряд лиц, обилие диалогов, детали повседневного

быта, усложненность синтаксических конструкций — все это необходимо автору для достижения одной цели — показать сложность пути героини к духовному обновлению. Во многом этой же цели служит и внутренняя энергия стиха, то убывающая, то нарастающая, подчеркивающая внутренние сомнения человека, его желание преодолеть жизненные невзгоды и при этом сохранить свет душевного тепла.

Особое место в ряду крупных жанровых форм О. Николаевой занимает поэма «Августин», причисляемая самим автором к лиро-эпическому жанру — «роману в стихах». Отмечая «богословский» характер произведения, современное литературоведение дает ему высокую оценку: «Удивительно, но и читается этот богословский роман в стихах, вроде бы старомодный и по форме, и по содержанию, увлекательно, держит читателя в напряжении. Редкая удача, сравнимая, пожалуй, с христианскими стихами Пастернака к “Доктору Живаго”. «Августин» — может быть, одна из вершин и ее, и современной поэзии» [2].

Сложность композиции, наличие нескольких событийных пластов, многогранность раскрытия образа, позволяют говорить о наличии романного сюжета в «Августине». Главной сюжетной линией здесь является повествование о судьбе солдата-дезертира, выдающего себя за монаха Августина с Кавказских гор. Ход повествования усложняется историей тайного монашеского жития в горах Кавказа, беседами рассказчицы, приютившей молодого бродягу, со своими знакомыми: писателем-детективщиком, врачом-психиатром, священником из Подмоскovie. Важным структурообразующим элементом романа является и «метафизический комментарий событий с позиций христианской антропологии, в которой слышатся мотивы Писания, “Добротолубия”, творений святых отцов» [6].

О. Николаева и в этом произведении остается верной своей поэтической манере: тяготение к событийности, пристальность внимания к деталям вещного мира, нарочитая беспристрастность, обращенность к свободному стиху. Поэтому в отношении к данному произведению мы имеем право говорить о наличии романного (полифонического) сюжета, но отсутствие традиционного рифмованного стиха, вряд ли позволяет расценивать «Августина» как классический роман в стихах.

— А осенью начались ливни.

Они шли с вечера до утра и с утра до ночи,
и казалось, ничего не высохнет там вовеки,
все к земле прильется, втопчет в землю
Ближе к зиме монахи из Верхней Пустыни

чуть-чуть спускались
и оказывались около Нижней Пустыни — со-
всем близко.

Иногда мы ходили к ним — особенно если
нужно — соль, спички.

Там был один замечательный — отец Авель
[7, с. 107].

Параллельно с рассказами Августина о жизни монахов раскрывается атмосфера московской интеллигентской среды, которой рассказчица дает слегка ироническую оценку: «вот — поэты разговорились, разгорячились, / у них ведь столько проблем — ускорение, перестройка...» [7, с. 112]; «Наконец все решили — для спасения Августина / необходим покровитель, / который бы проследил, как движется дело, / и, возможно, своими связями бы добился, / чтобы все прошло безболезненно, мирно, гладко» [7, с. 108].

Забываясь о якобы монахе Августине, героиня, с одной стороны, понимает всю ответственность (юридическую) перед обществом. С другой, — пытается остаться человеком: проявляет милосердие и сострадание к нуждающемуся, помогает ему обрести дорогу. Отсюда наличие в произведении и напряженного, почти детективного действия:

С документами была неразрешимая сложность.
Августину было уже двадцать лет, и ему
грозило:

а) статья за нарушение паспортного режима;
б) статья за уклонение от воинской службы;
в) статья за бродяжничество,
к тому же:

— Его будут прокручивать по каждому
нераскрытому уголовному делу,
имевшему место на всем Кавказе [7, с. 106].

Таким образом, перед читателем представлено взаимодействие, в пределах одного произведения, разных типов коммуникации: рассказывание, диалог, монолог, лирические отступления, предложенные в форме цитат из трудов «святых отцов». Последнее обогащает произведение в идейно-смысловом плане, придает поэме метафизическое, притчевое звучание. Рядом с реальной московской жизнью, с ее стихийными проявлениями, героиня ощущает глас того, «кто поручил» ей Августина, перед кем каждый человек несет ответственность. Поэтому заново становятся переосмысленными слова святого Иоанна Златоуста, преподобного Иоанна Лествичника, преподобного Исаака Сирина и др. Их изречения напоминают «гимнографию», берущую начало в литургической поэзии (традиции ветхозаветного времени):

<...> — выпрошенный у Бога крест —
самый тяжелый.

<...> тот, кто выходит на проповедь,
а Господь его на это не посылает,
умножает лишь своеволие и претит Богу.

<...> — каждый человек
нам поручен Богом [7, с. 120];

...Тот, кто поручил мне Августина,
Говорил — кроме любви,
нет в жизни иного смысла.

Тот, кто поручил мне Августина,
 Говорил — кроме славы Божьей,
 Нет у жизни иного предназначенья.
 Тот, кто поручил мне Августина,
 Говорил — нет иного права у христианина,
 кроме права прощать всем сердцем [7, с. 122].

Автор сближает стих и прозу, используя в коммуникативной функции ряд синтаксических фигур, в частности, таких как синтаксический перенос и стихотворный рефрен, что, несомненно, придает повествованию назидательное звучание. О близости двух способов речи в художественной системе О. Николаевой как визитной карточки ее творчества, говорят многие современные исследователи: «...и ритм, и интонация, и сама мысль не настраивают на противопоставление двух способов речевого выражения, а предельно сближают их» [12, с. 596]. Вкрапляя в повествовательную ткань произведения поучительное библейское слово, располагая на одном поэтическом пространстве реалии современного мира и «внутреннюю», духовную жизнь лирической героини, образ которой приближен к авторскому, О. Николаева творит новый миф о современном человеке — ищущем духовного преображения, сближения с Богом:

<...> И если сума натирает тебе плечо,
 Это Я жернова навесил на грабителя твоей души.
 И если тюрьма заковывает тебя в кандалы,
 это Я посадил на цепь безумный замысел твой» [7, с. 124].

Таким образом, религиозно-философские поэмы О. Николаевой, отличаясь своеобразной смысловой наполненностью, ритмической организацией, занимают особое место в ее творчестве. Поэтическое слово автора нашло для себя прочную смысловую опору в традиции русской духовной риторики, как поэтической, так и прозаической. Соединяя

религиозно-философское осмысление мира с размышлениями о повседневном быте, синтезируя тональность духовного стиха с элегическими размышлениями о судьбе отдельного человека, комбинируя высокое и низкое, автор создает необычный полифонический текст, идейно-смысловой основой которого является познание тайны человеческого существования.

Литература

1. Бак Д. Третий берег (о стихах Олеси Николаевой) // Арион. 2005. № 1. С. 66–79.
2. Бондаренко В. Королева бала // Независимая газета. 06.07.2006. URL: http://exlibris.ng.ru/kafedra/2006-07-06/4_queen.html
3. Гудкова С. П. Крупные жанровые формы в русской поэзии второй половины 1980–2000-х гг.: автореф. ... д-ра филол. н. Саранск, 2011. 41 с.
4. Достоевский Ф. М. Собрание сочинений: в 15 т. Л.: Наука, 1989. Т. I. Кн. 1. 470 с.
5. Кормилов С. И. Родовые предпочтения серебряного века и трех ветвей русской пореволюционной литературы // Русская литература XX–XXI веков: проблемы теории и методологии изучения: мат-лы III Междунар. науч. конф. / ред.-сост. С. И. Кормилов. М.: МАКС Пресс, 2008. С. 3–10.
6. Николаева Олеся. Библиографический указатель // Хронос. URL: http://www.hrono.ru/biograf/bio_n/nikolaevao.php
7. Николаева О. Здесь: Стихи и поэмы. М.: Сов. писатель, 1990. 128 с.
8. Перельмутер В. Реквием по запретной любви (III) [электронный ресурс] // Арион. 2000. № 1. URL: <http://magazines.russ.ru/arion/2000/1>
9. Петроченко И. Проблема женского идентитета в современной женской поэзии. URL: <http://f-gender.narod.ru/god.htm>
10. Роднянская И. Здесь и там. Рецензия на книгу О. Николаевой «Amor fati» // Новый мир. 1998. № 11. С. 209–216.
11. Роднянская И. Назад к Орфею // Новый мир. 1988. № 3. С. 234–254.
12. Шайтанов И. Дело вкуса: Книга о современной поэзии. М.: Время, 2007. 656 с.

АСТА ERUDITORUM. 2022. Вып. 41.
СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2022.

Подписано в печать __.__.2022. Формат 60×90 1/8.
Печать офсетная. Усл. печ. л. _____. Тираж _____ экз. Заказ № ____

Издательство РХГА
191023, Санкт-Петербург, наб. р. Фонтанки, д. 15.
Тел. (812) 310-79-29, факс. (812) 571-30-75