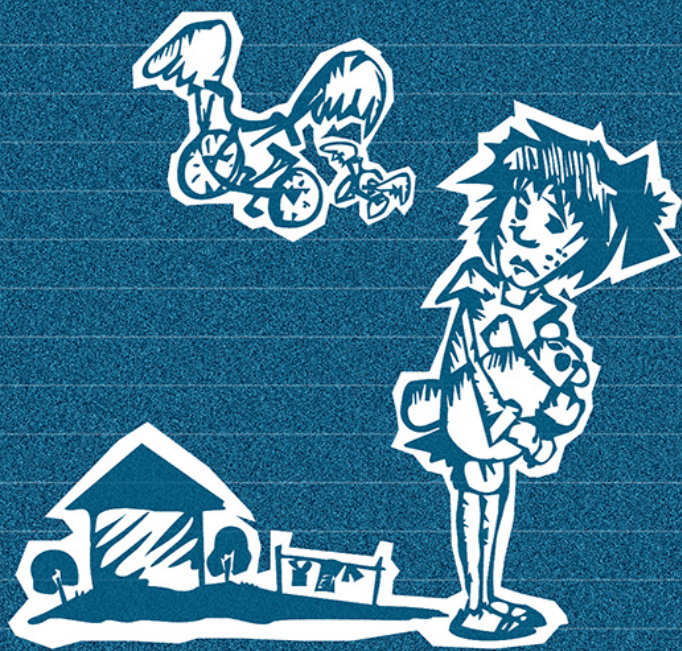


О.Р. Маннудин

СТАТЬИ

о литературе
и словесном творчестве



О. Р. Миннуллин

**СТАТЬИ
О ЛИТЕРАТУРЕ
И СЛОВЕСНОМ
ТВОРЧЕСТВЕ**

Издательство «НТМТ»
Харьков
2015

УДК 82.09: 821.161.1 «19/20»
ББК Ш43 (4 РОС) (=411.2) 6/7*8
М 62

Рецензенты:

Владимир Викторович Федоров
доктор филологических наук, профессор;
Михаил Владимирович Жилин
кандидат филологических наук.

Миннуллин О.Р.

М 62 Статьи о литературе и словесном творчестве: [сб. науч. статей]. – Харьков: Издательство «НТМТ», 2015. – 156 с.

ISBN 978-617-578-219-4

В книге представлены статьи о русской литературе второй половины XX – начала XXI столетий, а также литературоведческие заметки на разные темы. Исследования посвящены творчеству В.Т. Шаламова, Н.А. Заболоцкого, В.Н. Соколова, Л.С. Петрушевской, Б.Б. Рыжего и других авторов. В предложенных работах есть стремление соединить анализ и интерпретацию, историко-литературную составляющую и теоретико-литературный компонент. Книга адресована студентам-филологам, аспирантам и преподавателям-литературоведам, а также всем, кто интересуется вопросами истории и теории литературы.

УДК 82.09 : 821.161.1 «19/20»
ББК Ш43 (4 РОС) (=411.2) 6/7*8

ISBN 978-617-578-219-4

© О.Р. Миннуллин, 2015

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие.....	4
Трансформация легенды о смерти Осипа Мандельштама в рассказе Варлама Шаламова «Шерри-бренди» 1958): проблемы интертекста.....	5
Беспощадная этика Варлама Шаламова в рассказе «Необращенный» (1963).....	30
Проблема идентичности лирического субъекта в поэзии Владимира Соколова: анализ поэмы «Чужое письмо» (1974)	60
Диалог с Пушкиным в стихотворении Владимира Соколова «Я устал от двадцатого века» (1988)	76
Автор и герой в лирике Бориса Рыжего: «From Swerdlowsk With Love» (1998).....	86
По следам «Некрасивой девочки»: «Как ангел» (1996) Людмилы Петрушевой и «Красивые женщины» (2007) Антона Бессонова	99
«Облака ручной работы» (2013). О лирике Дмитрия Трибушного.....	116
О специфике художественного слова.....	141
Первые публикации	154

ПРЕДИСЛОВИЕ

Статьи, собранные в этой книге, созданы в разное время: некоторые из них формировались еще в середине 2000-х годов, другие составлены относительно недавно.

Как видно из оглавления, размещенные здесь материалы посвящены преимущественно русской литературе второй половины XX и начала XXI столетий, но не только ей. Анализ интертекстуальной природы художественных произведений, который реализован в некоторых статьях (в частности, о Варламе Шаламове), неизменно уводит нас вглубь литературной традиции, обращает к различным культурным контекстам. В предложенных работах есть стремление соединить анализ и интерпретацию, историко-литературную составляющую и теоретико-литературный компонент.

Наряду с научными статьями с присущим этому жанру стремлением к возможной полноте и разносторонности описания избранной проблемы в том или ином ключе в книге предложены *литературоведческие заметки* (например, о специфике художественного слова, о литературном влиянии «Некрасивой девочки»). Благодаря этим заметкам название издания удлинилось, к «литературе» прибавилось «словесное творчество», понятие более широкое и менее строгое. Каждая такая работа – небольшое наблюдение над каким-либо явлением словесности, иногда догадка или приглашение к филологической беседе.

Автор надеется, что пестроту предложенных тем и многоликость литературных персоналий примирит единство научного взгляда, тех оснований, на которых строится книга. Впрочем, об этом судить читателю.

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЛЕГЕНДЫ О СМЕРТИ ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА В РАССКАЗЕ ВАРЛАМА ШАЛАМОВА «ШЕРРИ-БРЕНДИ» (1958): ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРТЕКСТА

Интерес гуманитарных наук к фигуре и творческому наследию Варлама Тихоновича Шаламова беспрерывно, а в последние годы особенно интенсивно нарастает (укажем, например, на работы А. Аношиной [1], Е. Волковой [4], Е. Михайлик [11], Л. Юргенсон [17], Н. Голдена [18]). «Незамеченная революция» [11], которую писатель осуществил в русской прозе в середине минувшего столетия, сегодня в центре литературоведческого внимания как отечественных филологов, так и западной науки о литературе.

Попробуем прояснить ряд ключевых особенностей поэтики «новой» («плутонической») прозы, предложенной этим автором: концепции искусства, которую В.Т. Шаламов развивал и в теории, и на практике. Для этого обратимся к анализу интертекстуальных и контекстуальных связей рассказа «Шерри-бренди», в особенности связей с его главным источником.

1

В основание рассказа В.Т. Шаламова «Шерри-бренди» положен расхожий в арестантской среде Дальнего Востока 30-х годов сюжет об умирающем поэте Осипе Мандельштаме. История эта полуполюгендарна и представляет собой часть персонального мандельштамовского мифа.

Надежда Яковлевна Мандельштам в своих «Воспоминаниях» пишет: «...слух о его (О.Э. Мандельштама. – Автор) судьбе широко разнесся по лагерям, и десятки людей передавали мне лагерные

легенды о злосчастном поэте. Не раз вызывали меня на свидание и возили к людям, которые слышали – на их языке это звучало: «я, наверное, знаю» – про О.М... Находились и свидетели смерти...

Кое-кто сочинял новеллы о его смерти. Рассказ Шаламова – это просто мысль о том, как умер Мандельштам и что он должен был при этом чувствовать. Это дань пострадавшего поэта своему брату по искусству и судьбе. Но среди новелл есть и другие, претендующие на достоверность и украшенные массой подробностей. Одна из них рассказывает, что он умер на судне, отправляющемся на Колыму. Далее следует подробный рассказ, как его бросили в океан. К легендам относится убийство О.М. уголовниками и чтение у костра Петрарки... Это типовой поэтический стандарт. Есть и рассказы «реалистического» типа с обязательным участием шпаны: ночью постучались в барак и потребовали «поэта». Р. Испугался ночных гостей – чего от него хочет шпана? Выяснилось, что гости зовут его к умирающему тоже поэту. Р. застал умирающего Мандельштама» [9, с. 363–364].

Популярность и вариативность этой легенды и ее востребованность в литературе середины столетия легко объяснима. Фигура поэта и его трагическая судьба перерастают в символ времени, рельефный образ культурного сознания; персональный миф становится продолжением общенационального исторического бытия (тоже по-своему мифологизированного).

Процесс превращения судьбы в легенду – источник литературных сюжетов, носит противоречивый характер: поэзия и жизнь, зачастую противостоящие друг другу, здесь устремлены к одной точке. Непросто разобраться, что, выступает в роли определяющего источника такого мифа, ведь его сотворение происходит в большей степени не на биографически-жизненной, а на поэтической территории. Первоисточник этого идеального по своей природе феномена не столько жизнь, сколько поэтическое сознание.

Дело не только в функционировании образа и связанных с ним

сюжетов в культуре: передаче уже сложившегося сюжета, последовательном обогащении образа поэта и присвоении ему статуса мифа, так сказать, «извне». И сам герой будущей легенды в свою очередь является активным творцом этого мифа – и своей жизнью, и своим художественным творчеством (укажем, на столь характерный для «серебряного» века феномен жизнетворчества).

Наконец, возникает вопрос о степени свободы или несвободы такого мифологического героя-творца от своей легенды. Ее начало может лежать за пределами его собственной биографии. Эта самая биография или творчество включается в уже существующий мифологизированный контекст. Такая мифологизированная биография легко становится продолжением уже существующего в культуре «бродячего» сюжета, вырастает из наличествующего в художественно-поэтическом сознании эпохи импульса. Нацеленные на мифологизацию жизнь и творчество в некотором смысле встраиваются в определенную мифологическую парадигму, видятся продолжением уже выстроенной мифологической перспективы.

Тем более вышеизложенное правомерно в отношении сюжетов, связанных с Осипом Мандельштамом, который остро чувствовал эту сторону поэтического творчества, переживал феномен творения такого мифа как факт личной биографии и собственного понимания поэзии. Вспомним одно из самых известных стихотворений поэта «Я не слыхал рассказов Оссиана...» (1914):

И снова скальд чужую песню сложит
И как свою ее произнесет.

Н.Я. Мандельштам упоминает, что лагерные стихи ее мужа были весьма популярны среди арестантов. Их передавали по памяти, царапали на стенах, «кое-что несомненно надиктовано самим Мандельштамом, потому что ни в какие списки не попадало» [9, с. 365]. Поэт воплощает свое творческое бытие в стихотворениях. Их быто-

вание в коллективе способствовало сближению поэтического и биографического контекстов, поэзии и жизни. Стихи сливаются с образом человека, а судьба человека уже тогда начинает приобретать очертание «бродячего» сюжета. Поэзия видится продолжением жизни, а жизнь преобразуется в форму существования поэтического мифа. То, что было поэзией, вдохновением в стихах оказывается духовной составляющей биографического мифа.

В логике житнетворчества, конструирования такой мифопоэтической биографии особым структурно важным моментом оказывается смерть поэта. Весьма точной в этом отношении является характеристика Н.Я. Мандельштам: «Смерть художника не случайность, а последний творческий акт, как бы снопом лучей освещающий его жизненный путь... Почему удивляются, что поэты с такой прозорливостью предсказывают свою судьбу и знают, какая их ждет смерть? Ведь конец и смерть – сильнейший структурный элемент, и он подчиняет себе все течение жизни. Никакого детерминизма здесь нет, это, скорее, надо рассматривать как свободное волеизъявление. О.М. властно вел свою жизнь к той гибели, которая его подстерегала...

Зимой 32-33 года, на вечере стихов О.М., в редакции «Литгазеты», Маркин вдруг все понял и сказал: «Вы сами себя ведете за руку и ведете на казнь». Это перифраз строчек О.М. в варианте одного стихотворения: «Я за руку себя по улицам водил». О.М. постоянно говорил в стихах об этом виде смерти...» [9, с. 147].

«Сноп лучей», о которых говорит Н.Я. Мандельштам, – это образ, отсылающий к стихотворению Осипа Мандельштама «Может быть, это точка безумия...» (1937), которое сам поэт в одном из своих черновиков назвал «своей архитектурой» [10, с. 567]:

Может быть, это точка безумия,
Может быть, это совесть твоя –
Узел жизни, в котором мы узнаны
И развязаны для бытия.

Так соборы кристаллов сверхжизненных
Добросовестный свет-паучок,
Распуская на ребра, их сызнава
Собирает в единый пучок.

Чистых линий пучки благодарные,
Направляемы тихим лучом,
Соберутся, сойдутся когда-нибудь,
Словно гости с открытым челом, –

Только здесь, на земле, а не на небе...

По мнению современной исследовательницы Д. Макагоненко: «Поэтическая формула – «Соборы кристаллов сверхжизненных» – не что иное, как кольцовские мицеллы, или, пользуясь современной терминологией, ДНК. То есть луч света, который, по мысли Фламма-риона, вечно хранит информацию и – перенесет и воссоздаст жизнь в другом мире» [8, с. 334].

Поэт собрал свои лучи – творческую энергию своей поэзии в единый луч, последний творческий акт, которым в мифологической перспективе оказывается его собственная смерть. Но в этой смерти происходит открытие возможности своеобразного бессмертия – образ умирающего поэта становится «блуждающим» сюжетом. Источник творческой энергии, которая его питает, – это поэтический миф Осипа Мандельштама, «ведущего себя за руку», вечно творящего свою смерть в легенде. Здесь поэтическое событие и подлинное бытие совмещаются.

Второй арест Варлама Шаламова случился в 1937 году, он пришелся на ту же волну арестов, под которую попал Осип Мандельштам. Очевидно, что либо на пересылке, либо в лагере писатель

и воспринял этот полупоэтический сюжет о смерти поэта, воспринял поэтический потенциал создавшегося образа-мифа (возможно, первоисточником сведений об Осипе Мандельштаме для В.Т. Шаламова оказываются врачи пересыльного лагеря под Владивостоком).

«Шерри-бренди» никоим образом не претендует на документальность, а по определению Надежды Яковлевны Мандельштам – «дань пострадавшего художника своему брату по искусству и судьбе». С другой стороны, верно и замечание литературоведа П. Нерлера: «Простой цеховой солидарности – эковской и писательской – тут недостаточно, налицо иная глубина проникновения, быть может, в один из самых дорогих сердцу образов» [12]. Да и та же Н.Я. Мандельштам в письме В.Т. Шаламову отмечает: «Это точность, в миллион раз более точная, чем любая математическая формула. Точность эта создает неистовой глубины музыку понятий и смыслов, которая звучит во славу жизни. Ваш труд углубляется и уходит с поверхности жизни в самые ее глубины» [12].

Естественно, нельзя говорить о буквальном совпадении образа умирающего поэта в рассказе «Шерри-бренди» и образа легенды. Нельзя отождествлять и героя легенды с реальным Осипом Мандельштамом, также не следует приравнять биографического Мандельштама и постулируемого в его поэзии лирического двойника. Герой, созданный писателем, – плод его творческого воображения, его авторской активности, а легенда принадлежит коллективному поэтическому сознанию. Биографический человек и герой лагерной легенды также очевидно разнятся. Различие лирического субъекта и биографического «я» – осмысленный научой факт.

Однако при осознании различия между названными субъектами существует глубинная связь. Основание для этой связи – поэтическое сознание, соединяющее столь разные величины в одно сложное, но неразделимое целое. Герой легенд, образ поэта и человека, а также лирический субъект, воссоздаваемый в поэзии Осипа Мандельштама, входят в творческое сознание В.Т. Шаламова, так

сказать, на равных правах, «переплавляются» в единый образ при определяющей эстетической активности самого автора рассказа «Шерри-бренди». Поэтический образ поэта в рассказе В.Т. Шаламова – эта некоторая форма бытия после смерти Осипа Мандельштама, продолжение его мифа и того творческого импульса, которым было его творчество и житнетворчество.

Примечательно, что В.Т. Шаламов позиционировал свою писательскую работу как «преодоление всего, что может быть названо «литературой» (см. на эту тему у Е.А. Шкловского [16], в параграфе «Преображенный документ»). Стремление переосмыслить и, возможно, перестроить границу подлинной жизни и искусства – одна из основных линий творчества этого писателя (ср. в «Шерри-бренди»: «жизнь и была вдохновением»). Отчетливое различие источников образа умирающего поэта в рассказе В.Т. Шаламова становится невозможным, границы жизни и искусства оказываются зыбкими.

Формы бытия и творческого воплощения Осипа Мандельштама преобразуются у Шаламова в новую поэтическую форму, которая родственна первоначальной, но не сводима к ней. Обратимся к анализу рассказа.

2

Название «Шерри-бренди» – явная отсылка к стихотворению Осипа Мандельштама «Я скажу тебе с последней прямотой...», написанному незадолго до первого ареста поэта, где тот предчувствует грядущие потрясения. В черновиках автора значится, что «домашнее название» его именно «Шерри-бренди» («написано во время дружеского пира») [10, с. 508]:

Я скажу тебе с последней
Прямотой:
Все лишь бредни, шерри-бренди,
Ангел мой.

«Бредни» анаграмма «бренди». Здесь проявлено обыгрывание, соотнесение и особое приравнивание этих слов-центров. «Шерри-бренди» – вино, возможно, отсылающее к «In vino veritas», специфически понятому откровению истины, высшего смысла. «Бредни» же, наоборот, противоположность любого смысла. В стихотворении наблюдаем совмещение противоположностей, дающее внутренне парадоксальный образ «бессмысленной истины», точнее, истины, открывающейся из бреда, бесконтрольного, непостижимого. Возможность этой интерпретации образа мандельштамовского стихотворения разворачивается в рассказе В.Т. Шаламова в ситуацию предсмертного бреда умирающего поэта (по-своему понятой «последней прямоты»), где в пограничном состоянии ему открывается подлинное видение бытия и глубинная связь жизни и поэзии.

Лирический герой в стихотворении обращается к неизвестному «ты», к «Ангелу Мэри». В записной книжке Осип Мандельштам сделал такую комментирующую запись к этому стихотворению: «Ангел Мэри – я» [10, с. 521]. С одной стороны, перед нами акт коммуникации, обращения к самому себе, к своему «я». Но с другой стороны, субъект в стихотворении как бы раздваивается: источник голоса и тот, к кому он обращен, Ангел Мэри – это две ипостаси лирического «я», нетождественные между собой. У В.Т. Шаламова эта мандельштамовская установка приобретает еще более открытый и осознанный вид: «Здесь (во внутреннем мире умирающего поэта. – Автор) было как бы два человека – тот, который сочиняет, который запустил свою вертушку во всю, и другой, который выбирает и время от времени останавливает запущенную машину... И увидев, что он – это два человека, поэт понял, что сочиняет сейчас настоящие стихи».

Истина открывается лирическому герою Осипа Мандельштама как слово о себе и обращенное к себе, в то время как он самому себе не равен, а это слово оказывается откровением последней правды, относящейся ко всему бытию (субъективное предчувствие личной судьбы переживается как всеобщее состояние бытия):

Там, где эллину сияла
Красота,
Мне из черных дыр зияла
Срамота...

По губам меня помажет
Пустота,
Строгий кукиш мне покажет
Нищета.

Ой-ли, так-ли, дуй-ли, вей-ли
Все равно.
Ангел Мэри, пей коктейли
Дуй вино!

Состояние безысходности и свободы соединяются в некую иступленную восторженность, дионисийскую опьяненную радость бытия перед лицом неотвратимой гибели. В рассказе В.Т. Шаламова тоже повторяется мотив свободы существования поэта в ситуации грядущего небытия, повторяется вплоть до текстуального совпадения в формулировке «все равно». Однако сама формулировка интонирована совсем по-другому: «Вся его прошедшая жизнь была... сказкой, и только настоящий день был подлинной жизнью [...]».

Размышлениям этим не хватало страсти, равнодушие давно владело им... Сейчас он вспоминал... без злобы и без иронии, ему было *все равно*». Если в строках Осипа Мандельштама есть радостный восторженный надрыв, то у Шаламова преобладает мрачно-спокойное, размеренное движение речи. Здесь уместно вспомнить, как сам В.Т. Шаламов формулировал сущность художественного творчества: «Писатель – не наблюдатель, не зритель, а участник драмы жизни, участник не в писательском обличье, не в писательской роли. Плутон,

поднявшийся из ада, а не Орфей, спускавшийся в ад» [14, с. 429]. Отсюда эта мрачная размеренная основательность вместо надрывного восторга.

Равнодушие шаламовского поэта связано с особым рода отстраненностью от жизни, ситуацией существования на территориях жизни и смерти одновременно, актуальным присутствием смерти, небытия в сознании поэта: «Он удивлялся себе – как он может думать так о стихах, когда все уже было решено, а он это знал хорошо, лучше, чем кто-либо?». Если в мире лирического героя стихотворения Осипа Мандельштама небытие только проглядывает за «нищетой» и «пустотой», то у Варлама Шаламова – оно полновластно. Два состояния: внежизненное и жизнь – уже перестают быть отчетливо противопоставленными для героя рассказа.

Пограничность бытия умирающего поэта выразилась в рассказе «Шерри-бренди» в особом образном ритме: жизнь входит в его тело и уходит из него подобно морским приливам и отливам. Образ моря сквозной в рассказе: «И сейчас же он думал, что всех должны везти за море, и почему-то пароход опаздывает, и хорошо, что он здесь». Далее: «Снова он почувствовал начинающийся прилив сил, именно прилив, как в море. Многочасовой прилив. А потом – отлив. Но море ведь не уходит от нас навсегда».

Пульс чередования образов, которые можно условно обозначить как «там» и «здесь» (того, что находится за пределами актуального бытия, за пределами жизни, с тем, что составляет наполнение жизнь здесь и сейчас) проходит через весь рассказ, живописуя пограничную ситуацию существования героя: «Иногда проталкивалась через мозг какая-нибудь простая и сильная мысль – что у него украли хлеб» (жизненное, «здесь»). «Мысль о хлебе слабела... и сейчас же он думал, что всех должны везти за море» («там»). «И так же легко он начинал думать о большом родимом пятне на лице дневального барака» («здесь»). Бытие «здесь» и «там» последовательно чередуются в сознании героя.

Может быть, поэтому поэзия, связующая жизненное и внежизненное, так легко дается герою рассказа: «Ничего искать не приходилось. Приходилось только отбрасывать». А в другом месте: «Жизнь входила в его тело... как стихи, как вдохновение... Стихи были той животворящей силой, которой он жил [...] Сейчас было так наглядно, так ощутимо ясно, что вдохновение и было жизнью; перед смертью ему дано было узнать, что жизнь была вдохновением, именно вдохновением».

В мироощущении героя рассказа присутствуют отзвуки собственно авторской концепции поэтического творчества В.Т. Шаламова, где жизнь и поэзия – одно: «Надо отбрасывать – лезущий на бумагу мир, оставляя то, что на бумаге может уместиться. И вообще, мне кажется, что художник ничего не наблюдает. Он слышит, видит, но ничего нарочито не сберегает. Он думает не для стихов, а для своей души. А когда душа и жизнь помимо него оказываются стихами, музыкой, картиной, это не зависит от его воли, это воля мира, какой-то части мира, захотевшей говорить его языком», – писал В.Т. Шаламов в одном из своих писем О.В. Ивинской [5, с. 324].

Важно отметить, что внутрижизненное как ценность в этом рассказе В.Т. Шаламова (и в его художественной картине мира в целом) все же преобладает над трансцендентным, «потусторонним»: «Большую часть дня он думал о тех вещах, которые наполняли его жизнь здесь. Видения, которые вставали перед его глазами, не были видениями детства, юности, успеха. Всю жизнь он куда-то спешил. Было прекрасно, что торопиться не надо, что думать можно медленно». Особенная важность актуального ощущения жизни, ценность ее как таковой, невозможность «перекрыть», подменить эту ценность никакой трансценденцией – становится очевидным для шаламовского героя.

В сущности нечто подобное видим и в приведенном выше стихотворении Осипа Мандельштама «Может быть, это точка безумия...», где лирический герой говорит, что все свершится «только

здесь на земле, а не на небе». Представляется, что такая родственность мировоззрений глубоко содержательна. Перед нами не просто развитие одной поэтической темы, а ее естественное существование в поэтическом пространстве (в пространстве восприятия и творения поэзии, существующем всегда как общение человека с человеком, творца с творцом и творения с творением).

Далее умирающий поэт в «Шерри-бренди» думает об однообразии предсмертных движений, о художниках, поэтах, Гиппократе... «И все было равноправным – Гиппократ, дневальный с родимым пятном и его собственный грязный ноготь». Противопоставление «здесь» и «там» постепенно сходит на нет, дальнейшие мысли героя едва ли можно назвать мыслями о «здесь». Он думает о бессмертии, о Тютчеве и о том, что он сам заслужил тютчевское бессмертие, о своих стихах, о Блоке, утратившем талант, о китайце, который в его детстве указал на поэта как на обладателя счастливой приметы, о смертях Есенина и Маяковского и о том, как он сам обманет всех своей смертью. «Здесь» коренным образом трансформируется: для поэта уже не существует другого мира, кроме его собственного внутреннего, духовного. Материальная реальность постепенно исчезает, на ее месте проступает мир, всецело творимый сознанием героя-поэта.

Этот творческий акт не тождественен с творческим актом автора-творца рассказа «Шерри-бренди», с мифотворчеством Осипа Мандельштама, с творением лирического героя стихотворений поэта («Может быть это точка безумия...»), «Я скажу тебе с последней прямотой...») – все это разные события и явления, однако их глубинная онтологическая взаимосвязь здесь несомненна.

3

В ситуации пограничного существования между бытием и небытием актуализируется тема поэтической непрерывности, творческого бессмертия. Герой думает о том, что нет никаких препятствий к тому, чтобы жить вечно («Или до тех пор, пока не устанет.

А он вовсе не устал жить»), что смерть всего лишь «трагическое недоразумение», которое еще не разрешила наука, а после размышляет о возможных путях своего дальнейшего существования: «Был еще один путь бессмертия – тютчевский:

Блажен, кто посетил сей мир
В его минуты роковые.

Но если уж ему, как видно, не придется быть бессмертным в человеческом образе, как некая физическая единица, то уж творческое-то бессмертие он заслужил».

Здесь в конструировании шаламовского художественного мира выявляется еще одна интертекстуальная составляющая – диалог с поэтическим миром Федора Тютчева. Он особым образом обогащает и усложняет акт поэтического общения Варлама Шаламова и Осипа Мандельштама, оказываясь одинаково близким для обоих взаимообращенных миров.

Автор-повествователь (условно говоря, Шаламов), находясь в пространстве «сознания и речи» героя (условно, Мандельштама) приводит слова из стихотворения Тютчева «Цицерон» (1855). Поэтический мир этой лирической пьесы Тютчева в некотором смысле становится пространством встречи Шаламова и Мандельштама. Обратимся к тексту этого стихотворения, чтобы уяснить специфику этого «варианта бессмертия» и его реализации в рассказе.

Тютчевский оратор «пьет бессмертие» из чаши богов в ситуации заката римской цивилизации. «Роковые минуты», губительный час эпохи открывают возможность приобщения к миру богов, к вечности, возвращают *in illo tempore* (в то самое время, когда творился мир, предвечное бытие). Тютчевский Цицерон провозглашает:

Я поздно встал – и на дороге
Застигнут ночью Рима был!

Слово-концепт «ночь», о которой говорит Цицерон, в большей степени относится не к речи и картине мира Цицерона-героя, а к авторскому мировидению и мироистолкованию Федора Тютчева. Это ночь, в которой «бездна нам обнажена» («День и ночь»), в которой «хаос шевелится» («О чем ты воешь, ветер ночной?») – подлинное состояние мира, вселенная, вывернутая наизнанку, мир, в котором время остановилось.

Блажен, кто посетил сей мир
В его минуты роковые!
Его призвали всеблагие
Как собеседника на пир.

Закат Рима (анаграмма слова «мир») – это и закат целой эпохи, времени, а в пределе – последний час мира. Присутствие «всеблагих», то есть богов, актуализируется в этот последний час. Общение с богами, единый с ними «совет», «пир» как вечно длящаяся радость бытия, «праздничное сопричастие людей и богов» (А.В. Домашенко) – это в логике стихотворения и есть возможность бессмертия:

И заживо, как небожитель,
Из чаши их бессмертье пил!

Смертный (причем живой!) черпает свое бессмертие из гибели мира, из открывшегося в последний час мира диалога с богами. Смертный становится равным богам, будучи допущенным на их «пир» в их «совет» (от «со-ведать», т.е. пребывать в общем состоянии постижения тайного смысла бытия).

Тютчевское бессмертие трансформируется в художественном мире рассказ В.Т. Шаламова. «Роковые минуты» мира здесь соотносятся со смертью поэта, внутренняя духовная вселенная которого составляет основу реальности в «Шерри-бренди». Его смерть

– это тоже гибель мира. Субъект, созерцающий, как жизнь приходит в его тело и уходит из него, находящийся в пограничной ситуации существования, свидетель и творец «роковых минут» оказывается в такой же ситуации, как тютчевский Цицерон. Узнавание «последней правды» (о том, что «жизнь и была вдохновением») происходит во внутреннем духовном пространстве, в расширившемся сознании поэта.

Примечательно, что В.Т. Шаламов приводит в рассказе позднюю редакцию «Цицерона», где вместо слов «Счастлив, кто посетил сей мир...» (1830), указано «Блажен, кто посетил сей мир...» (1855). Едва ли это случайность, обусловленная тем, что поздняя редакция более популярна. Различие концептуально. Блаженный – некто, на кого снизошла божья благодать (ср. евангельское «блаженны нищие духом...» и т.д.).

Слово, однако, имеет и дополнительную семантику: по значению оно близко со словом «юродивый». Блаженный – божий человек, наместник страшного суда на земле, существо с той стороны бытия, вторжение неба на землю. Таким же блаженным является и шаламовский умирающий поэт. Такое же блаженство, близкое к юродству, слышится в «бреднях» стихотворения Осипа Мандельштама «Я скажу тебе с последней прямокой...». Слово «блажен» вводит контекст, который слово «счастлив» не может дать (сравним, сколь горько иронично звучит в рассказе упоминание о «счастливой примете», на которую указывает китаец в детстве поэта).

Н.Я. Мандельштам в своей книге «Воспоминания» несколько раз приводит мысль Осипа Мандельштама, которую он вспоминала всякий раз, когда ей было особенно трудно: «Кто тебе сказал, что ты должна быть счастлива?». Счастье для Осипа Мандельштама нечто переменчивое, необязательное, не относящее к сути и назначению человека. Героя рассказа В.Т. Шаламова также трудно назвать счастливым человеком, однако он верит в свое творческое бессмертие, он блажен.

На момент написания «Шерри-бренди», в 1958 году, В.Т. Шаламов еще не читал «Воспоминаний» Н.Я. Мандельштам. Он прочтет черновик этой книги, только позже первого публичного чтения рассказа, на тайном вечере памяти Осипа Мандельштама в мае 1965 года, когда «Воспоминания» будут фактически закончены. Однако В.Т. Шаламов мог чувствовать это отношение поэта к счастью и расставить акценты именно так, как он их расставил, основываясь на поэтической интуиции.

С темой бессмертия поэта, связанной с пограничностью его существования и приобщением к вечности, соединяется ряд библейских мотивов, о которых необходимо сказать. Особенно концентрированно эти мотивы выявлены в предсмертной сцене: «Так лежал он легко и бездумно, пока не наступило утро. Электрический свет стал чуть желтее, и принесли на больших фанерных подносах хлеб, как приносили каждый день.

Но он уже не волновался, не высматривал горбушку, не плакал, если горбушка доставалась не ему... Нет, но когда ему вложили в руки его суточную пайку, он обхватил ее своими бескровными пальцами и прижал хлеб ко рту. Он кусал хлеб цинготными зубами, десна кровоточили, зубы шатались, но он не чувствовал боли. Из всех сил он прижимал ко рту, запихивал в рот хлеб, сосал его, рвал и грыз...

Его останавливали соседи:

– Не ешь все, лучше потом съешь, потом...

И поэт понял. Он широко раскрыл глаза, не выпуская окровавленного хлеба из грязных синеватых пальцев.

– Когда потом? – отчетливо и ясно выговорил он.

И закрыл глаза. К вечеру он умер».

Образ хлеба вместе с образом вина – один из главных в «Шерри-бренди» (см. глубокомысленный комментарий по поводу повторяемости образа хлеба в «Колымских рассказах» в статье Е. Михайлик [11]).

Первоисточник этих образов – Евангелие. Например, читаем в Евангелии от Марка: «И когда они ели, Иисус, взяв хлеб, благословил, переломил, дал им и сказал: примите, едите; сие есть тело мое. И взяв чашу, благодарив, подал им; и пили из нее все. И сказал им: сие есть кровь моя нового завета, за многих проливаемая» (Евангелие от Марка, гл. 14, стихи 22-26). Приведенные слова Христа звучат сразу после речи о предательстве, когда Иисус открывает предопределенность своей смерти в скором времени.

В свете этого умирающий поэт, жующий хлеб кровотоющими деснами совершает предсмертное причастие. Содержательно и свидетельское участие других людей в этом акте, сближающее эпизод со средневековыми христианскими сюжетами о смерти: герои этих историй никогда не умирают в одиночестве, это всегда публичный акт, особенно важный в свете того, что смерть соединяет два бытия «здесь» и «там» и представляется поучительным откровением для коллектива, социума. В конечном счете, это также отсылка к публичной смерти Христа.

Соединение крови и хлеба переводит события мира героя в символическое пространство. Содержательно представляется то, что кровь и хлеб видятся именно во рту поэта, на этом образе делается осязаемый акцент, описание развернуто, где-то даже избыточно натуралистично. Хлеб и кровь являются как бы высказыванием поэта, его словом. Соотнесенность хлеба и слова видим в том же Евангелии: «Ибо хлеб Божий есть тот, который сходит с небес и дает жизнь миру. И я есть хлеб жизни» (от Иоанна). С другой стороны, там же: «Вначале было Слово», которое и было Богом. Граница между материей и духом исчезает. Кровоточат не десна поэта, кровоточит как бы сам хлеб, Слово.

Мир, в котором существует умирающий поэт, утрачивает временное измерение. Вопрос «когда потом?» указывает, что никакого «потом» уже не существует. Реальность, в котором уже нет времени, приобретает очертания актуальной вечности, когда «времени

больше не будет». Именно в своей смерти поэт обретает бессмертие, переходит в чисто духовную («словесную», в толковании филолога В.В. Федорова) форму существования, как бы повторяя путь Христа в масштабах своего поэтического пространства.

4

В завершение анализа рассказа «Шерри-бренди» отметим значение смехового элемента в произведении, присутствие иронического модуса художественности и кратко укажем на его специфичность у В.Т. Шаламова.

Исследователь биографии В.Т. Шаламова В. Есипов в небольшом комментарии к одной из фотографий писателя (редкий снимок: В.Т. Шаламов держит в руках «Литературную газету» и улыбается), отмечает: «При всей трагичности в них («Колымских рассказах». – Автор) можно встретить иногда – не юмор, нет, разумеется, а горькую улыбку или усмешку» [7]. По мнению исследователя, улыбка спасает писателя от превращения своего писательства в «моральную дубину» «для исправления человечества». Нам представляется, что эта сторона творчества В.Т. Шаламова на самом глубоком уровне сопряжена с его «плутоническим» пониманием искусства и бытия человека в целом.

Шаламовский смех мрачен, это так называемый «виселичный» юмор (ср. «Балладу повешенных» Франсуа Вийона), органично вписывающийся в концепцию «плутонического» искусства Шаламова. Это подлинное смеховое преодоление смерти, в сущности, продолжение темы творческого бессмертия, доступного поэту.

О первоисточках смеховой культуры в своей классической работе высказывается М.М. Бахтин: «Источник философии смеха – это Лукиан, в особенности его образ смеющегося в загробном царстве Мениппа. «Тебе Менипп, советует Диоген, если ты уже вдоволь насмеялся над тем, что творится на земле, стоит отправиться к нам (в загробное царство), где можно найти еще больше поводов для

смеха; на земле тебе мешали смеяться кое-какие сомнения, вроде постоянного «кто знает, что будет за гробом?» – здесь же ты беспрестанно и безо всяких колебаний будешь смеяться, как я вот смеюсь» [3, с. 81]. Понимание смеха сопряжено с идеей свободного бытия, неотягощенного страхом смерти: «Подчеркнем в этом лукиановском образе смеющегося Мениппа связь смеха с преисподней (и со смертью); со свободой духа и со свободой речи» [3, с. 82].

Подобная «улыбка» время от времени появляется в «Шерри-бренди», попробуем описать ее природу и уяснить, кому она принадлежит. Она подобна улыбке упомянутого в рассказе человека, который был привезен из лагеря в тюрьму: «Он (поэт. – Автор) вспоминал давний тюремный спор: что хуже, что страшнее – лагерь или тюрьма? Никто ничего толком не знал, аргументы были умозрительные, и как жестоко улыбался человек, привезенный из лагеря в тюрьму. Он запомнил улыбку этого человека навсегда, так что боялся ее вспоминать». Это улыбка человека, побывавшего в аду, вернувшегося с той стороны бытия.

В свете этого нужно обозначить еще один интертекстуальный момент, имплицитно присутствующий в рассказе: связь «Шерри-бренди» со стихотворением Поля Верлена «Серенада». Диалог этих текстов осуществляется не напрямую, а опосредованно, через стихотворение Осипа Мандельштама «Я скажу тебе с последней прямокой...», где в качестве эпитафии приведена строчка из верленовской «Серенады»: «Ma voix aigre et fausse» – «Мой голос пронзительный и фальшивый» (кстати, из стихотворения французского символиста в мандельштамовский текст попал и образ ангела, естественно, преображенный).

Голос лирического «я» у Верлена сравнивается с голосом мертвецов, который доносится из раскрытых гробниц. На эту тему пишет Фр. Апанович: «Если само заглавие рассказа «Шерри-Бренди» и прямо и косвенно, посредством интертекстуальной переклички с мандельштамовским текстом, характеризует голоса рассказчика и

героя, то эти слова из «Серенады», присутствующие лишь в интертекстуальном пространстве, принадлежат автору и являются автохарактеристикой голоса автора, тоже доносящегося из гроба, то есть голоса умершего, жертвы» [2, с. 48]. Голос автора-повествователя звучит с той стороны бытия, поэтому столь необычен характер шаламовской улыбки.

Для описания смехового элемента в «Шерри-бренди» необходимо уделить большее внимание организации повествования, субъектно-нарративной структуре. Особая ирония принадлежит автору-повествователю, наградившему своего героя «меткой счастья», хотя сам поэт вспоминает о «метке» без иронии, с равнодушием. Текст рассказа построен таким образом, что всезнающий автор-повествователь передает сокровенные мысли и чувства героя, находясь внутри его сознания. В высказывании ощутимы интенции двух субъектов: повествователя и самого героя.

Повествователь в рассказе как бы имеет особые права. Источник истории об умирающем поэте – легенда, таким образом, характер сознания повествующего субъекта коллективный, всезнающий. Легенда открывает «последнюю правду», и повествователь в некотором роде всего лишь голос этой правды, форма существования легенды.

Повествователь зависим от «бродячего» сюжета, но и сам является его со-творцом, он получает полномочия автора, однако сам существует только как функция легенды, только в ней обретает определенность. Шаламовский повествователь к тому же ведет речь о «находящемся в чисто духовной сфере существе» (выражение Л.С. Петрушевской, рассказ «Смысл жизни»), и здесь его всезнание приводит к тому, что границы сознаний его и героя зачастую размываются: повествователь, говоря языком Андрея Платонова, «думает мысли» героя и одновременно с этим реагирует на них: «Подумайте, как ловко он их обманет...». Мысль принадлежит герою, а ирония повествователю, но разделение это, в сущности, умозрительно, субъекты частично совмещаются, но не совпадают.

Герой рассказа «Шерри-бренди» рассуждает, как «ловко он обманет тех, что привезли его сюда, если сейчас умрет»: здесь явно слышится, что смерть для рассуждающего не предел бытия, ведь «ловкость обмана» можно будет оценить уже в ситуации, когда «я» не будет существовать. Для возможности этой оценки субъект должен раздвоиться на того, кто умер, и на того, кто сумеет оценить «ловкость обмана» (характер отношения этого субъекта к жизни вообще крайне неопределенен). Причем для полноты переживания этого состояния субъект все же должен существовать как единый: не быть и видеть свое небытие. Здесь реализовано некое раздвоенное «небытийное существование»: небытие и его эстетическое («внезаходимое» – М.М. Бахтин) созерцание.

Близость субъектных кругозоров и их принципиальная неслиянность ощущается, например, во фрагменте: «Он был несколько лет назад в ссылке и знал, что занесен в особые списки навсегда. Навсегда?! Масштабы сместились, слова изменили смысл». В вопросе-восклицании доминирует голос героя, а в комментарии отчетливо слышна совсем другая интонация. Повествователь не просто констатирует смысловой сдвиг, он словно приказывает масштабам сместиться. Здесь явственно ощутимо присутствие авторской интенции, чисто эстетического зренья.

Характеризуя организацию повествования в рассказе, Фр. Апанович справедливо отмечает: «В результате всей этой игры возникает совершенно исключительный и, по сути дела, невозможный образ автора-героя, в котором черты автора и героя просвечивают сквозь друг друга, то расслаиваясь, то сливаясь воедино» [2, с. 49]. Таким образом, можем говорить о полифонической природе повествования в «Шерри-бренди».

Отчетлива ирония финала рассказа: «К вечеру он умер. Но списали его на два дня позже, – изобретательным соседям его удавалось при раздаче хлеба двое суток получать хлеб на мертвеца; мертвец поднимал руку как кукла-марионетка. Стало быть, он умер

раньше даты своей смерти – немаловажная деталь для будущих его биографов». В сущности, сам автор-повествователь в некотором смысле оказывается биографом своего героя, ирония оборачивается на свой источник, на самого произносящего последнюю реплику. Это, в сущности, и есть тот «ловкий обман», который проделывает герой: он обманывает бытие и разворачивает иронию в сторону своего автора, смертное творение иронично улыбается своему бессмертному творцу.

Подведем итоги анализа. Принципиально значимым для понимания смысла рассказа «Шерри-бренди» является описание его интертекстуальных и контекстуальных связей, особенно важны связи с мифом, творчеством и жизнью Осипа Мандельштама. Герой легенд, образ поэта и человека, а также лирический субъект, воссоздаваемый в поэзии Осипа Мандельштама, входят в творческое сознание Шаламова на равных правах, «переплавляются» в единый образ при определяющей эстетической активности самого автора «Шерри-бренди». Поэтический образ поэта в произведении Варлама Шаламова – эта некоторая форма бытия после смерти Осипа Мандельштама, продолжение его мифа и того творческого импульса, которым было его творчество и жизнетворчество.

В «Шерри-бренди» всесторонне воплощена концепция «плутонического» искусства, которую предлагает Шаламов: художник – это Плутон, вышедший из ада на поверхность жизни, а не Орфей, оказавшийся в аду, он участник драмы существования, а не ее посторонний созерцатель.

Это видение художественного творчества позволяет, говоря метафорически, художественно осваивать территорию смерти, а в пределе – небытия. К специфическим характеристикам художественного мира рассказа можно отнести следующие: 1) актуальное присутствие смерти как конструктивного момента в сознании героя, его «как бы двойного бытия» (Ф.И.Тютчев): за гранью жизни и в ее

пределах; 2) возможность существования «на территории смерти», т.е. возможность «я» не быть и при этом созерцать свое небытие.

Поэтологически вышеуказанные моменты реализуются благодаря особенной структуре повествования, специфической шаламовской полифонии – разделению субъектов речи и переживания бытия и в то же время слияние в некоторых моментах героя, автора-повествователя и автора-творца.

В свете означенной концепции «новой прозы» особую важность приобретает тема творческого бессмертия. Интертекстуальное поле не ограничивается творчеством Осипа Мандельштама, оно расширяется, включая в диалог тему бессмертия в трактовке Федора Тютчева («Цицерон») и идею «загробного пения» поэта, реализованную Полем Верленом («Серенада»), а также другие источники. Отмечается насыщение произведения библейскими аллюзиями.

Наконец, органично вписывается в теорию «плутонического» искусства характерная шаламовская ирония, авторская модификация «виселичного» юмора, актуализирующего темы смерти и свободы, и в основе своей восходящая еще к античному толкованию смеха (лукиановской «мениппее»).

Цитированная литература

1. Аношина А.В. Художественный мир Варлама Шаламова / Анна Валерьевна Аношина. – Автореферат дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Северодвинск, 2006. – 18 с.
2. Апанович Фр. О семантических функциях интертекстуальных связей в «Колымских рассказах» Варлама Шаламова / Франциск Апанович // Материалы IV Международных Шаламовских чтений. – М., 1997. – С. 40–52.
3. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / Михаил Михайлович Бахтин. – М., 1990. – 543 с.
4. Волкова Е. Тексты «Колымских рассказов» Варлама Шаламова в ракурсе неориторических и антириторических смыслопорождений Ю.М. Лотмана / Елена Волкова // Материалы международной конференции к столетию со дня рождения В.Т. Шаламова. – М., 2007. – С. 25–32.
5. Емельянова И.И. Легенды Потаповского переулка. Б. Пастернак, А. Эфрон, В. Шаламов. Воспоминания и письма / Ирина Ивановна Емельянова. – М., 1997. – 400 с.
6. Есипов В.В. Шаламов / Валерий Васильевич Есипов. – М., 2012. – 346 с.
7. Есипов В.В. Шаламов улыбается / В.В. Есипов: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://shalamov.ru/research/157>.
8. Макогоненко Д.Г. «Соборы кристаллов сверхжизненных» («Смысловые формулы» в поэзии О. Мандельштама) / Дарья Георгиевна Макогоненко // Вопросы литературы. – 2000. – № 6. – С. 329–337.
9. Мандельштам Н.Я. Воспоминания. Время судьбы / Надежда Яковлевна Мандельштам. – М., 1989. – 479 с.
10. Мандельштам О.Э. Собрание сочинений: в 2 т. / под ред. С.С. Аверинцева, П.М. Нерлера. – Т.2. – М., 1990. – 463 с.
11. Михайлик Е.Ю. Незамеченная революция / Елена Юрьевна

- Михайлик // Антропология революции: сб. статей. / Сост. И. Прохорова, А. Дмитриев, И. Кукулин, М. Майофис. – М., 2009. – С. 178–204.
12. Нерлер П. «Не кладбище стихов, а кладезь животворный»: переписка Варлама Шаламова и Надежды Мандельштам / Павел Нерлер // Еврейская газета. – №8 (60). – 2007. Или: Нерлер П. Сила жизни и смерти. Варлам Шаламов и Мандельштамы (на полях переписки Н.Я. Мандельштам и В.Т. Шаламова) // «Восточная Европа» («Osteuropa»). – Вып. 6. – 2007. – С. 229–237.
 13. Шаламов В.Т. «Шерри-бренди» // Собр. соч. в 4т. – Т.1. – М., 1998. – С. 61–66.
 14. Шаламов В.Т. Несколько моих жизней: Проза. Поэзия. Эссе / Варлам Тихонович Шаламов; Примечания И. Сиротинской. – М., 1996. – 479 с.
 15. Шаламов В.Т. Первый вечер Осипа Мандельштама // Российские вести. – 1997. – 04.09. – Запись Варлама Шаламова 1965 г. (из неопубликованного сборника «Тарусские страницы-11»).
 16. Шкловский Е.А. Варлам Шаламов / Евгений Александрович Шкловский. – М., 1991. – 62 с.
 17. Юргенсон Л. Двойничество в рассказах Шаламова / Любовь Юргенсон // Семиотика страха: сб. статей / Сост. Н. Букс, Ф. Конт. – М., 2005. – С. 329–336.
 18. Golden Nathaniel. Varlam Shalamov's Kolyma Tales a Formalist Analysis. Editions Rodopi B.V., Amsterdam – New York, 2004.

БЕСПОЩАДНАЯ ЭТИКА ВАРЛАМА ШАЛАМОВА В РАССКАЗЕ «НЕОБРАЩЕННЫЙ» (1963)

При анализе небольшого рассказа нам придется коснуться целого спектра проблем – таких, как «Шаламов и христианство», «Экзистенциальная этика и эстетика Шаламова»; рассмотреть интертекстуальные взаимосвязи, обнаруживающиеся в рассказе, а именно связи с творчеством А. Блока и Ф. Достоевского; отметить и прокомментировать библейские реминисценции в тексте; наконец, прояснить особенный характер художественного образа у Шаламова и некоторые детали авторского стиля, выявляемые в «Необращенном».

«Покаянное письмо» Шаламова в связи с рассказом «Необращенный»

После истории о так называемом «покаянном письме» в «Литературную газету», написанном в 1972 году, где Шаламов выступил против публикации «Колымских рассказов» за рубежом в журнале «Посев», в записных книжках автор поясняет мотивы своего выступления. Этот фрагмент более чем через десять лет после смерти создателя колымской эпопеи опубликовала И. Сиротинская. Косвенно он касается анализируемого нами рассказа: «Почему сделано это заявление? Мне надоело причисление меня к «человечеству», непрерывная спекуляция моим именем: меня останавливают на улице, жмут руки и так далее <...> Художественно я уже дал ответ на эту проблему в рассказе «Необращенный», написанном в 1957 году; ничего не прочувствовали, это заставило меня дать другое толкование этим проблемам» [23, с. 105].

Речь идет о сопротивлении автора «Колымских рассказов» его «причислению к человечеству», то есть в ряды борцов за обще-

ственную правду, за гуманизм, в ряды доброхотов, учителей жизни, что для Шаламова неприемлемо. Навешивание подобного ярлыка оказывается для него неизбежной формой несвободы, возможно, лицемерия, прокрустовым ложем деланной нравственности. В приведенной записи он вспоминает о «Необращенном» именно в этом ключе. Суть рассказа ни в коем случае не в богоборчестве или воинственном неверии писателя, а именно в отказе от вступления в ряды поборников благих намерений, агентов добра и спасения, в отказе от стесняющего свободу окаменения в благообразной маске будь то гуманиста, или доброго самаритянина, верующего или учителя жизни (вспомним шаламовскую заповедь «не учи!»).

Его сопротивление оказывается именно формой отстаивания нравственной свободы, естественным выявлением беспощадной этики писателя. На эту тему высказываются в своих статьях С. Соловьев и М. Берютти. В работе о шаламовской философии свободы первый исследователь пишет: «...процедура возвращения лагерного доходяги в человеческий мир, мир культуры была бы неполноценной, если бы не сама возможность сопротивления» [19, с. 223]. И в другом месте: «Свобода возможна в пределе только как сопротивление» [19, с. 226]. М. Берютти в свою очередь обращает внимание: «Элементом категорического тона Шаламова является сопротивление чужому мнению» [2, с. 144]. «Необращенный» – это рассказ о моральной свободе, которая реализуется как сопротивление. Именно эта нравственная установка является отправной точкой писательской позиции.

Автобиографическая основа рассказа.

Образ Нины Семеновны

В автобиографическом очерке «Курсы» Шаламов рассказывает о времени жизни на Колыме, когда случился спасительный для него поворот судьбы и он попал на подготовку фельдшером, сначала как курсант, а потом в качестве практиканта терапевтиче-

ского отделения. В этих воспоминаниях писатель приводит события, которые стали материалом для рассказа «Необращенный»: «Ольга Степановна Семеняк, бывший доцент кафедры диагностической терапии Харьковского медицинского института, не читала лекций на наших курсах. Но мы проходили у нее практику. Она научила меня выстукивать, выслушивать больного. К концу практики она подарила мне старенький стетоскоп <...> Личное несчастье заставило Семеняк сблизиться с сектантами. В своей «кабинке» она дважды в день молилась, читала Евангелие, старалась делать добрые дела <...> но мешал характер – упрямый, вспыльчивый, заносчивый. На совершенствование в этом направлении Семеняк не обращала внимания».

Ольга Степановна дала Шаламову читать Блока, а потом предложила Евангелие, порекомендовав с особым вниманием отнестись к «Посланиям коринфянам» апостола Павла. «Через несколько дней я вернул ей книгу. Та безрелигиозность, в которой я прожил всю сознательную жизнь, не сделала меня христианином. Но более достойных людей, чем религиозники, в лагерях я не видел».

Как и в очерке «Курсы», героиня «Необращенного», пережившая тяжкую личную трагедию, гибель на войне мужа и детей, ищет опору в религии. Однако ее духовная жизнь полна неприятия мира, в ней говорит обида на судьбу, неготовность к смирению. На почве этого появляется особая ревность по отношению к религии как к единственному исходу «из человеческих трагедий» и вместе с этим выраженная ненависть, воинственность к любой другой позиции.

Ревность по отношению к религии, которая говорит в Нине Семеновне, порождена душевной травмой и сопряжена с духовно болезненным состоянием, которое не преодолено. Героиню направляет приблизительно такая логика: если Бог так распорядился моей судьбой, я должна это принять, но принять это страдание и смириться должны все, это единственный путь, а любое другое дви-

жение души – греховно, враждебно. Здесь больше любви к своему страданию, чем к Богу. Лагерь кажется героине подходящим местом для обращения людей в свою веру.

Собственная трагедия вместе с порожденной ею потребностью в духовной опоре становится объектом поклонения. Отношения Бога и человека в этом случае не в центре внимания последнего. Героиня становится глухой к душе другого человека. Ее религиозность не ведет к тому, чтобы, говоря словами из стихотворения Н. Заболоцкого, «тяжкий камень» оказался «перетопленным».

Вера Нины Семеновны как бы озлобленная, а не освобождающая, отсюда ее схожесть с образом ведьмы в ключевых моментах рассказа. Например, после признания героя-рассказчика в отсутствии у него «религиозного чувства»: «Лицо Нины Семеновны сморщилось, потемнело, седые волосы рассыпались, выбились из-под белой врачебной шапочки». Веры как актуального соприсутствия человека и Бога, благотворного обращения человека к Богу здесь еще нет.

Таким образом, возвращение героем-рассказчиком Евангелия – это не просто личный ответ о нравственной свободе и, конечно, не выражение неблагодарности врачу-наставнику, а это ответный дар – в данной ситуации Евангелие нужнее Нине Семеновне, чем герою. «Нет», сказанное героем «Необращенного» Нине Семеновне в ответ на предложение религиозных журналов «оттуда», это не отрицание Бога или карамазовское отрицание «божьего мира», не апостасия, не богоборчество. Это скорее ответ о заблуждении Нины Семеновны: не подхалимское лицемерное принятие ложного дара, а ответственное отрицание чуждого пути. Это очищающее выявление свободы воли распространится и на саму Нину Семеновну: в финале рассказа она дарит стетоскоп, и это следует расценивать как признание позиции героя, свидетельство диалога, в противовес агрессивно-навязчивой стесняющей свободу глухоте.

В свете сказанного образ Нины Семеновны никак нельзя трактовать в смысле доброй самаритянки. Она не воплощение христи-

анства – спасения, идущего навстречу человеку, который потерялся в бытии. Отделение, которым руководит героиня, названо «проклятым», о нем сказано: «В отделении не было дружбы, даже самой поверхностной...», Нину Семеновну откровенно не любят, «боятся». В ее облике подчеркивается нечто «недоброе». Особенно это относится к ее зеленым глазам, которые упомянуты в рассказе несколько раз: «сгорбленная зеленоглазая старая женщина, седая, морщинистая, недобрая». В другом месте: «Темно-зеленым, изумрудным огнем ее глаза вспыхивали как-то невпопад, не к месту».

Как уже указывалось, образ героини сближается с образом фольклорной ведьмы. Тем более эта характеристика кажется приемлемой ввиду ее профессии – врач, специализирующийся на диагностике («владеющий тайным знанием», то есть «знахарь», «ведун»). Дополняет образ и тайнодействие передачи врачебного опыта: «Скелет, обтянутый кожей, покорно выполнял команду Нины Семеновны». С одной стороны «скелетом» назван истощенный Колымой пациент, однако образ скелета, действующего как живой человек, адресует к загробному, подземному миру. Тот, кто управляет мертвыми, обладает потусторонними знаниями.

С этим вступает в противоречие общая религиозность героини и ее порыв к неземному: «Нина Семеновна взмахнула белым рукавом, похожим на ангельское крыло, показывая вверх... Куда? За проволоку зоны? За ограду вольного поселка? За море? За горы? За границу? За рубеж земли и неба?» Впрочем, амбивалентная природа ведьмы описана в научной литературе: «Между доброй знахаркой, способной лечить травами и другими снадобьями, заклинаниями и заговорами, и злой колдуньей, которая могла накликать несчастье и «навести порчу», не было четкой разграничительной линии» [4, с. 62 – 66].

В конце концов Нина Семеновна оказывается еще одним колымским начальником, ведь власть врача на Колыме огромна. И если последовать логике, что колымские лагеря у Шаламова – это ледяной ад, плутонический подземный мир, то и управляющая

отделением колымской больницы предстает элементом колымской машины, частью этого ада.

Однако также неправильно делать из героя-рассказчика «Необращенного» фигуру, исполненную нравственного превосходства, субъекта с абсолютной перспективой видения в оценке истины и добра. Он не только зритель, но и участник в «драме существования» (слова Нильса Бора, которые часто вспоминал Шаламов): первое, о чем он думает, после этого решающего разговора с Ниной Семеновной – дадут ли ему сегодня ужин.

«Необращенный» в интертекстуальном аспекте: Блок и Шаламов

Отдельного внимания заслуживает упоминание в рассказе нескольких стихотворений А. Блока. Приведенные в анализируемом произведении стихи Блока обозначены и в биографическом очерке «Курсы». Блоковские стихи, с одной стороны, связаны с линией Нины Семеновны (ее трагедия, характер ее веры), а с другой стороны – с темой действенной силы поэзии, смысла искусства вообще, которая раскрывается через образ героя-рассказчика. Эта вторая сторона адресует и к авторским творческим установкам, к концепции прозы Шаламова, к проблемам «искусство и реальность», «поэзия и религиозная вера», «этика и эстетика».

Итак, стихи позволяют глубже понять внутренний мир Нины Семеновны, предлагающей их рассказчику: очевидна параллель между смертью двоих детей героини (во время войны) и смертью ребенка в стихотворении «В голубой далекой спаленке»:

В голубой далекой спаленке
Твой ребенок опочил.
Тихо вылез карлик маленький
И часы остановил...

Она даже переспрашивает рассказчика, понимает ли тот, что ребенок в стихотворении умер. Обратим внимание, что свою комнату она называет «кабинкой», а рабочий кабинет – «кабинетиком», как «спаленка» у Блока. Внутренний мир стихотворения разомкнут в жизненное пространство Нины Семеновны, в Блоке она находит мучительные и одновременно с этим сладкие созвучия своей жизненной трагедии, она как будто живет в этом художественном мире, терзаясь и наслаждаясь одновременно. Нина Семеновна заиклена на блоковской теме, она эстетически переживает свою личную трагедию, соединяя ее с поэтическим миром Блока.

В этом же ключе и упоминание в рассказе стихотворения «Девушка пела в церковном хоре...». В нем слышны плач «причастного тайнам» ребенка, его тайнознание о том, что «никто не придет назад», и неистребимое светлое пение девушки в церковном хоре. Здесь соединены красота и сила бесплотной надежды, вовлеченности в радость пения (художественно понятой религиозной веры), побеждающей смерть, и обреченность, неизбежность смерти. Смысл стихотворения в контексте рассказа раскрывается именно как эстетическое переживание религиозного чувства: причастность красоте неизбежности и светлой радости попирающего смерть пения.

В стихотворении «смотрящие из мрака» сосредоточены на образе девушки, которая становится все более бестелесной, превращаясь вначале в «платье в луче», а потом становясь только «голосом» и «лучом». Источник пения девушки и плача ребенка в глубине один и тот же: ведь изначально она поет о «всех забывших радость свою», не обещая возвращения этой радости. Обретение «светлой жизни» – это только «кажимость», эффект от пения. Появление плача ребенка («высоко у Царских Врат») в финале – это как бы наивысшая точка пения девушки в церковном хоре. Здесь происходит своеобразное рождение телесного человека из этого сверхъестественного пения и одновременно богоявление, потому что образ ребенка отсылает к младенцу-Христу.

Героиня рассказа «Необращенный» прикладывает к своей жизни это эстетически пережитое религиозное чувство, прекрасное, но обманное в своей сути. Выражаясь в понятиях христианской этики, – впадает в прелесть.

Стихотворение Блока, входя в текст рассказа, еще сильнее углубляет диалогический контекст «искусство и религия» в самоопределении человека. И герой Шаламова проходит между ними как Одиссей между Сциллой и Харибдой, выбирая какой-то третий свой путь свободы.

Если очерк «Курсы» принимать за фактографический, то отличия деталей рассказа от фактов, изложенных в нем, будут художественно значимыми. В очерке Шаламов отмечает, что стихотворения Блока, которые просит его прочитать Семяняк, он отлично знал наизусть, книгу он берет из вежливости. В рассказе герой пытается прочесть стихотворения не по книге, но память изменяет ему: «Я начал читать, но сразу забыл строчки. Память отказывалась «выдавать» стихи. Мир, из которого я пришел в больницу, обходился без стихов. В моей жизни были дни, и немало, когда я не мог вспомнить и не хотел вспоминать никаких стихов. Я радовался этому, как освобождению от лишней обузы – ненужной в моей борьбе, в нижних этажах жизни, в подвалах жизни, в выгребных ямах жизни. Стихи там только мешали мне».

«Потребность в стихах», описанная Шаламовым в рассказе «Афинские ночи», приходит гораздо позже, после возвращения колымского доходяги из подземного мира в мир живых. В «Необращенном» Блок не оживляет памяти героя, поэзия пока еще не может вернуться в его тело, искусство остается бессильным, ненужным на этом уровне сопротивления распаду. Чудо воскрешения человеческой памяти и человеческого духа в «Необращенном» происходит только в момент сопротивления, когда герой отказывается читать «журналы оттуда» и формулирует ключевой вопрос рассказа: «Разве из человеческих трагедий выход только религиозный?». Именно

нравственное усилие возвращает память герою, оживляет его, выводит из глубин колымского забвения – именно нравственная свободная воля, а не искусство, которое в этой логике вторично по отношению к ней.

И все же, как в пушкинском стихотворении, посвященном Анне Керн, все начинается именно с «чудного мгновенья», за которым следует все остальное: томик Блока, названный в первом его появлении в рассказе грязно-серым, в момент возврата оказывается уже грязно-голубым, едва ли это писательская невнимательность: здесь и символическое наполнение голубого цвета у Блока и осязаемая интенция «Голубой далекой спальни», о которой мы сказали выше. Сознание героя приходит в состояние активного диалога и с Блоком, и с сознанием Нины Семеновны. «Эти стихи разбудили совсем другие силы», – заключает рассказчик. В этой перспективе нравственное пробуждение начинается с действия искусства, поэзии, однако это действие не итог, а лишь начало духовного пути. Словом, видим внутренне противоречивую взаимообусловленность этического и эстетического.

Впрочем, отсчет восхождения героя рассказа *de profundis* можно вести и не от пробуждающего другие силы чтения поэзии Блока, ведь «потребность в стихах» появляется после удовлетворения других, первичных, потребностей (вспомним рассказ «Афинские ночи»). Начало это в произведении можно вести от воскресного медицинского обеда, с такой любовью описанного в «Необращенном», перед которым раздатчица Шура говорит герою: «Увидишь сам», предупреждая его о предстоящих событиях. То есть отправной точкой оказывается опять-таки жизнь тела и лишенная всякой метафизичности магия медицины: «Медицинский суп – это был суп из медикаментов – всевозможных кореньев, мясных кубиков, растворенных в физиологическом растворе, – и соли не надо, как восхищенно сообщила мне Шура... Кисели черничные и малиновые, шиповник, блинчики. Медицинский обед был одобрен всеми».

Описание передают атмосферу всеобщего единения и радости от пищи (не исключена и интерпретация этого обеда как некоего причастия). Именно в этом приподнято-удовлетворенном состоянии Нина Семеновна решает поговорить с героем о Блоке, Евангелии и предпринять попытку его обращения в свою веру.

При всем различии этих интерпретационных возможностей органическая соединенность, взаимообусловленность тела и духа, поэтического вдохновения и физической жизни, «инстинкта жизни», чувства прекрасного и нравственного закона – очевидны.

Символика стетоскопа в рассказе

Этой художественной деталью – упоминанием медицинского прибора – определяется кольцевая композиция рассказа. Со стетоскопа «Необращенный» начинается: «Я бережно храню свой старый складной стетоскоп <...> Стетоскоп этот – символ и знак возвращения моего к жизни, обещание свободы, обещание воли, сбывшееся обещание». Им же произведение заканчивается: Нина Семеновна подписывает зачетку рассказчика и дарит ему стетоскоп. В логике интерпретации Колымы как подземного царства, а образа Нины Семеновны как одного из существ этого нижнего мира, стетоскоп предстает пропуском в мир живых, драгоценной «колымской реликвией», своеобразным священным граалем, дарующим вечную жизнь.

Стетоскоп – прибор для прослушивания сердца, то, что открывает путь к внутренней жизни, некий символ тайнознания и вместе с тем регалия власти, вроде королевского скипетра, только у врача (сравним у М. Булгакова в рассказе «Тьма египетская»: «Потянулась пеленою тьма египетская... и в ней будто бы я... не то с мечом, не то со стетоскопом. Иду... борюсь...»).

В беспристрастности медицинского прибора, его строгой ясности ощущается некая материализация духа, предметное свидетельство состоявшейся победы над смертью, свидетельство пройденного испытания, заслуженный дар, подобный награде герою-протагонисту

в народной сказке. Поэтому такое кажущееся форсированным завершение фельдшерских курсов видится не мезью Нины Семеновны, а признанием торжества добра, вручением регалий после пройденного испытания, признанием свободы и человеческого достоинства, чести (вспомним пушкинское – «...свобода / Вас примет радостно у входа, / И братья меч вам отдадут»).

Победа добра в рассказе «Необращенный» утверждается парадоксальным образом. Главный герой (протагонист) отказывается от веры, отстаивая свое неверие, то есть как будто движется от полюса добра, и главная героиня (антагонист) оказывается непоколебимой в своей духовной боли, которая в финале как будто переходит в мстительность. Но безверие при более внимательном рассмотрении оборачивается духовной стойкостью и нравственным здоровьем в христианском духе, а мстительность и духовная глухота героини через этот дар стетоскопа – благодарением. В кажущемся тотальном непроглядном движении зла проступают исключительно светлые душевные силы, в состоявшемся диалоге духовно искалеченных натур открывается торжество добра, и символом этого оживляющего общения и этого торжества является именно стетоскоп.

Подлинным благовествованием оказывается не «похожий на молитвенник» томик стихов Блока, который рассказчик вначале принимает за Евангелие (не искусство), и не похожее на Блока – Евангелие, которое он возвращает Нине Семеновне (не религия), а именно стетоскоп – «сбывшееся обещание свободы» (само бытие). Блок (а шире искусство) толкуется как ложное, неподлинное Евангелие, а само евангелие – как то, что похоже на Блока, но уводящее еще дальше – как перспектива искушения. Только образ стетоскопа лишен подобных коннотаций.

Субъектно-нарративная структура рассказа

Присмотримся к композиции внимательнее: «Необращенный» состоит из двух частей. В первой, которую сам рассказчик именует

«рассказом о докторах-самоубийцах», субъект речи является посторонним наблюдателем и сам не принимает участия в событиях, он отделен от фабульной действительности, только свидетельствует о ней и дает свою субъективную оценку. Во второй части субъект речи очевидным образом удваивается: вместе с ролью стороннего наблюдателя он получает статус главного героя-участника событий.

О субъектной дифференциации в колымской эпопее Шаламова пишет антрополог В. Подорога: «Фигура автора «К.Р.» расслаивается: мы видим проводника (Ад – лагерный мир), свидетеля (последний суд), жертву (опыт доходяги)» [14, с. 208-209]. Предложенные антропологические определения субъектов колымского мира можно перевести в область поэтики, соотнести с понятиями нарратологии. Скрывающийся за речью и не сосредотачивающий на себе внимания проводник, чье видение определяет восприятие текста, представляется повествователем. Свидетель, обнаруживающий личное присутствие в мире, о котором сообщается, субъект, близко находящийся и участвующий в событии, о котором идет речь, – это типичный рассказчик. Жертва, погруженная в самую глубину события, неспособная избежать своей участи, а соответственно, и взглянуть на происходящее извне, т.е. субъект, втянутый внутрь жизненной фабулы, – это герой (тот, кто должен умереть и возродиться в новом качестве).

Главное фабульное событие – отказ героя от «обращения» в веру и его риторический вопрос – спрятано внутри этого внешнего повествовательного уровня, где субъект речи – свободный человек, вспоминающий и уясняющий путь к своей свободе и возможные тупиковые ходы этого пути. Внутри данного субъекта-носителя освобожденного сознания, в его речевой деятельности содержится история о его освобождении, о пути возвращения из глубин колымского ада к свободной жизни.

Недремлющее свободное сознание наблюдателя как бы подталкивает, реанимирует, одухотворяет сознание жертвы – героя фабульной действительности, ведет к его пробуждению, возвра-

щению духовно-нравственной жизни внутрь тела¹. Нравственная свобода во всей своей непоколебимости напрямую связана с этой субъектной позицией – в сути своей эстетической. Именно с позиции этого освободившегося сознания и духа ведется повествование, однако ключевым ценностным моментом рассказа оказывается само оживление героя фабульной действительности, преображение жертвы, подобное христианскому воскрешению.

От этого свободного сознания, осуществившегося в будущем по отношению к истории, описанной в рассказе, и одновременно существующего до нее, в активное сознание героя переходит дух свободы. Не случайно в рассказе подчеркнуто, что в этом противостоянии героя и подземного мира «совсем другие силы» пробуждает как раз поэзия (А. Блок), где позиция «внежизненной находимости» (М. Бахтин), точка опоры субъекта и точка отсчета для всего художественного мира.

Присмотримся к эпизоду этого воскрешения свободной воли, к моменту сопротивления духовному распаду: «– Нет, – сказал я неслышным голосом, холодея от внутреннего своего опустошения. – Разве из человеческих трагедий выход только религиозный? – Фразы ворочались в мозгу, причиняя боль клеткам мозга. Я думал, что я давно забыл такие слова. И вот вновь явились слова – и главное, повинуюсь моей собственной воле. Это было похоже на чудо. Я повторил еще раз, как бы читая написанное или напечатанное в книжке: – Разве из человеческих трагедий выход только религиозный?».

¹ В романе «Чевенгур» А. Платонов описывает похожую структуру человеческого сознания. Приведем эту любопытную характеристику, явно перекликающуюся с шаламовской поэтикой, развернуто: «Но в человеке еще живет маленький зритель – он не участвует ни в поступках, ни в страдании – он всегда хладнокровен и одинаков. Его служба – это видеть и быть свидетелем, но он без права голоса в жизни человека и неизвестно, зачем он одиноко существует. Этот угол сознания человека день и ночь освещен, как комната швейцара в большом доме. Круглые сутки сидит этот бодрствующий швейцар в подъезде человека, знает всех жителей своего дома, но ни один житель не советуется со швейцаром о своих делах. Жители входят и выходят, а зритель-швейцар провожает их глазами. От своей бессильной осведомленности он кажется иногда печальным, но всегда вежлив, уединен и имеет квартиру в другом доме. В случае пожара швейцар звонит пожарным и наблюдает снаружи дальнейшие события».

Кстати, о близости творческих установок А. Платонова и В. Шаламова см., например, Червякова Л.В. Экзистенциальная проблематика прозы А. Платонова и В. Шаламова / Лариса Валериевна Червякова // Филологические этюды. – Вып. 10 – Ч. I. – Саратов: Научная книга, 2007. – С. 50–55.

Телесность этого духовного акта типологически близка к тому, что описано Пушкиным в стихотворении «Пророк», это именно физически болезненное явление духа в теле, шевеление духа в теле, «оттаивание» заиндевевшего, онемевшего духа человека, чудо реанимации.

Обращает на себя внимание удвоение ключевой фразы – она повторяется слово в слово. Герой произносит те же слова, «как бы читая написанное». Это удвоение речи – свидетельство двойственности в субъектной структуре (свободный созерцатель и герой-жертва).

Удвоение речи реализовано не только в ключевом эпизоде, оно наблюдается на протяжении всей второй части рассказа – все значимые детали проговариваются дважды. Взглянем внимательнее на текст:

«В третье отделение пойдут только двое мужчин – я и Бокис.

– *Двое мужчин? Почему?* (Здесь и далее курсив мой. – О. М.)

Нина Семеновна была сгорбленная зеленоглазая старая женщина, седая, морщинистая, недобрая.

– *Двое мужчин? Почему?*

– Нина Семеновна ненавидит женщин».

«Вокруг меня умерло больше людей, чем в любом сраженье войны. Умерло *без всякой войны, до всякой войны*».

«Темные глаза сестры-хозяйки улыбались мне, но больше улыбались *самой себе, внутрь себя самой*».

«*В отделении не было дружбы, даже самой поверхностной дружбы санитарок, медсестер <...> В третьем терапевтическом отделении не было дружбы.* Санитарки и сестры не любили Нину Семеновну. Только уважали. *Боялись. Боялись* страшного «Эльгена»...».

«Я понял, что я вновь *вернулся в лагерный мир, в привычный лагерный мир*, возможность религиозного выхода было *слишком* случайно и *слишком* неземной».

В этом удвоении речи реализуется взаимопроникновение планов героя-жертвы и созерцателя-свидетеля, благодаря чему и выстраивается проза, «пережитая как документ», соединяющая участ-

ника, свидетеля и судью в едином художественном акте, происходит художественное моделирование целостного свободного человека.

С одной стороны, нравственная цельность этого человека гарантируется телесностью героя-жертвы, единственностью его жизни, участием в единственном акте морального выбора, поступка. Эта нравственная цельность в свою очередь гарантирует подлинность свидетельства, делает его весомым и ответственным. С другой стороны, сила свободного свидетельства-созерцания, входящая в героя, который существует по законам единственной жизни, предопределяет эту нравственную свободу, настойчиво требует от человека исполнения внутреннего закона этой свободы, потому что существует в совершенно ином бытийном плане.

Достоверность нравственного закона подкрепляется физическим «инстинктом жизни», единственностью и подлинностью жизни тела (отсюда и шаламовская «память тела»), физическое и духовно-нравственное неразрывно соединяются у Шаламова.

Художественно сотворенное получает свою живую «собственную кровь» от реального человека-участника событий, преображенного в героя, но эта кровь в произведении существует уже по другим законам – законам свободы, законам прекрасного. Вспомним шаламовскую мысль о преодолении рубежа, который отличает поэта от непозта: «умение подставиться <...> предложить *собственную кровь* для жизни возникающего *пейзажа*» [18, с.162].

Но свойство рассказов Шаламова, его художественная революция заключается в том, что главное событие – событие освобождения человека – происходит именно на территории единственной телесной жизни, а не в инобытийной области созерцания. Все творческие силы Шаламов устремляет не на то, чтобы вывести человека из телесной формы существования в духовную сферу, а на то, чтобы вернуть дух в тело человека, прочувствовать его движение в теле. Это отношение порождено, прежде всего, спецификой этики писателя, которая лежит в основе его концепции «плутонической новой прозы».

Мотив дарения евангелия: полемика с Достоевским

Сюжет дарения Евангелия после Достоевского в русской литературе следует считать классическим. Известный факт биографии писателя, когда он был сослан в омскую крепость через Тобольск, и жена декабриста Н. Фонвизина подарила ему Евангелие, органически встраивается в персональный миф автора «Братьев Карамазовых». Его философские взгляды, писательская поэтика и жизненная биография здесь сочетаются в единый художественный миф, который прочно врастает в плоть духовных исканий русской литературы.

В первые два года в Омске Достоевскому не давали ни книг, ни возможности писать, и заключенный читал только Евангелие. На полях этой книги содержится около тысячи семисот помет, сделанных им во время заключения. Значимость и нравственная ценность такого дара для Достоевского огромна. Напомним один пассаж из его письма Н. Фонвизиной, написанного сразу после возвращения с каторги: «Я сложил в себе символ веры, в котором все для меня ясно и свято. Этот символ очень прост, вот он: верить, что нет ничего прекраснее, глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа... Мало того, если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной» [6, с. 176].

Для Шаламова Достоевский был неизменным собеседником. Свидетельство этому находим и в его записных книжках, и в его рассказах «Красный крест», «Татарский мулла и свежий воздух», «В бане», «Необращенный», «Термометр Гришки Логуна», «Воскрешение лиственницы». Научная литература, посвященная теме «Шаламов и Достоевский», обширна. Только в последние годы на эту тему писали В. Есипов [8], Д. Лундبلاد [12], Е. Михайлик [13], А. Подчиненов [15], Г. Портнов [17] и другие. Естественно попробовать интерпретировать рассказ «Необращенный» как реплику в писательском диалоге.

Признание героя «Необращенного» в отсутствии религиозно чувства явно идет в разрез с позицией автора «Преступления и наказания». Одним из принципиальных эпизодов, в которых Достоевский художественно формулирует свое отношение к Евангелию, можно считать сцену чтения Раскольниковым вместе с Соней Мармеладовой новозаветного сюжета о воскрешении Лазаря. Фрагмент полон высокого пафоса и эмоционального накала.

В сцене с Евангелием в «Необращенном» не только совершенно отсутствует подобная приподнятость, но и само признание чуждости религиозного пути несколько скомканное, оно лишено воинственного пафоса отрицания, это деликатное извинение. Возвращаясь в «привычный лагерный мир», арестант Шаламова думает не о вопросах веры, а о том, дадут ли ему сегодня ужин. Возможность «религиозного выхода» из «человеческих трагедий» кажется ему «слишком случайной», «неземной», в то время как реальность лагеря конкретна и беспощадна.

Вполне справедлив категорический вывод Валерия Есипова относительно этого диалога гуманиста и экзистенциалиста: «Второго обращения каторжника ко Христу в русской литературе не состоялось» [9, с. 192]. В этом же ключе и вердикт Виктора Ерофеева: Шаламов «показал, что страдания не возвышают людей (линия Достоевского), а делают их безразличными, стирается даже разница между жертвами и палачами» [7, с. 17]. Таково и горькое признание Шаламова в автобиографической «Четвертой Вологде»: «Веру в Бога я потерял давно, лет в шесть. Потому в дальнейшем меня мало трогали истеричность Кириллова и метания Ивана Карамазова <...> Бог уже был мертв для меня. Гальванизация Достоевским всех этих проблем спасти ничего не могла. При этом намечается и явный парадокс: в той же «Четвертой Вологде» Шаламов настаивает, что «Достоевский самый антирелигиозный русский писатель».

На эту тему рассуждает и Е. Михайлик: «Шаламов не считает религию универсальной точкой опоры. Он наглядно показывает, что

вера не в силах удержать личность от распада в мире, где «плевок замерзает в воздухе» и «охрана стреляет без предупреждения». Между Христом и истиной Шаламов выбирает истину (в собственном понимании), видя, что ничем не подкрепленная вера ведет лишь к деградации и смерти» [13, с. 150].

Кажется, что вопрос можно считать проясненным: в отношении к христианской вере Шаламов и Достоевский непримиримо расходятся. И все же приведенные суждения представляются несколько однобокими. Если вопрос веры и неверия для колымского арестанта снят самой реальностью и святое для него как будто не свято, то почему же шаламовский герой отказывается от дара, не может лицемерно изобразить верующего, чтобы еще продержаться на курсах и не отправляться в лагерь? Он оказывается не в состоянии хотя бы вежливо промолчать в знак уважения к личной трагедии Нины Семеновны. Отчего это спокойное, но твердое сопротивление? Так ли уж оно безрелигиозно?

По этому поводу в «Журнале Московской патриархии», который, к слову, упомянут в рассказе «Необращенный», высказывается Е. Полищук: «В той отчаянной схватке с враждебным миром, которую ведет теснимый со всех сторон зек, ему приходится отказываться от всего, и в первую очередь от своего человеческого достоинства, этой обременительной роскоши в борьбе за выживание. Но <...> человек по-настоящему и не отказывается от него: просто, будучи не в силах вести тотальную защиту, он предельно сокращает линию фронта, переходит <...> к выпадам на отдельных направлениях. Эти направления не обязательно главные, решающие; чаще <...> «последний бой» дается на случайной позиции [16, с. 116].

Исследователь напоминает рассказ «Прокаженные», где писатель формулирует этот принцип сопротивления злу на «случайных рубежах»: «Люди, у которых погибла жизнь, растоптаны будущее и прошлое, вдруг оказывались во власти какого-либо пустычного предрассудка, какой-то чепухи, которую люди не могут почему-то

переступить <...> И это внезапное проявление стыда возникает как тончайшее человеческое чувство и вспоминается потом всю жизнь как что-то настоящее, как что-то бесконечно дорогое.

Христиански ориентированный исследователь справедливо заключает: «Это «последнее» всегда связано с добром, это – атомы добра, неуничтожимые осколки образа Божия в человеке. Но ценность этих крупиц человечности, словно чудом сохранившихся <...> в лагерной мясорубке, но бережно поднятых писателем<...> огромна» [16, с. 117].

В этой логике нравственная свобода неверующего оказывается в большей степени причастна божьему промыслу в человеке, чем любые формы лицемерия и морального раболепства, чем самоупоение в личной трагедии и искушение прелестью (образ Нины Семеновны). Моральная победа оказывается несомненным проявлением «искры божией в человеке», несмотря на то что средство этой борьбы – утверждение права на неверие, а говоря строже – неприятие навязываемого герою духовного рабства в форме сектантства.

Рассказ интересен в том числе и воплощением этой внутренне противоречивой, но, в сущности, глубоко христианской мысли. Восхождение героя из нравственной бездны колымского ада, обретение им свободы вполне религиозного свойства и может быть названо христианским опытом.

Шаламов и христианство

Заявленная тема уже поднималась в ряде исследований: например в работах Е. Полищука [16], Л. Жаравиной [10], Ф. Апановича [1], Ю. Шрейдера [28], М. Берютти [2], Е. Шкловского [27].

Укажем на видимое всеми противоречие: сын священника, с детства укорененный в христианстве, прочно знающий его каноны и традиции, обращающийся к Писанию в своих произведениях, постоянно подчеркивает в автобиографических текстах отсутствие у себя веры и «религиозного чувства». В «Четвертой Вологде» читаем:

«Вера в Бога никогда не была у меня страстной, твердой – и я легко потерял ее – как Ганди свой кастовый шнур, когда шнур истлел сам собой», «Потеря веры совершилась как-то мало-помалу, вдруг оказалось, что мешок Санта-Клауса пуст». Попытки объяснить эту ситуацию разнообразны: протест против воли отца в фрейдистском духе², богоборческий экзистенциализм его мировоззрения – в сравнении с Сартром, Камю.

Ряд исследователей настаивает на особом характере христианской веры Шаламова, проявляемой им в творчестве, несмотря на декларацию своей безрелигиозности в автобиографической прозе. Для его произведений актуальны темы богоявления, воскресения, нетленности духа, очистительной стоической веры, но пережиты эти принципиальные для христианства темы нетрадиционно для русской культуры. Ю. Шрейдер определяет мировоззренческую позицию писателя точным оксюмороном: «безрелигиозное христианство». Рассмотрим эту позицию внимательнее.

Е. Полищук формулирует плодотворную мысль о характере шаламовской безрелигиозности: «В свете установки рассчитывать лишь на самого себя <...> вполне объяснимо и шаламовское отвержение «помощи религии». Но<...> осуществляя свой великий эксперимент-проверку: выстоит ли он в лагерной борьбе в одиночку, Шаламов все же ясно ощущает, что весь этот эксперимент проходит в некоем незримом присутствии – пред Лицом Всевышнего» [16, с. 116].

При всей приблизительности в этой мысли есть зерно истины. Никакой специальный эксперимент, конечно же, не ставится ни в ситуации существования в лагере, ни при воссоздании этого опыта

² Возможно, даже стоит говорить о близости этической системы Шаламова духу протестантизма, с его стоическим приятием мира, некоторой холодностью, своеобразным чувством отчужденности человека. Видимо, у этого может быть биографическое объяснение. Отец Шаламова долгое время провел в Штатах, где был задействован в миссионерской работе. Сами взгляды и методы Тихона Шаламова весьма близки западной культуре: паблисити, деятельностный подход к вопросам духовной жизни, особая риторика... Это отчасти передалось и его сыну Варламу Шаламову. Конечно, Шаламов не протестант, речь идет лишь о некотором духовном созвучии.

в произведении. Шаламов не задается вопросом: а смогу ли я без духовной опоры в лице Бога предстать пред бытием с его неотвратимостью, злом и жестокостью?

Однако это одинокое вслушивание и всматривание в бытие, которое мы обнаруживаем в его рассказах, исполнено опытом, который подобен религиозному. Здесь не безбожие (безразличие и произвол), не безверие (утрата духовных и моральных ориентиров) или атеизм (воинственное отрицание религии), а скорее ощущение, близкое к стоическому принятию молчания Бога. Не истерика безответного взывания или упрек, а предстояние Абсолюту и свой ответ на его молчание. Отсюда и чувство «незримого присутствия» Бога. Отсюда и мысль писателя об «иллюзорности и тяжести» надежды, поиске человеком какой-то другой опоры, кроме надежды³. Переживание неявленности Бога в рассказах Шаламова оборачивается особым отрицательным свидетельством его существования.

Об этом пишет и Л. Жаравина: «Его проза, воспроизводящая ад человеческой жизни, несет в себе явное свидетельство о Боге, но только не совсем в привычной для русской культуры апофатической форме<...> Помимо светоносного Преображения Господа на Фаворе существует форма Богоявления во мраке... Разумеется, апофатическое свидетельство не заменяет катафатического; мрак горы Синайской в конце концов претворился в свет горы Фаворской» [10, с. 11].

Исследовательница пишет об амбивалентности такого неверия и сравнивает мировоззрение Шаламова с мировоззрением неверующего Фомы, который вкладывает персты в раны Христа и тем самым только усиливает животворящую веру.

Писатель в своем творчестве словно испытывает жизнеспособность христианства в эпоху Освенцима и Колымы. Это не проба на прочность прописных истин христианства, а как бы переоткры-

³ Вспомним интерпретацию христовых мук у современника Шаламова экзистенциалиста Ингмара Бергмана в его фильме «Причастие». Здесь церковный органист рассуждает о том, что нравственные муки Христа, не чувствующего присутствия бога-отца в момент своей смерти, гораздо сильнее физических страданий. Опыт переживания чувства неявленности Бога, безусловно, религиозный опыт, приближающий к Богу.

тие неизменных законов духа в изменившихся экзистенциальных условиях.

В свете сказанного Шаламова следует считать безусловно христианским писателем, который переживает антиномии веры как собственную жизненную и творческую драму. В «безрелигиозном христианстве» автора колымской эпопеи содержится личная попытка обретения подлинного Откровения, попытка стоическая, мученическая, колоссальная по выявлению духовной силы и, что принципиально важно, реализованная как художественный акт – и поэтому неповторимо индивидуальная.

«Необращенный» в библейском контексте

И в автобиографическом очерке, и в рассказе «Необращенный» фигурирует «Послание коринфянам» Апостола Павла. В отношении своей концепции «новой прозы», «пережитой как документ», в данном случае Шаламов предельно последователен: цитируя жизнь с документальной точностью, он и творит свой негрешащий против реальности рассказ. И все же акт эстетического творчества осуществляется как инобытие, порождение особенного художественного мира, где случайные житейские взаимосвязи явлений обнаруживают глубинный смысл. Поэтому послания Павла, пришедшие из жизненно-биографического материала, должны быть восприняты и истолкованы как проясняющий элемент художественного смысла произведения.

В рассказе «Апостол Павел» герой-рассказчик, чьи взгляды на религию совпадают со взглядами автора, говорит: «Я<...> считал всегда апостола Павла действительным создателем христианской религии, ее основным теоретическим вождем». Отметим и прочно вошедший в художественный мир колымской эпопеи образ «нетленных мертвецов», воспринятый Шаламовым в первую очередь именно из посланий Апостола Павла: «мертвые воскреснут нетленными, а мы изменимся. Ибо тленному сему надлежит облечься в нетление, и смертному сему – облечься в бессмертие» (1 посл. Кор. 15: 52–53).

У Шаламова образ «нетленных мертвецов» появляется в ряде произведений, например в рассказе «По лендлизу»: «Могила, арестантская общая могила, каменная яма, доверху набитая нетленными мертвецами еще в тридцать восьмом году осыпалась. Мертвецы ползли по склону горы, открывая колымскую тайну». Этот же образ встречается в стихотворении «Возвращение»:

Твоей – и то не хватит силы,
Чтоб я забыл, в конце концов,
Глухие братские могилы
Моих нетленных мертвецов.

Для Шаламова послания Павла имеют ключевое значение в толковании христианства. Один из мотивов «Посланий коринфянам» – единство верующих и проблема общения верующего и неверующего, деление людей на «спасаемых» и «погибающих». Тема «необращенности» главного героя рассказа перекликается с этими мотивами послания апостола Павла. Представляется, что неприятие христианства героем рассказа и сложные отношения с религией самого Шаламова связаны с субъективным толкованием именно этого разделения на «спасенных» и «погибших», с протестом против этого категорического подчиняющего тона, отрицающего любой другой путь и как будто посягающего на свободу воли. Нина Семеновна советует герою читать именно это послание Апостола Павла, чтобы обратить его к вере, приобщить к «спасенным», что в данной ситуации означает и ввести в секту. Этому и противостоит герой Шаламова.

Знаменитые слова о вере, надежде и любви, звучащие в этой библейской книге (гл. 13 первого послания) скорее всего остаются на периферии авторского сознания.

Экзистенциальная этика и эстетика Варлама Шаламова

Творчество Шаламова принято рассматривать в русле экзистенциализма: колымский ад – обнаженное предстояние бытию, онтологический предел, пограничное существование человека, открывающее его сущность. А для этого направления литературы и философии именно этика определяет все остальное: онтологию, гносеологию – если это философия, эстетику и поэтику – если литература.

Разговор о шаламовской этике – всегда самый главный разговор. Что бы ни писалось о концепции «новой прозы», как противоречивы бы ни были суждения о творческих установках самого Шаламова, исток его поэтики – в особенностях его этики. В числе этих особенностей: специфически художественное отношение к добру и злу, авторская трактовка взаимоотношений искусства, морали и религии, особое раскрытие темы свободы воли и понимание человеческого поступка. Вопрос о сложной соединенности добра и художественного творчества представляется главным, причем поставленным по-новому.

С одной стороны, у Шаламова находим безоценочное изображение мира зла, прямое выражение зла как такового. Здесь раскрывается человеческая злость, которая «ближе всего к собственным костям», которая – «самое стойкое человеческое чувство». Это чувство, возможно, и определяет человека как родовое существо: «У Шаламова «злость» приобрела эвристическую ценность, гарантируя апелляцию к самым нижним слоям подсознания», – пишет исследователь М. Золотоносов [11, с. 177]. Зло и его преодоление, безусловно, одна из центральных тем творчества писателя.

С другой стороны, в предельно жестоких произведениях Шаламова парадоксальным образом все же утверждается победа добра. Внутри художественной речи как будто содержится какой-то чистый дух, и для него творимое зло со всей очевидностью явлено как нечто отдельное от непоколебимой сути бытия и в глубине своей

лишенное собственного основания (неонтологичное). Если позволительно здесь выразиться метафорически, в этой перспективе видения зло – только тень, мелькнувшая в извечном благом горении бытия. Этот дух, связанный с созерцательной позицией субъекта видения и речи, сотворяющий этого субъекта, – причастен некому абсолюту, (религиозному или нет – вопрос дискуссионный), в свете которого зло как будто уничтожается, сам вопрос о зле снимается.

Присутствие этого духа ощущает читатель, но герой чаще всего не чувствует никакой духовной опоры. Почему этот чистый дух не обрушивается на зло праведным гневом? Почему остается исключительно перспективой видения (источником эстетической позиции, точкой «внежизненной находимости», говоря по-бахтински, автора-творца)? Каким образом здесь все же утверждается победа добра, преодолевается это зло? Это ключевые вопросы исследования творчества Шаламова.

Красноречивой иллюстрацией этой мысли может быть письмо Фриды Вигдоровой к автору колымской эпопеи: «Я прочитала Ваши рассказы. Они самые жестокие из всех, что мне приходилось читать. Самые горькие и беспощадные... Там человек думает только о себе, о том, чтобы выжить. Но почему же закрываешь рукопись с верой в честь, добро, человеческое достоинство?» [3, с. 221 – 222].

Эффект тот же, что и при чтении пушкинского «Анчара»: абсолютное торжество зла и удивительное чувство несомненного освобождения от него, труднообъяснимое ощущение его преодоления.

Бунт Шаламова против гуманизма XIX столетия – это сопротивление примирительной вере в состоявшуюся победу «истины, добра и красоты». Для Шаламова победа – всегда чудо, его рассказы – напоминание о том, что ее может и не быть. Шаламовского человека нельзя назвать добрым от природы: выбор между добром и злом в человеке происходит свободно и как бы впервые.

Человек у Шаламова, как и других экзистенциалистов, – гол и бездомен среди молчаливой пустыни бытия, рядом с ним нет Бога,

нет надежды, откровение нравственного закона еще только предстоит, а вопросы добра и зла явились как бы впервые. Есть только некое чувство живой силы, что-то вроде физического ощущения существования, жизненного и в тоже время абсолютного – «инстинкт жизни», как пишет сам автор. Он ведет человека, через него совершается выбор в пользу добра.

В прозе Шаламова нет противопоставления физического и духовного, внутренней территории души и внешнего бытия. Отсюда его понятие «память тела», которая прочнее духовной памяти, отсюда и метафора «нетленные колымские мертвецы», поражающая своей буквальностью, соединенностью духа и мертвой замороженной плоти.

Этика Шаламова не производна от онтологии, моральность не определяется метафизикой, какой-то данной свыше формой бытия человека в мире, она не формируется в процессе существования («диалектика души»). Этика у Шаламова совпадает с онтологией, выбор человека в пользу добра – такое же чудо, как вспышка жизни в бесконечной тьме небытия. Этот выбор никогда не гарантирован, это гамлетовское «быть или не быть?» – вопрос, ответ на который только предстоит дать, но от которого невозможно ни уклониться, ни хотя бы отсрочить его.

Этика в произведениях Шаламова весьма специфична: «Отказ от авторской оценки событий кажется неожиданным для такого писателя, погруженного в нравственные вопросы, как Шаламов. Но иногда такая оценка кажется читателю настолько вопиюще нужной, хотя бы для того, чтобы удовлетворить свое чувство справедливости в нравственно запутанном мире лагеря. Вместо этого автор нас оставляет наедине с пустотой этого мира» [5, с. 64]. Типологически такая позиция – художественный эквивалент религиозной ситуации «молчания Бога», что подчеркивает глубинную взаимосвязь творчества Шаламова с христианской этикой и экзистенциализмом.

Характер этики Шаламова можно определить как антиномичный. Писатель полностью отрицает дидактическое и гуманистическое в искусстве («О прозе»), но в то же время искренне верит, что «задача поэзии – это нравственное совершенствование человека» («Картины природы пишутся затем, что поэт думает, что, ощутив пейзаж так же, как ощущал его поэт, человек будет лучше жить» [24, с. 25]. Раскрывая свое понимание этой проблемы, в черновиках автор «Колымских рассказов» сознается: «Я не верю в литературу. Не верю в ее возможность по исправлению человека... Почему же я все-таки пишу? Человек должен что-то сделать. Тут дело не в обыкновенной, а в нравственной ответственности. Этой ответственности у обыкновенного человека нет, а у поэта она обязательна» [21, с. 3].

Все же добро и красота для писателя в последней глубине имеют один духовный исток: искусство оказывается частью жизни, где актуальна этика поступка, но и сама жизнь существует в человеке как вдохновение (вспомним «Шерри-бренди»: «Жизнь... входила в его тело, в его мозг, как стихи, как вдохновение»). В шаламовском «инстинкте жизни» и нравственный закон, и вдохновение единственны по своей природе. В рассказе «Необращенный», где проблема нравственной свободы в сложной соединенности с вопросами религиозной веры и художественного творчества является центральной, реализована именно такая внутренне напряженная, антиномичная модель человеческого существования. В этом произведении – столь полно представляющем своеобразие экзистенциальной этики и эстетики писателя – ярко воплощено и авторское истолкование смысла творчества как нравственно ответственного акта.

Сопереживая борьбе искалеченных душ, художественно преображенной в рассказе «Необращенный», мы так же, как Фрида Вигорова, завершаем чтение с верой в добро и верой в человека.

Цитированная литература

1. Апанович Ф. Сошествие в ад (Образ Троицы в «Колымских рассказах») / Францишек Апанович // Шаламовский сборник. – Вып. 3. – Вологда, 2002. – С. 129–143.
2. Берютти М. Утверждение истины / Мирей Берютти // Шаламовский сборник. – Вып. 3. – Вологда, 2002. – С. 143–153.
3. Геллер М.Я. Последняя надежда: предисловие к книге «Колымские рассказы» (Париж, 1985) / Михаил Яковлевич Геллер // Шаламовский сборник. – Вып. 1. – Вологда, 1994. – С. 216–223.
4. Гуревич А.Я. Ведьма // Словарь средневековой культуры. Под ред. А.Я. Гуревича. М., 2003. – С. 62–66.
5. Джагалов Р. Варлам Шаламов и пути советского экзистенциализма / Россен Джагалов // К столетию со дня рождения Варлама Шаламова: Материалы Международной научной конференции. – М., 2007. – С. 55–72.
6. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 т. (33 кн.) / Федор Михайлович Достоевский. – Л., 1972 – 1990. – Т. 28 (кн. 1): Публицистика и письма. – 1985. – 552 с.
7. Ерофеев В.В. Русские цветы зла / Виктор Владимирович Ерофеев // Русские цветы зла: антология. – М., 1997. – С. 7–30.
8. Есипов В.В. В.Т. Шаламов и Ф.М. Достоевский (тезисы основных направлений исследования проблемы) / Валерий Васильевич Есипов: [электрон. ресурс]. – 2010. – Режим доступа: <http://shalamov.ru/research/160/>.
9. Есипов В.В. Шаламов / Валерий Васильевич Есипов. – М., 2012. – 346 с.
10. Жаравина Л.В. «У времени на дне». Эстетика и поэтика прозы Варлама Шаламова / Лариса Владимировна Журавина. – М., 2013. – 230 с.
11. Золотоносов М.Н. Последствия Шаламова / Михаил Нафталиевич Золотоносов // Шаламовский сборник. – Вып. 1. – Вологда, 1994. – С. 176–182.

12. Лундблад Д. Переключка через столетие – через простую баню (к теме «Шаламов и Достоевский») / Джозефина Лундблад // Шаламовский сборник. – Вып. 4. – М., 2011. – С. 183–193.
13. Михайлик Е. Достоевский и Шаламов – Орфей и Плутон / Елена Михайлик // *The Dostoevsky Journal*. – 2000. – №1. – С. 147–157.
14. Подорога В.А. Дерево Мертвых: Варлам Шаламов и время ГУЛАГа. Опыт отрицательной антропологии / Валерий Александрович Подорога // Новое литературное обозрение. – 2013. – № 120. – С. 193–224.
15. Подчиненов А. Ф.М. Достоевский и В.Т. Шаламов: художественная трансформация быто-бытийных реалий / Алексей Подчиненов, Джозефина Лундблад // *Rossica Olomucensia*. – Vol. XLVIII. – Casopis pro ruskou a slovanskou filologii. – 2009. – №2. – С. 171–176.
16. Полищук Е.С. Человек и Бог в «Колымских рассказах» Варлама Шаламова / Евгений Семенович Полищук // Журнал Московской патриархии. – 1994. – № 2. – С. 107–120.
17. Портнов Г.О. Мифологическая основа «Записок из Мертвого дома» Ф.М. Достоевского и «Колымских рассказов» В.Т. Шаламова / Георгий Олегович Портнов // Материалы секции «Филология» XVI Международной конференции... «Ломоносов». – М., 2009: [электрон. ресурс]. – Режим доступа: http://lomonosov-su.ru/archive/Lomonosov_2009/ruslit/portnov.pdf.
18. Сиротинская И.П. Переписка Варлама Шаламова и Надежды Мандельштам / Ирина Павловна Сиротинская // Знамя. – 1992. – № 2. – С. 158–177.
19. Соловьев С.М. Последствия Освенцима: свобода как сопротивление. П. Леви и В.Т. Шаламов о свободе в условиях расчеловечивания / Сергей Михайлович Соловьев // Философия свободы: коллективная монография. – СПб., 2011. – С. 213–226.
20. Шаламов В.Т. «Как мало изменилась Расея...». Из записок о Достоевском / публикация И.П. Сиротинской // Литературная газета. – 18 июня 1997. – С. 12.

21. Шаламов В.Т. Из черновых записей 70-х годов / Варлам Тихонович Шаламов // Новый мир. – №12. – 1989. – С. 3–72.
22. Шаламов В.Т. Переписка с Пастернаком Б.Л. / Варлам Тихонович Шаламов: [электрон. ресурс]. – Режим доступа: <http://shalamov.ru/library/24/1.html>.
23. Шаламов В.Т. Письмо в «Литературную газету» / Варлам Тихонович Шаламов // Шаламовский сборник. – Вып.1. – Вологда, 1994. – С. 104–108.
24. Шаламов В.Т. Собр. соч. в 6 тт / Варлам Тихонович Шаламов. – Т. 6 (Письма). – М., 2005. – 609 с.
25. Шаламов В.Т. Четвертая Вологда / Варлам Тихонович Шаламов.– Вологда, 1994. – 192 с.
26. Шаламов В.Т. Что я видел и понял в лагере / Варлам Тихонович Шаламов: [электрон. ресурс]. – Режим доступа: <http://shalamov.ru/library/29/>.
27. Шкловский Е.А. Варлам Шаламов / Евгений Александрович Шкловский. – М., 1991. – 64 с.
28. Шрейдер Ю.А. Безрелигиозное христианство Варлама Шаламова / Юлий Анатольевич Шрейдер // Сегодня. – 5 марта, 1994. – С. 11.
29. Шрейдер Ю.А. Варлам Шаламов о литературе / Юлий Анатольевич Шрейдер // Вопросы литературы. – 1989. – № 5. – С. 58–66.

ПРОБЛЕМА ИДЕНТИЧНОСТИ ЛИРИЧЕСКОГО СУБЪЕКТА В ПОЭЗИИ ВЛАДИМИРА СОКОЛОВА: АНАЛИЗ ПОЭМЫ «ЧУЖОЕ ПИСЬМО» (1974)

1

В теории литературы и в общей эстетике на сегодняшний день окончательно утвердилась мысль о нетождественности субъекта эстетической деятельности, автора-творца, завершающего художественное целое, и субъекта бытия в реальном мире, автора-человека.

При этом подходе эстетика принципиально разводит мир произведения и мир поступка, жизни. Более широко и обобщенно в своей работе «К философии поступка» эту мысль сформулировал М.М. Бахтин – ученый констатирует факт противостояния мира культуры и мира жизни: «В результате встают друг против друга два мира, *абсолютно не сообщающиеся и не проницаемые друг для друга: мир культуры и мир жизни*, единственный мир, в котором мы творим, познаем, созерцаем, живём и умираем.

Акт нашей деятельности, нашего переживания, как двуликий Янус глядит в разные стороны: в объективное единство культурной области и в неповторимую единственность переживаемой жизни; *но нет единого и единственного плана, где оба мира взаимно себя бы определяли по отношению к одному единственному единству* [1, с. 82] (курсив мой. – Автор). В этой логике можно говорить и о противопоставлении и непроницаемости по отношению друг к другу мира художественного произведения и мира жизненного. «Изнутри эстетического видения нельзя выйти в жизнь» [1, с. 93], – авторитетно настаивает ученый.

Творящий автор, поэт в ситуации творчества, уже не равен самому себе как человеку. Он получает статус некоего сверхсубъекта, исполненного эстетическим видением. Для него абсолютно меняются ценностные и смысловые ориентиры, а в конечном счете, и бытийные ориентиры. Для творца в ситуации творчества подлинными ценностями оказываются только эстетические, тогда как в реальном мире эстетическое – это всего лишь одна из ценностей. И к эстетическому измерению человек, конечно, не сводится.

Ситуация художественного творчества (эстетической деятельности) провоцирует в человеке конфликт идентичности. С одной стороны, есть «Я», здесь и сейчас, существующее в реальном бытии, а с другой стороны, есть «Я», превышающее бытие, выходящее в область, «где какой-то иной способ существования, не уместающийся в границы бытия и небытия» (Э. Левинас, «Тотальность и Бесконечное») [4, с. 354], в область эстетического творчества.

Конкретизируем смысл понятия «идентичность». Согласно Э.Х. Эриксону, это «длящееся внутреннее равенство индивида с самим собой, непрерывность самопереживания личности... Идентичность есть горизонт, в котором некоторая личность существует и действует как целое» («Идентичность: юность и кризис», цит. по: [6, с. 300]). Идентичность обеспечивает возможность повторения и возвращения субъекта к самому себе, к своей аутентичности, в ситуации непрерывной изменчивости.

Идентичность направлена на утверждение единства смысловой и ценностной картины мира субъекта. Это попытка придать стройность разрозненному существованию внутри субъекта и на его границе при встрече с другим. Очевидно, что в ситуации эстетической деятельности идентичность автора-человека (отличного от автора-творца) оказывается проблематизированной.

Фундаментальная мысль-гипотеза, которая лежит в основании нашего размышления такова: отличительной чертой лирики как литературного рода является стремление к единству автора-творца и

автора-человека в лирическом целом, установка на особое сохранение автором-человеком своей идентичности в ситуации эстетической деятельности, которая, однако, не может быть реализована вполне.

В лирике присутствует ориентация на подлинность, невымысленность художественного слова, на его значимость за пределами художественного мира, за пределами искусства, на значимость в «большом» мире.

Однако такая установка представляется несовместимой с природой художественного творчества как такового, поэтому для лирики актуален перманентный конфликт эстетического сознания автора-творца, стремящегося увидеть мир в качестве завершенного, и сознания автора-человека, которое принципиально незавершимо и неготово. При этом лирический субъект находится в ситуации постоянного кризиса собственной идентичности. Он стоит перед необходимостью преодоления дихотомии: «эстетическое воплощение» и «подлинное человеческое существование», причем это преодоление реализуется именно в творческом акте – в стихотворении. И только в усилии преодоления этого разрыва между художником и человеком выявляется подлинность творчества, только так может родиться настоящий лирический шедевр.

Как отмечает в предисловии к своей книге стихов современный русский поэт Олег Чухонцев, лирик «знает, что он лишь сумма впечатлений, несводимых порой к целому, но *всегда существующий именно как сумма, в динамическом равновесии жизни и замысла, судьбы и творческой воли*» [7, с. 5]. Лирическое целое осуществляется на границе эстетической и реальной действительностей, и идентичность лирического субъекта, существующего на этой границе, – это главный парадигмообразующий элемент лирического рода.

Данное исследование во многом учитывает разработки таких ученых, как Б.О. Корман [3] и С.Н. Бройтман [2], основные научные труды которых посвящены изучению лирического рода литературы. В первую очередь взята на вооружение продуктивная мысль

С.Н. Бройтмана об особой субъектной организации лирического произведения и идея лирического многоголосия, разработанная Б.О. Корманом.

2

Задача данного исследования – рассмотреть с точки зрения намеченной научной гипотезы творчество Владимира Соколова, автора, в произведениях которого данная проблематика проступает весьма рельефно, проследить взаимодействие эстетического видения и жизненной реальности на разных уровнях субъектной организации лирического целого, а также выявить проблемные центры, которые возникают при выдвижении идеи об идентичности лирического субъекта в качестве основополагающей установки для лирического рода литературы.

Конфликт эстетического и подлинного реального – одна из основных ситуаций творчества Владимира Соколова.

Поэтам всегда приписывают что-то неземное, что-то небесное. Поэт – дитя муз, небожитель, и законы искусства порой требуют от человека смотреть на мир нечеловеческими глазами. А для Владимира Соколова всегда было важно как раз обратное – сохранить служителю красоты человеческое лицо. Более того, состояться как поэт именно со *своим* человеческим лицом. Для него сохранение идентичности, которая постоянно ускользает от человека, и поэтому неким духовным усилием ее нужно каждый раз вновь и вновь восстанавливать, – единственная возможность творчества в принципе.

Парадоксальным образом эта верность себе, эта готовность быть до конца человеком, «дитем Земли» (см. стихотворение В. Соколова «Сегодня день под Рождество», сборник «Я устал от XX века», где лирический герой, поэт, получает такое наименование) – только это и давало ему возможность подлинного поэтического творчества. Сразу вспоминается его ранее программное стихотворение 1948 года:

Как я хочу, чтоб строчки эти
Забыли, что они слова,
А стали небо, крыши, ветер,
Сырых бульваров дерева.

Чтоб из распахнутой страницы,
Как из раскрытого окна,
Раздался свет, запели птицы,
Дохнула жизни глубина.

Искусство всегда существует на границах. Так вот, для Соколова именно граница эстетического и реального (которую для сохранения «чистоты» искусства, кажется, нельзя переходить) была той самой, на которой рождалась его поэзия.

Чтобы подробнее рассмотреть эту особенность лирика, обратимся к его стихотворению «Двойник» («И вдруг старый ужас, что я – не я...»). Перед читателем разворачивается драма подмены подлинного существования человека эстетическим осуществлением, подмена «Я» поэтическим Альтер-эго. Мы приведем фрагменты этого стихотворения:

И вдруг старый ужас, что я не я,
И жизнь моя – не моя.
Уловка чуждого бытия,
И даже она ничья...

Я помню, когда начался мой бред
О том, что меня нет,
А есть только в черном пальто поэт
Да рифмы неверной след...

Он все, что люблю, обращает в звук,
Все, что во мне и вокруг...

Я знаю, он свой, но чуть-чуть другой.
И кто из нас чей двойник?
Вот он и сейчас над моей рукой
К странице своей приник.

Здесь передано некое тотальное состояние страха подмены своего бытия неким двойником – «не-человеком», поэтом. Альтер-эго лирического героя всецело принадлежит области искусства, области поэзии – поэтому весь мир, который дорог настоящему «я» сам по себе, двойник преобразует по законам красоты. Разрушение идентичности лирического героя грозит ему исчезновением, небытием. Итог стихотворения – полная утрата бытийных ориентиров, раздвоение героя без какой-либо возможности определения подлинности.

В этом ключе особенным предостережением всем поэтам и самому себе звучат адресованные Евгению Евтушенко строки одного из стихотворений Владимира Соколова:

Это страшно – всю жизнь ускользать
Убегать, уходить от ответа.
Быть единственным, – а написать
Совершенно другого поэта.

Проблеме идентичности поэта всецело посвящена поэма «Чужое письмо». Рассмотрим некоторые ключевые моменты этой поэмы, в частности само письмо, получение которого лирическим героем – ключевой эпизод в развитии сюжета поэмы.

Письмо попадает к герою по ошибке, и он прочитывает его случайно. Из текста становится понятно, что его написал поэт, который переживает творческий кризис и пытается разобраться в его причинах – ему, что называется, не пишется. В ходе самоанализа он начинает размышлять о честности художника, о подлинности

творчества и о человеческом лице поэта... Мы приведем небольшой отрывок из этого письма:

«Я грустно думаю порой,
Что этот вот, и тот, и третий
На людях держатся игрой
Улыбок, поз и междометий.

Я часто думаю о том,
Одним из них обеспокоен:
Ну, не со мной – придя в свой дом,
Наедине с собой, какой он?

Вот так же лихо норовит
Он чем-то поразить себя же?
И так же принимает вид
И делает глаза? И даже

Не перед зеркалом, а так,
Актерство всё – чего там ради? –
Не отпускает ни на шаг
И держится как на эстраде.

Я думаю, когда в кольцо
Он попадает к неудачам,
Какое у него лицо?
Иль он его в ладони прячет?

Иль, собираясь к людям, впредь
Он лишь одну решает думу:
Какое бы лицо надеть,
Чтобы и к месту и к костюму,

Чтоб тем, каким задумал, слыть,
Чтоб правда в лоб не угодила?
Я сам таким пытался быть,
Да только плохо выходило...»

Письмо с первого взгляда исполнено исключительно этического пафоса и кажется своеобразной исповедью человека, попыткой поэта призвать себя и других к ответственному и честному отношению к творчеству. Но, присмотревшись внимательней, мы видим, что это не что иное, как особый драматический монолог. И это обличение «актерства» само оказывается всего лишь ролью.

Существование автора письма удваивается: с одной стороны, звучит обличающая лицемерие и самообман речь, обращенная к совести поэтов-актеров, но, с другой стороны, сама интонация, тон высказывания становятся актерскими, эстрадными. На «сценичность», «постановочность» всего происходящего указывает не только поэтическая интонация, но и слова-маркеры, которые использованы в тексте: «держаться игрой», «улыбки, позы, междометия» - эти слова подчеркнута театральны. Парадоксальным образом моральный поиск оборачивается эстетической активностью.

Герой входит в состояние, когда он начинает видеть себя со стороны – он настолько увлечен изображением других, что сам начинает принимать их формы – каждая строчка представляет собой новую позу поэта-лицемера: «поразить себя же», «принимает вид», «делает глаза». И, в конечном счете, он как бы утрачивает себя как человека, утрачивает свою идентичность и переходит в другой бытийный план – эстетическое существование, где он превращается в другого.

Жизненная реальность в этой перспективе видения полностью утрачивается: «Актерство всё...». Не только эстрадный поэт «не отпускает» это актерство, продолжает изображать себя поэта даже и не на сцене, а в жизни, но и само актерство «не отпускает ни на шаг»

обличающего его героя, и на самом пике нравственного взывания и поиска поэта оно продолжает «держаться» в нем, «как на эстраде».

Здесь «актерствование», «эстрадность» – своеобразный «псевдоэстетический» модус – неподлинное творчество, изображение творчества, измена человека-поэта самому себе.

В последующих четверостишиях актерство приобретает форму уже некоего тайнодействия, и человек-актёр попадает под власть неведомой враждебной силы. Особо важную роль здесь играют образы лица и кольца – символизирующих магическую ритуальность происходящего. Лицо, спрятанное в ладони, лицо к костюму обозначают полное исчезновение человека за актерской маской. Лицо существует здесь как атрибут костюма, который на театральных подмостках как бы заменяет человека. За героем нет человека – его бытийный статус сводится именно к маске, костюму, к игре.

Акт обнаружения идентичности перед лицом «другого» в такой ситуации оказывается невозможным – «собираясь к людям», человек-актер выбирает себе лицо, каждый раз вновь учитывая возможность «отражения» себя в «другом». Здесь человек, по сути, не имеет никаких других оснований своей бытийности, кроме этого «отражения», он лишен бытийности и возможности самоидентификации (акта обнаружения и утверждения своей идентичности).

Наконец, в финальном четверостишии автор письма эстетически завершает свое «произведение», но парадоксальным образом это выводит его за пределы эстетического существования, возвращая к самому себе – живому человеку: «Я сам таким пытался быть, Да только плохо выходило».

В этих самых словах актер смотрит на себя со стороны, рефлексивирует в отношении своего «актерствования», поэтому выходит из своей роли в какой-то уже «внеактерский» план, в план вновь обретенной аутентичности.

В то же время эти две строки звучат в сугубо этическом, даже морализаторском ключе, как бы возвращая ситуацию превращен-

ного бытия человека-актёра к началу, к человеку живому, непревращенному.

Мы видим, что вначале моральный поиск оборачивается актерством, но в финале актерство оказывается несостоявшимся, жизнь вмешивается в это «актерствование», герой выходит во «внеактерский», жизненный план, и роль «проваливается», «выходит плохо», а на первый план выдвигается подлинный человек как таковой. Эстетическое существование оказывается преодоленным.

Хотя все равно остается и эстетическая перспектива видения ситуации – ведь можно утверждать, что перед нами всего лишь *хорошо сыгранная роль «Плохого актёра»*. В такой перспективе эстетическое видение поглощает этическую составляющую.

Состояние тотального актерства и состояние морального поиска сосуществуют в данном лирическом высказывании на равных правах. Подчеркнем, что *этический момент здесь не входит в эстетический как его элемент, а находится с ним в диалогических отношениях*.

Эстетическое завершение не снимает этического напряжения, заявленного в самом начале, не поглощает его, а скорее до предела его заостряет. Два вектора человеческого осуществления: эстетический и этический – во взаимодействии формируют цельного поэта, не изменяющего себе-человеку, а эстетическое видение не исключает подлинного реального существования человека, вступая с ним в диалогические отношения.

Мы рассмотрели текст письма поэта как высказывание, которое можно видеть в двух перспективах, условно говоря, морально-исповедальной и эстетической. Отметим, что эстетическая перспектива восприятия и эстетическое завершение оказываются возможными благодаря взгляду другого, который охватывает все событие письма как целое.

Этот взгляд принадлежит лирическому герою поэмы «Чужое письмо» – именно он оказывается случайным «зрителем» этой

«исповеди-актерства», его глазами читатель читает письмо, и именно лирический герой «обрывает на полуслове мучительную речь» этого поэта в письме, его взгляду принадлежит момент формального завершения.

На удивление оказывается, что лирический герой поэмы тоже поэт. А после прочтения письма в реальность его существования как человека вторгается другая эстетизированная реальность этого письма:

Нехорошо, нехорошо
Читать чужие письма... Что же
Я в круг чужой тоски и дрожи
Попал, как белка в колесо?

Нет, в том нечаянном кругу
Уже мои кочуют пени

Героя охватывают те же сомнения, что и автора письма, а его существование оказывается во власти той самой магической силы, «злой воли», которая действовала в отношении поэта-актера, о чем идет речь в письме. Свидетельством этому служит постоянное появление образов лица и кольца – центральных образов письма – в высказываниях героя и в его жизни:

Моя, моя же тень, казалось,
Вдруг очертив *полукольцо*,
Мне заглянуть в *лицо* пыталась:
Какое у него *лицо*?..

Тогда-то я и заметил,
Одно довольное *лицо*.
Тот человек был вечно светел,
Он на руке носил *кольцо*...

...Я из *кольца* на волю метил,
А он шутя носил *кольцо*...

В *лице* меняясь то и дело,
Катился мир в тартарары... (курсив мой. – Автор)

Указанные образы возникают в ключевых для сюжета поэмы моментах. Например, в эпизоде раздвоения личности двойник предлагает герою жить «без лица».

Образ «лица» традиционно трактуется в двух противоположных отношениях: с одной стороны, лицо подвижно, переменчиво – это вечно изменяющаяся маска «ускользающего» от самого себя и от других человека. А с другой стороны, лицо – это человек, не телесный, а духовный. На лице протекает жизнь человека, лицо – история человека. Лицо – это то, каким другой видит человека, лицо – это встреча человека и мира, это вопрошающий и ответственный человек, разный, но при этом всегда один и тот же, лицо – это опредмеченная идентичность человека в своей амбивалентности: постоянно ускользающая и подвижная. и при этом всегда одна и та же.

В статье «Лицо» авторы «Новейшего философского словаря» предлагают такую трактовку культурологического смысла этого образа: «Диапазон возможных смыслов и символов, закодированных в категории лица как означающего, безгранично широк: от посмертной маски, символизирующей наличие у человека единственного лица (исчезновение дистанции между лицом и его выражением, образом – одна из ипостасей смерти и смертности индивида) до феномена беспредельной многоликости образа лица...» [5, с. 560].

Кольцо также символизирует некую враждебную магическую силу, действующую на героя, втягивающую его в свой круг – силу, которой он должен противостоять, чужую волю, волю другого бытийного плана.

Граница между подлинной реальностью жизни героя и условно-эстетической реальностью письма исчезает. Герой-поэт становится пространством диалога двух реальностей, субъектом, обращенным к поиску своей идентичности как человека и как поэта. Его идентичность обращается в дрящущую проблему, в которой зияет то эстетический, то подлинно-реальный смыслы. Тождество самому себе утрачивает свои основания, и моральная и эстетическая активности героя направляются на поиск самого себя, на восстановление своей идентичности.

Нужно отметить, что с эстетическим существованием лирического героя связана интенция автора-творца (автора художественного). Ведь герой постоянно натывается на феномены «лица», «кольца» (сквозные образы поэмы), постоянно использует эти маркеры в своей речи но, так сказать, «не узнает» их, они остаются для него *реалиями жизни*, пусть и знаковыми. Видение этих феноменов как художественных образов и видение душевного разлада и житейской неурядицы героя как следствия действия магической силы письма, его «злой воли» – эти моменты лежат за пределами кругозора героя и относятся к кругозору автора художественного, чье видение целиком эстетическое.

В этой логике проступает особая связь действия письма на героя и эстетической активности автора. Пожалуй, письмо, которое неизвестным образом попало в комнату героя, и есть «дело рук» автора (действие его интенции). Он специально «одарил» им своего героя, чтобы вселить в него свой душевный разлад и спровоцировать аналогичную конфликтную для бытия ситуацию, ситуацию утраченной идентичности, требующей ее восстановления. Автор-творец смешивает в бытии своего героя эстетическое существование и подлинное реальное существование, как они смешаны в бытии самого автора-творца, лирического субъекта целого произведения.

И если данная мысль верна, то остается констатировать, что жизненная реальность письма оказывается жизненной реальностью автора-творца, особым образом помещенная внутрь произведения. Но автор-творец в жизненной реальности и есть автор-человек, а значит – проблема именно его идентичности оказывается сердцевиной и главным содержанием всего произведения. Эстетическая реальность как бы «смешивается» с подлинной реальностью и открывается в «большую» жизнь.

Мы видим, что проблема идентичности субъекта в лирическом целом актуализируется на всех уровнях произведения вплоть до автора-человека, и, в конечном счете, размыкается в подлинную реальность. Реальность лирического вымысла и реальность подлинного существования предстают сообщающимися вселенными, сходящимися в авторе-человеке, авторе-творце.

Владимир Соколов начал работу над поэмой «Чужое письмо» еще в 1954 году, а возобновил свой труд только в 1971. Исследователями творчества поэта отмечается, что по существу поэма не завершена, а тот финал, который у нее есть, явно «прилеплен» автором для вида. Эстетически завершенным внутри себя можно считать только письмо, но не всю поэму, как ни парадоксальна *эстетическая завершенность элемента при незавершенности целого*.

Одна из лучших поэм Соколова оказывается эстетически не завершенной – почему это происходит? В логике противостояния эстетического и подлинного реального, в логике необходимости сохранения поэтом своей человеческой идентичности можно утверждать, что Владимир Соколов сознательно жертвует эстетическим содержанием для сохранения в лирическом произведении своего человеческого (а не эстетического) «Я». Эстетически завершить поэму обозначало бы утвердить торжество эстетического над любыми другими формами самоосуществления человека. Но эта незавершенность, открытость произведения в «большую» жизнь, в подлинную реальность позволяет состояться некой новой целостно-

сти, где автор-человек и автор-творец существуют в одном измерении, где автор-человек важнее.

Владимиру Соколову удастся здесь смоделировать ситуацию эстетического завершения элемента (письма) без завершения целого, а значит, без «снятия», без преодоления проблем этического порядка. Он осуществляется как поэт, но при этом не утрачивает подлинного реального существования и свою идентичность как человека.

Подведем итоги. Обращение к творчеству Владимира Соколова позволяет нам с максимальной отчетливостью увидеть парадигмообразующую для лирического рода литературы установку на сохранение человеческой идентичности лирическим субъектом. Лирический субъект существует на границе подлинной реальности и художественного мира. Он вбирает в себя интенции автора-творца и автора-человека и при кажущейся двойственности сознания и существования придает лирическому произведению целостность.

Лирический субъект продолжает существовать как живой человек (сохраняется идентичность автора-человека), но переходит и в область эстетического как автор художественный.

Лирическое целое оказывается некой сообщающейся вселенной, в которой сосуществуют, казалось бы, взаимоисключающие системы – завершенная в свете эстетического идеала художественная реальность и открытая и принципиально незавершимая подлинная реальность «большого» мира. Лирическое высказывание служит проводящим каналом, совмещающим в себе традиционно кажущиеся непроницаемыми друг для друга реальности, и эстетическое в этой перспективе видится лишь как одна из ценностей бытия человека.

Цитированная литература

1. Бахтин М.М. К философии поступка / Михаил Михайлович Бахтин // *Философия и социология науки и техники.* – М., 1986. – 284 с.
2. Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики (субъектно-образная структура) / Самсон Наумович Бройтман. – М., 1997. – 262 с.
3. Корман Б.О. Избранные труды. Теория литературы / Борис Ошерovich Корман / ред.-сост. Е.А. Подшивалова, Н.А. Ремизова, Д.И. Черашняя, В.И. Чулков. Ижевск, 2006. – 552 с.
4. Левинас Э. Избранное. Тотальность и Бесконечное / Эмануэль Левинас / сост. С.Я. Левит, пер. с французского И.С. Вдовиной, Б.В. Дубина, Н.Б. Маньковской. – М., 2000. – 416 с.
5. Новейший философский словарь / под ред. А.А. Грицанова. – Минск, 2003. – 1280 с.
6. Философский энциклопедический словарь / под ред. А.А. Ивина. – М., 2006. – 1072 с.
7. Чухонцев О.Г. Лицо на групповом портрете // О.Г. Чухонцев. Стихотворения / Олег Григорьевич Чухонцев. – М., 1989. – 304 с.

ДИАЛОГ С ПУШКИНЫМ В СТИХОТВОРЕНИИ ВЛАДИМИРА СОКОЛОВА «Я УСТАЛ ОТ ДВАДЦАТОГО ВЕКА» (1988)

Тема обращенности лирики Владимира Соколова к русской поэзии XIX столетия, диалога с классикой, который воплотился в его стихотворениях, уже стала общим местом для исследований, посвященных творчеству этого поэта. «Пушкин, Баратынский, Лермонтов, Тютчев, Блок были для Соколова не декларативными, но истинными учителями, – не в школярском, но в высоком смысле: вслушиваясь в неслышную для обычного человека музыку их стихов, он, как по камертону, настраивал душу на нужный лад, на нужную «волну», – справедливо отмечает А. Высокосов [3]. Вспомним хотя бы хрестоматийное:

Вдали от всех парнасов,
От мелочных сует
Со мной опять Некрасов
И Афанасий Фет...

Но подхваченный мотив и даже точно повторенное слово собеседника в поэтическом диалоге приобретает в устах другого поэта иной, зачастую удвоенный смысл. И естественно говорить о Владимире Соколове как об авторе, сочетающем установки «классической» поэзии и современности с ее переосмыслением «классического» идеала. В лирике Соколова смена классической поэтической парадигмы⁴, происходящая во второй половине XX века, воплощена рельефно и драматично.

⁴ Приведем созвучную этому мысль. В статье «С того берега» известный литературовед А.В. Михайлов пунктирно очерчивает некую культурную перспективу, можно сказать, формулирует гуманитарную интуицию. По его мнению, в настоящее время «происходит радикальная переориентация с прошлого на будущее. Переориентация истории как развития уходящего и уводящего в прошлое (существенно иное, чем *наше настоящее*) на историю как сосуществование и *одновременность всего когда-либо существующего*... Переориентация на другой конец истории, абсолютное будущее... самый резкий поворот во всей известной нам культурной истории» [4, с. 98].

О двойственном характере поэзии этого автора, обусловленном творчеством на границе поэтических эпох, писали практически все исследователи его творчества: А. Архангельский: «Идея жизни в паузе между двумя поэтическими эпохами сложилась у Соколова раз и навсегда... Отсюда удвоение временных планов; промежуточность состояний; зыбкость «духовного вещества», из которого сотворен мир» [1, с.58]; С. Страшнов: «Стремление к классической гармонии и невозможность её полного осуществления сообщают поэзии Соколова раздвоенность» [8, с.20].

Итак, в лирике Соколова присутствуют два начала: с одной стороны – «что-то *новое* возникает в себе самом и постоянно *требует иного слова*» (В. Соколов [7, с.207]), а с другой стороны – существует «невольная цель возможно дольше *удержать уходящую гармонию*» (С. Рассадин о нем [5, с. 210]).

Обращенность лирики Соколова к Пушкину, к поэту, наиболее полно в русской литературе воплотившему «классический» идеал гармонии, может составить тему большого исследования. Дело даже не в том, что для некоторых произведений Соколова Пушкин, его судьба и творчество становится темой (например, «Натали, Наталья, Ната...» (1965), а в других пушкинские строки стоят в качестве эпиграфа («Все чернила вышли, вся бумага...» (1968). Пушкинский дух, некое его присутствие более или менее явственно ощутимы в ряде знаковых стихотворений Соколова («Пластинка должна быть хрипящей...» (1967), «Когда я после смерти вышел в город...» (1974), «Я устал от двадцатого века...» (1988) и др.). Присмотримся к последнему стихотворению внимательнее и попробуем проникнуть в смысл этого поэтического диалога:

Я устал от двадцатого века,
От его окровавленных рек.
И не надо мне прав человека,
Я давно уже не человек.

Я давно уже ангел, наверно.
Потому что, печалью томим,
Не прошу, чтоб меня легковерно
От земли, что так выглядит скверно,
Шестикрылый унёс серафим.

В первой строфе лирический герой предстает уставшим от бытия, от тревожной эпохи. Образ века мрачен – это «окровавленные реки» (войны, социальные катастрофы) – окрашен суетностью притязаний человека, которые герой отталкивает от себя резким и фатальным жестом: *Я давно уже не человек*. Строка ярко выделена ритмическим курсивом (единственная, где есть пропуск ударения на сильном месте и при этом есть ударение сверх метрической схемы) и является безусловным смысловым центром стихотворения, ключом к его пониманию.

В одном из своих интервью Владимир Соколов признавался, что, когда к нему пришло это стихотворение (а явилось оно «как-то сразу и целиком»), он долго не решался записать эту строчку. «Перенести на бумагу строку «Я давно уже не человек» - сразу мне было страшно», - говорит поэт [7, с. 217]. Какую же смысловую нагрузку она несет и почему «страшная»?

Первое, что приходит на ум, – мысль о бесчеловечности, жестокости людской природы, обнажившейся с такой силой в XX веке. Лирический герой ощущает в себе дух времени, принимает нравственную ответственность века, его породившего. Это «я» носит скорее обобщенно-личный характер, а высказывание в такой перспективе – только художественное преувеличение, призванное выразительнее передать внутреннее состояние героя.

Однако помимо переносного (в данном случае гиперболического) значения, когда речь идет только о риторическом аспекте высказывания, языковой выразительности, возможно и буквальное толкование смысла строки. Тогда вдруг обнаруживается, что субъ-

ект сознания и речи – «не человек», а существо другой онтологии. В этом случае можно говорить не просто об аспекте высказывания, а об изменении характера художественной условности, т.е. о трансформации самой художественной реальности стихотворения. Резкая смена онтологической природы, сущности лирического субъекта в этом произведении, ведет к преобразованию художественного мира, восприятия этого мира (художественной оптики) и, наконец, к качественному изменению свойств речи: человеческое слово становится как бы «нечеловеческим».

На смену человеческому сознанию приходит иное, которое открывается в стихотворении паузой⁵, обозначенной по смыслу и интонационно (конец предложения и смыслового отрезка текста), а также графически (конец строфы). Смолкает один и начинает говорить «другой».

Вторая часть стихотворения уже проникнута видением, чувствованием этого иного существа «не человека», и художественный мир стихотворения – это уже не мир социальных потрясений и жалоб на век, шествующий «путем своим железным» (Е. Баратынский). Это возможность заглянуть за пределы человеческого опыта, подняться выше, художественно пережить через интуицию поэта существование «ангела, наверно». Соколову удастся поэтически угадать и прочувствовать эту родственность человеческого и небесного, божественного в человеке и предоставить такую возможность читателю.

Все, что было явлено в первой части, обретает в свете этого нового видения другие очертания. «Я устал от двадцатого века» звучит так, как будто лирический герой существовал и за много

⁵ Пауза в поэтике Владимира Соколова обладает особой смысловой содержательностью. На важность этого элемента художественной системы в лирике поэта указывает, например, А. Архангельский в статье «В предчувствии мига»: «Высшая ценность для него (Владимира Соколова. – Автор) – пауза, пронизанная и напоенная дыханием только что стихнувшего звука» [1, с. 55]. Вспомним и поэтические признания самого поэта: *Перед стихом наполнить паузу. Уже значительным молчаньем («Пауза»), Даже в самой наполненной строчке Безвоздушные паузы есть («Февраль»). «Язык поэтический заключает в себе не только слова, но и паузы, расстояния между словами, иногда даже строчками», - говорил Владимир Соколов в интервью [7, с. 212].*

веков до этого века и будет существовать после; двадцатый век становится персонифицированным образом времени, с которым можно вступить в диалог. «Окровавленные реки» в этой логике можно представить своеобразными «окровавленными» речами (ср. «изрекать» – произносить), которые изматывают собеседника. «Права человека», о которых твердит двадцатый век, из суетных межчеловеческих отношений (в старой оптике) становятся правами человека по отношению к «нечеловеческому», небесному – правами земли по отношению к небу. Открывается совершенно иной горизонт смысла. Субъект сознания и речи переходит в качественно иное состояние, и теперь все смыслы отсчитываются с иной нулевой точки.

Событие подобного превращения человека в «не человека» мы наблюдаем в программном пушкинском стихотворении, к которому отсылает последняя строка «Шестикрылый унес серафим», стихотворении «Пророк» (1826). Отсылкой можно считать и слова «печалью томим», совершенно пушкинские по стилю (ср. начало «Пророка» – «Духовной жаждою томим...»). В этих маркерах ясно ощущается, что стихотворение Владимира Соколова – некоторая реплика в диалоге, ответ на пушкинского «Пророка». Естественно сопоставить ситуации двух стихотворений и таким образом попробовать проникнуть в суть реплики поэта двадцатого века в этом диалоге с классиком.

Стихотворение «Пророк» являет превращение человека, земного существа, «томимого» «духовной жаждой», в пророка – пограничное существо. Он связан с небом, озвучивает его волю на земле. Но пророк существо земное, в отличие от ангела (из «Я устал от двадцатого века...»), который, будучи также некоторым посредником между человеком и Богом, все же существо небесное. Отказавшись от идеи подробного анализа пушкинского стихотворения, укажем только на значимые в контексте наших размышлений его особенности.

Все творческие усилия автора в этом стихотворении направлены на произведение человека в новый чин – в статус пророка, что

окончательно достигается в конце. Состояние «духовной жажды», которым охвачен будущий пророк в начале стихотворения, сменяется вполне физическими, точнее, конкретными телесными преобразованиями – огненным воздействием некоего сверхсущества («серафим» от древнееврейского «сараф» - пылающий).

Каждое действие шестикрылого серафима, знаменующее такое преобразование, ритмически выделено в стихотворении полноударной строкой на фоне различных ритмических вариаций 4-стопного ямба с пропусками ударений («Моих зениц коснулся он...», «Моих ушей коснулся он...», «И он мне грудь рассек мечом...»). Самым же звучным (насыщенным полноударными строками) фрагментом оказывается финальные строки стихотворения (последние шесть).

Здесь эти превращения плоти соединяются с духом в некое нераздельное единство: преображенный пророк оказывается в состоянии буквально «жечь глаголом», т.е. физически воздействовать словом, становится орудием Слова (с большой буквы) и таким образом утоляет свою «духовную жажду».

В завершающих четырех строчках стихотворения звучит «божий глас», слова бога, которые передает сам пророк, лирическое «я». Здесь телесное, земное существо окончательно становится пророком: божественная речь (Слово), которая и вдыхает в пророка жизнь, делаая его самим собой, звучит одновременно с речью пророка, через нее, сквозь нее.

Особо отметим характерное свойство пушкинской поэзии, проявившееся в «Пророке», – принципиальную «воплотимость» ее в слове, «выразимость» того, что кажется невыразимым. Эта поэзия предельно материальна, конкретна, физически ощутима. Слово полностью вмещает предмет, а не просто называет его или дает его в ощущении. Пушкинское слово максимально «плотно», оно обладает своеобразной «полнокровностью», отсюда и болезненные телесные ощущения превращающегося пророка в произведении⁶.

⁶ Эту специфическую особенность поэзии Пушкина подробно описывает в своей книге «Божественный глагол» Е.Г. Эткинд [9].

При этом текст стихотворения перенасыщен старославянской лексикой (старославянских слов больше, чем собственно русских) которая, в общем-то, присуща темам духовным, возвышенным, метафизическим, т.е. уводящим от конкретики предметного мира и телесности человека. Но сила пушкинской поэзии такова, что «метафизические» старославянизмы опредмечиваются, становятся материалом выражения телесных ощущений пророка. Однако и эта телесность в финале становится духом, «божьим гласом».

От вполне аллегорических образов «духовной жажды» и «перепутья» в начале стихотворения лирический сюжет поворачивается к телесно ощущаемому воплощению мира в слове (возможность аллегорической и символической интерпретаций остается, но преобладает именно «плотность» слова). В финале же в соединенности тела и духа, человеческого и небесного видна решительная устремленность лирического «я» к небу, вернее, прямое и окончательное вторжение неба на землю, явление божественного в телесном человеке. То, к чему пророка вела его духовная жажда, к чему он был устремлен изначально, реализуется как вторжение небесного в земное бытие.

Слово у Владимира Соколова качественно отличается от пушкинского. Оно не столь предметно: не вмещает предмет и, более того, даже не вполне указывает на него. Дело даже не в том, что в противовес «Пророку», насыщенному существительными, именующими конкретные, а не абстрактные предметы, в стихотворении «Я устал от двадцатого века» таковых имен существительных мало. К ним относятся только слова *река* и *земля* (еще есть *человек* и *ангел*, но смысл этих имен иного, скажем, духовно-символического порядка; они качественно и категориально отличаются от таких слов, как *персты* или *зеницы*). Поэтическое слово у Соколова рефлексивного характера, оно больше говорит о самом субъекте речи, чем о том, что называет. Превращение в *ангела* в стихотворении «Я устал от двадцатого века» происходит в большей степени в воображении самого субъекта сознания и речи. Шестикрылый серафим появится в финале в отрицательном

смысле – как нежелательный воображаемый гость. Можно сказать – это какое-то апофатическое (отрицательное) богоявление.

Там, где Пушкин полновластный хозяин и творец, Соколов только робкий зритель, приоткрывающий завесу пророческой (или ангельской) тайны. Он лишь на мгновение в самом финале в своем воображении становится этим серафимом, но даже этого короткого мига оказывается достаточно. Серафим является и, несмотря на нежелание «поэта-ангела», все же уносит его последней строкой (ведь основная единица членения речи, единица смысла в стихотворении – строка, стих, а не предложение): Шестикрылый унес серафим. Несмотря на скромность прикосновения к этой тонкой материи в стихотворении Владимира Соколова, бесспорно, встреча с пушкинским серафимом все же состоялась. А большего поэту двадцатого века и не надо – его поэтическая ситуация и цели его как художника другие.

Печальный ангел у Владимира Соколова как будто прикипел душой к грешной земле, «что так выглядит *скверно*» (созвучно слову «*скверна*» – грех и вообще все нечистое и в духовном и в телесно-физическом смысле), возлюбил ее в ее несовершенстве. Пушкинский серафим уносит лирического героя как бы против его воли, но все его помыслы с любимой им грешной землей, покидать которую он не хочет. Неизбежность пути пушкинского пророка – вторжение неба на землю, эта финальная строка проговаривается с какой-то горечью и смиренным приятием, далеким, однако, от внутреннего согласия. И здесь слышится голос Владимира Соколова, в этом суть его реплики в диалоге с Пушкиным.

Из классической пушкинской гармонии рождается новая, совсем не гармония по классическим меркам: «Соколов из прошлого перекидывает мост к самому себе, может быть, первому поэту нового времени» [2, с. 200], – пишет исследовательница Л. Васильева.

Лирический субъект поэзии Владимира Соколова – «дитя земли», однако он причастен и гармонии, превосходящей земное,

человеческое. Помимо описанного стихотворения подобная картина мира реализуется в ряде поздних произведений поэта. Например, «Дай мне бог побольше жизни...», «Наконец-то я молод...», «Сегодня день под Рождество...» и др.

...Он отдыхает невдали (ангел. – Автор)
И шепчет между тем:
«О, не спеши дитя земли
В обещанный Эдем»
(«Сегодня день под Рождество...»)
Я еще человечность
И любовь берегу.
Эту мертвую вечность
Я понять не могу...
(«Наконец-то я молод...»).

В творчестве Владимира Соколова разыгрывается поэтическая драма: устанавливаются сложные противоречивые отношения между человеческими ценностями и началом, превосходящим человеческое, присутствующим в поэзии. Или, перефразируя слова Пушкина, возникает спор между «правдой земли» и правдой неба. И оказывается – у «земли» тоже есть своя поэтическая правда. Цитируя пушкинское «Цель поэзии – поэзия», поэт второй половины XX века прибавляет: «она растворена в жизни...» [7, с. 211].

У Соколова в этой драме лирический субъект всегда выбирает «земное», «человеческое», но благодаря именно этому выбору парадоксальным образом оказывается возможной подлинная поэзия, напрямую причастная идеалу, превосходящему человеческое, подлинная гармония и полнота бытия, являемая в искусстве слова. В поэзии Владимира Соколова воплощается вечное возвращение к классическому идеалу и его неизбежное обновление, переосмысление, что реализовалось и в стихотворении «Я устал о двадцатого века».

Цитированная литература

1. Архангельский А. В предчувствии мига / Александр Архангельский // Литературное обозрение. – 1987. – №7. – С. 55–59.
2. Васильева Л. Сын зимы / Лариса Васильева // Москва. – 1987. – №7. – С. 199–201.
3. Высокосов А. Поэт Владимир Соколов / Андрей Высокосов // Крещатик. – 2007. – № 36. – Режим доступа: <http://www.kreschatik.nm.ru/36/27.htm>.
4. Михайлов А.В. С другого берега /Александр Викторович Михайлов // Вопросы литературы. – 1990. – № 5. – С. 93–100.
5. Рассадин С. Грань: портрет поэта на фоне поэзии / Станислав Рассадин // Дружба народов. – 1996. – №9. – С. 203–217.
6. Соколов В.Н. Главная тема: мужество быть самим собой / Владимир Николаевич Соколов // Дружба народов. – 1996. – №9. – С. 218–220.
7. Соколов В.Н. «Когда-нибудь, когда меня не будет...» / беседу вела Л. Константинова // Вопросы литературы. – 1999. – №6. – С. 207–219.
8. Страшнов С.Л. «Светловолосые мы не седеем...»: мир детства в поэзии Владимира Соколова / Сергей Леонидович Страшнов // Детская литература. – 1991. – №8. – С. 17–20.
9. Эткинд Е.Г. Божественный глагол. Пушкин, прочитанный в России и во Франции / Ефим Григорьевич Эткинд. – М., 1999. – 600 с.

АВТОР И ГЕРОЙ В ЛИРИКЕ БОРИСА РЫЖЕГО: «FROM SWERDLOVSK WITH LOVE» (1998)

Традиционным взаимоотношением эстетического видения автора-творца в художественном произведении и действительной реальности жизни человека является следующее: любые обстоятельства жизни, входя в произведение, пересоздаются, «переплавляются» в свете эстетического видения, отрываются от своей первоначальной единственности и открытости, становятся материалом для строительства чего-то принципиально иного, отличного от жизни – эстетически завершенного художественного феномена. Это суждение не требует подкрепления цитатами из авторитетных источников – это, так сказать, «общее место», то, что в современной науке о литературе аксиома.

Вместе с тем сложная соединенность, взаимосвязь искусства и жизни, невозможность абсолютизации автономии искусства – эта извечная проблема и сегодня стоит остро. В особенности ощутима эта острота при разговоре о лирической поэзии, природа которой изначально не образотворческая (в основе которой мимесис как творческий принцип), а ориентированная на прямое выражение, «прямое сказывание» (слова А.В. Домашенко [2, с. 39]) бытия.

В этом виде творчества взаимоотношения автора-творца и героя, героя и биографического автора, вообще, творящего и сотворенного, единственного события жизни и события художественного произведения (в бахтинской терминологии) сложны и противоречивы. Обратимся к некоторым ключевым моментам этого противоречия и рассмотрим их на материале творчества поэта конца 20 века – Бориса Рыжего, автора, для которого обозначенная проблематика становится личной жизненной трагедией.

В одном своем письме к Ларисе Миллер Борис Рыжий коротко очерчивает свою эстетическую программу, подход к творчеству и сущность понимания поэзии: «У меня такое впечатление, что стихотворчество станет поэзией тогда, когда поэты перестанут врать. Но эта ложь неосознанная, просто слова оторвались от предметов». И в другом месте: «В юности я написал целую гору «метафизических» стихотворений, в которых слова ровным счетом ничего не значили. И знаете, кто меня спас? Некрасов! «Председатель казенной палаты...». Я вдруг понял, что это вполне реальный председатель, и после этого год не писал. Надо же, думал, настоящий председатель, как он может быть поэзией? Но с годами понимаешь, что если не опишешь свое время, то кто это за тебя сделает. Конечно, можно и соврать для «поэтичности», но это будет унижением опять-таки времени, единственного, что мы имеем, памяти» [5]. И еще один красноречивый фрагмент – эпиграф к итоговой книге «Оправдание жизни»: «Я думаю, поэт должен выступить адвокатом... по отношению к жизни – мы, поэты, должны оправдать ее... Мне хотелось, когда я писал стихи, оправдать жизнь» [7, с. 5].

Тема назначения искусства и его сложных отношений с жизнью, а потому и вопрос об отношении эстетического видения и «реальности поступка» (М. Бахтин) для этого поэта очень важны. С первым соотносима активность автора-творца, второе реализуется биографическим человеком, а в художественном мире произведения является сферой действия героя.

Существенно, что в лирическом произведении герой и его жизненный прототип, биографическое «я», тесным образом связаны, в силу чего подлинная реальность и мир героя произведения образуют некоторую мифопоэтическую общность, входящую в художественный мир лирики. Характерно высказывание о поэте писательницы и литературного критика О. Славниковой: «Рыжий пишет стихи *о себе* – в том смысле, что наполнение лирического героя *собой* происходит

по полной программе. Дистанция минимальна, переживание непосредственно, чувства натуральны» [8].

Присмотримся внимательнее к одному программному стихотворению названного поэта, помещенному в цикл «Из Свердловска с любовью» (1998), чтобы проследить специфическую взаимосвязь автора и героя в художественном мире лирика.

Приобретут всеевропейский лоск
слова трансазиатского поэта,
я позабуду сказочный Свердловск
и школьный двор в районе Вторчермета.

Но где бы мне ни выпало остыть,
в Париже знойном, Лондоне промозглом,
мой жалкий прах советую зарыть
на безымянном кладбище свердловском.

Не в плане не лишённой красоты,
но вычурной и артистичной позы,
а потому, что там мои кенты,
их профили на мраморе и розы.

На купоросных голубых снегах
закончившие ШРМ на тройки,
они запнулись с медью в черепах
как первые солдаты перестройки.

Пусть Вторчермет гудит своей трубой.
Пластполимер пускай свистит протяжно.
И женщина, что не была со мной,
альбом откроет и закурит важно.

Она открывает голубой альбом,
где лица наши будущим согреты,
где живы мы в альбоме голубом,
земная шваль: бандиты и поэты.

Как и всякое художественное произведение, данное стихотворение содержит определенную эстетическую программу – ключ к собственному пониманию, а также свое толкование природы и специфики поэтического искусства в целом. В нем с первых строк взаимодействуют две темы, за которыми стоят две различные формы существования человека: 1) эстетическое измерение бытия (и связанные с ней темы поэта, поэзии, литературы, сюда же присоединяется тема «бытия-не здесь» и вообще любого инобытия в соответствующем поэтико-стилистическом выражении); 2) контекст неготовой, необработанной действительности, которая входит в произведение как материал, и связанная с ней сфера чистой, эстетически не преобразованной до конца эмоциональности (топос Свердловска – Екатеринбург девяностых годов и связанные с ним мотивы и лексико-семантический пласт).

Легко поддаваться соблазну соотнести проявления эстетического видения с позицией автора-творца, а переживание бытия в качестве невымышленного мира, где «я» предстоит «жить и умирать» (М. Бахтин) с уровнем героя. Отделить субъектов одного от другого, вписав все в рамки классических представлений эстетики. Однако означенные сферы, кругозоры, подходы к существованию тесным образом переплетены, часто трудноотделимы друг от друга. Субъектные сферы и связанные с ними образы пространства и мира вообще в стихотворении зачастую совмещены.

Так, например, Свердловск (где Вторчермет, Пластполимер – непреобразованная реальность) у Бориса Рыжего оказывается «сказочным», т.е. в некотором смысле инобытийным. С другой стороны, этот топос явно противопоставлен олитературенным, опозитизиру-

ванным, поданным во второй строфе «готовым» культурным образам «знойного Парижа» и «промозглого Лондона».

Субъект в искусстве никогда не может быть монологичен – это всегда встреча конечного и бесконечного, смертного и бессмертного, эстетического и этического, «я» и «другого». Человек – тот, кто совмещает роли «зрителя и участника в драме существования» (Н. Бор). Лирический субъект, соответственно, – это всегда отношение, а не единичное «я». Автор и герой в лирике не существуют друг без друга (причем привилегированность авторского видения в данном стихотворении проблематична).

Позиция эстетического видения, бахтинская «внежизненная находимость» не достигается, а является изначально данной человеку, определяя его как родовое существо. В произведении же искусства эта позиция только очищается от посторонних «примесей». Парадоксально, что в акте этой «очистки» (катарсиса) человек приходит не к инобытию, а навстречу бытию, к обнажению подлинного существования. И тем сильнее лирическое искусство, чем напряженнее обнажение, чем тоньше грань между ним и «живой жизнью».

С другой стороны, говоря о проблеме перегруженности стихотворений жизненными подробностями быта, Борис Рыжий писал: «Я много думаю об этой самой «форточке в небо». Мне самому зачасую душно. Самое страшное, что рецептов никаких нет. Больше воздуха за счет вымысла и меньше истерики... больше света...» [5]. Подлинно-реальное существование и эстетическое начало соединены в лирической поэзии антиномичным образом, что особенно остро чувствует поэт.

В третьей строфе стихотворения Бориса Рыжего означенное противопоставление инобытийного, здесь «артистического» и подлинно реального озвучивается прямо – говорящий акцентирует внимание на том, что его завещание (а по жанру это именно поэтическое завещание) не столько дань жанру, литературность, сколько определяемая жизнью этическая потребность.

Не в плане не лишенной красоты,
но вычурной и артистичной позы,
а потому, что там мои кенты,
их профили на мраморе и розы.

С одной стороны, наблюдается авторефлексия жанра – осознанная реакция на свой собственный жанровый канон, отталкивание от него. А с другой стороны, героем движет жизненное веление долга (некоторый, можно сказать, кодекс чести), которое, по сути, оказывается полностью в рамках жанра. Жанр, искусственность и литературность как бы попираются, но именно благодаря этому отталкиванию жанр завещания вновь обретает жизнь именно как лирическая поэзия, а не как готовая литературная форма. Таким образом, литература как искусство (т.е. поэзия) творится как бы через отказ от литературности.

В этом же ключе еще одно наблюдение: розы, которые на могилах «кентов», отзываются в слове *купоросный*. Роза – глубоко традиционный поэтический образ, даже избитый образ – примета литературности; «купоросный» – относим к ряду образов неготовой действительности, где Вторчермет, Пластполимер и т. д. И все же «купоросный» как бы совмещается с литературными «розами», становясь художественным образом здесь и сейчас. Помимо этого розы – еще и образ традиционной, опять-таки по-особому жанровой каноничной блатной песни (об этой традиции в творчестве Б. Рыжего пишет почти каждый исследователь его творчества). Литературность, искусство и жизненное начало проглядывают друг через друга. В конце концов, ведь и профили на мраморе – не люди, а их изображения, образы. Но изображения – эти художественные образы только в стихотворении, в видении автора-творца, а не в мире героя, где и существует это кладбище. Это такой образ, который стремится быть нехудожественным и вообще не образом, это нечто инобытийное, но в сути своей не вполне художественное.

Обратим внимание на рифму «красоты – кенты», вновь видим обнажение основополагающей оппозиции прекрасного и прозаически жизненного, заостренное в рифме. Подчеркнем особость того, что здесь мы называем прозаически жизненное. В герою говорит определенное время (эпоха), определенная социальная группа – «Свердловск 90-х», «кенты», «закончившие ШРМ на тройки». Все это неизбежно поэтизируется, стремится к собственной образной завершенности – эта «живая жизнь» неизбежно мгновенно олитературируется, становится образом, и все же «там внутри» «дышит» чистая эмоция.

Подлинное бытие, в свою очередь, оказывается также некоторой идеальной сферой, мифопоэтической областью, соединяющей мир поэзии, мир истории, биографии (тоже по-особому идеальные) и мир поступка. Два дискурса – эстетико-поэтический и внеэстетический, бытийный – сходятся здесь в едином пространстве поэтического мира. Эта подлинная реальность – это уже не реальность поступка, а особая идеализированная реальность, сходная с реальностью мифа, вечно длящееся продолжение художественного целого лирики за пределами раз и навсегда данного текста.

Несколько слов о языке стихотворения. На донецкой конференции 2006 года, посвященной 70-летию М.М. Гиршмана профессор Н.Т. Рымарь из Самары представлял доклад, на котором выдвигал тезис, что новое слово впервые всегда является в некоем творческом акте, который по типу подобен поэтическому. И тогда ему был задан вопрос: а как быть с такими словами, как «горгаз» или «Донэлектро-сталь». На что он с улыбкой ответил, что такие слова, конечно, являются впервые не в поэтическом акте. В сущности, это спорно. Обратите внимание на слова «Вторчермет» и «Пластполимер», которые по типу именно такие, о каких говорил Николай Тимофеевич Рымарь.

В творчестве Бориса Рыжего они, может быть, впервые в полноте раскрывают свой поэтический потенциал, вполне приобретают смысл, особенно это касается «Вторчермета», который у поэта явно

мифологизируется (во множестве текстов), олицетворяется, приобретает голос, возможность говорить и как будто получает живую душу, становится явленной, одухотворенной сущностью. Это видно даже по одному этому стихотворению.

Значимо уже то, что здесь «Вторчермета» рифмуется с «поэта». В рифме столь далекие, противоположные в сущности области (проза жизни и прекрасное, поэзия) сопрягаются, сближаются творческим усилием.

Строки «Пусть Вторчермет гудит своей трубой. Пластполимер пускай свистит протяжно...» в масштабах художественного мира – своеобразный эквивалент колокольного звона или трубы Гавриила, сигнализирующей о присутствии высшего начала. Это и тризна, почтение по отношению к ушедшим, и звук бытия, неистребимого и вечно длящегося.

У поэтов, которые обращаются к лексике, не освоенной поэзией (экзотизмам, аббревиатурам, непривычным для литературно-поэтического контекста топонимам и т.п.), рифма приобретает тематическое значение. То есть в рифмующуюся пару часто выносятся ключевые слова темы (например, у Владимира Маяковского это обретало форму специальных упражнений, известна его тяга к экзотической рифме), сближение это часто контрастно, даже эпатажно («не про нас» – «Монпарнас», у того же Маяковского).

Подобный процесс концептуализации рифмы наблюдаем и у Бориса Рыжего: уже в первых строках рифмуется «всеевропейский лоск» и «Свердловск» – в первом словосочетании есть все звуки рифмующегося слова. Сближаются противоположные контексты. Вот еще яркий пример сближения «далековатых понятий» (выражение Михаила Ломоносов) в рифме Бориса Рыжего:

На окошке на фоне *заката*
Дрянь какая-то жёлтым *цвела*.
В общежитии *жиркомбината*
Некто Н., кроме прочих, *жила...*

В анализируемом стихотворении обращают на себя внимание некоторые, если позволительно так выразиться, «неуклюжие обороты речи», связанные с кругозором героя. Например, существует два варианта текста стихотворения «мой жалкий прах *прошу похоронить*» и «мой жалкий прах *советую зарыть* на безымянном кладбище...» Однако вариант более аккуратный и нейтральный «прошу похоронить» остается в черновиках, в печать идет «советую зарыть». Стилистически более сниженный, даже грубый и при этом обладающий яркой автоизобразительностью (изображает самого субъекта речи) вариант автор оставляет. Это никак нельзя связывать с недостатком вкуса, ведь на протяжении немалого времени поэт работал редактором отдела поэзии в журнале «Урал». Здесь первостепенное значение имеет именно самоизображение говорящего. С точки зрения, например, теории Бориса Кормана (см. [4, с. 256]) – здесь перед нами стилистически выраженный кругозор лирического героя, который явно уже, чем кругозор автора. Еще одной стилистической приметой этого суженного кругозора, связанного с интенцией героя, следует считать намеренную «ошибку» «закончившие ШРМ» (вместо «окончившие»). В авторскую речь как бы включается реплика персонажа воссозданной в стихотворении действительности.

Тот, кто говорит в лирике, – это герой, а тот, кто слышит говорящего, – автор-творец. Однако нам представляется, что в этом геройном кругозоре, где над незаинтересованным созерцанием явно преобладает чистая эмоциональность смертного существа (а не «внежизненная находимость» беспристрастного автора-творца), выявляется собственно лирическое начало. Чистая эмоциональность, выражение конечного существа, голос смертного, углубленного в бытие сознания в лирике первичнее, сильнее и значимее, чем позиция внежизненного созерцания.

Хотя эта вторая позиция неизменно присутствует здесь же в самих жанрах завещания и послания, которые составляют жан-

ровую основу стихотворения, это априори прописано. Завещание как воображение того, что будет, когда «я» уже не будет существовать, и послание как голос, устремленный куда-то далеко, в топос «не здесь», – в сущности, тоже инобытийны. Только на фоне этой жанровой позиции вненаходимости голос героя приобретает такую силу и глубину. Но то, что составляет подлинность, сущность лирической поэзии, выявляется именно в этой позиции героя – «того, кто должен умереть». Прорыв к бытию, преодоление заранее данной позиции «вненаходимого» зрителя, если хотите, возвращение из «забытья», из смерти – и есть то, что открывает полноту бытия в лирике.

Финальный поворот лирического сюжета открывает привычную для жанра памятника-завещения перспективу встречи (общения) с «далеким потомком» (Е. Баратынский) в идеальном мире будущего, неизменно благодатного, в стихотворении Рыжего «согревающего» будущего. Formой этого инобытийного существования оказывается «голубой альбом» фотографий, который открывает неизвестная женщина, фактически «незнакомка», а поэтому и смотрит на лица незаинтересованно, в некотором смысле эстетически созерцательно. Но не как на вымышленный мир, а как на «другой», отдельный, но подлинный мир. В финальной строфе голубой альбом является дважды, при этом сам с собой рифмуется – здесь жизнь длится, не прекращаясь, бытовой контекст окончательно эстетизируется.

Семантика голубого цвета для Бориса Рыжего традиционна – порыв к идеалу (in blau), прекрасному инобытию, эстетизированной вечности. Сравни:

Душа моя, огнем и дымом,
путем небесно-голубым,
любимая, лети к любимым
своим.

Финальная строка опять же обнажает главную тему: искусство и жизнь, мир созерцания и мир созерцаемый, творящий и сотворенный, действительный и инобытийный. Обратим внимание, что ранее голубой цвет уже появлялся в стихотворении – это цвет снега на кладбище («на купоросных голубых снегах»): образ, где сходятся жизненное и внежизненное (инобытийное). Поэтому и альбом голубой, потому что по своей сути совпадает с образом голубых снегов – прошлого, воспоминания, идеализированного остановившегося времени, бытия в смерти.

Снег голубой, потому что он купоросный: здесь мы наблюдаем присутствие темы промышленности, заводов, неготовой реальности Вторчермета и Пластполимера в соединенности с темой инобытия, на которую указывает голубой цвет. Внутри эстетического видения сохраняется подлинное бытие.

В финале высказывания вновь врывается стилистически сниженное, а в контексте литературно аккуратного финала стилистически чужеродное слово из кругозора героя «шваль», причем с эпитетом «земная». Эта самохарактеристика героя, благодаря эпитету, должна быть одновременно определена и как произносимая посторонним созерцателем, так сказать, с небесной высоты глядящим на земной (жизненный) мир. То есть здесь ощутимы две субъектные интенции, два голоса (героя и автора) звучат одновременно, соединяя мир чистой эмоции и эстетическое видение. Через двоеточие открывается, прямо называется смысл этих двух голосов, их источник: «бандиты» и «поэты». Слова, оканчиваясь одинаково на «-ты», в некотором роде сопоставляются по смыслу, сближая эти далекие контексты. Самохарактеристика «шваль» звучит и бандитской грубостью, и артистическим кокетством поэта. «"Безымянность" кладбища подчеркивает безвестные судьбы похороненных здесь. Как и в классической элегии этого жанра, поэт – единственный ценностный голос этих неизвестных... кто связан с ними одной судьбой», – пишет В.И. Козлов [3, с. 67].

Как у древнегреческого поэта Пиндара, по верному наблюдению Н.П. Гринцера, «слава субъекта и объекта творчества окончательно смыкаются» [1, с. 32], так и здесь автор и герой раскрываются как цельный человек, диалогически существующий (бандит-поэт, если хотите, к слову, глубоко традиционный литературный тип).

Установка на подлинность существует в лирическом произведении от начала до конца, равно как и эстетическое измерение, т.е. не происходит «растворения» одного начала в другом, каждое из начал существует как непроницаемый необходимый элемент лирического целого. Только композиция из этих элементов (их отношение, диалог) образует саму возможность лирического высказывания и формирует специфический мир лирического произведения.

Цитированная литература

1. Гринцер Н.П. Древнегреческая «лирика»: значение термина и сущность явления / Николай Павлович Гринцер // Лирика: генезис и эволюция: [коллективная монография / сост. И.Г. Матюшина, С.Ю. Неклюдов]. – М., 2007. – С. 13–53.
2. Домашенко А.В. Маническая поэзия и миметическое искусство. Платон и Бахтин / Александр Владимирович Домашенко // Филологические исследования. – Донецк, 2001. – №3. – С. 36–42.
3. Козлов В.И. Русская элегия неканонического периода: Очерки истории и типологии / Владимир Иванович Козлов. – М.: Языки славянской культуры, 2012. – 335 с.
4. Корман Б.О. Избранные труды. Теория литературы / Борис Ошеревич Корман; [ред.-сост. Е.А. Подшивалова, Н.А. Ремизова, Д.И. Черашняя, В.И. Чулков]. – Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2006. – 552 с.
5. Миллер Л.Е., Рыжий Б.Б. Переписка / Лариса Емельяновна Миллер, Борис Борисович Рыжий // Урал. – 2003. – № 6. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/ural/2003/6/r1.html>.
6. Миллер Л.Е. Чаепитие ангелов: памяти Бориса Рыжего / Л.Е. Миллер // Новый мир. – 2001. – № 9. – С. 171–174.
7. Рыжий Б.Б. Оправдание жизни / Борис Борисович Рыжий. – Екатеринбург, 2004. – 832 с.
8. Славникова О.А. «Из Свердловска с любовью» / Ольга Александровна Славникова. – Новый мир. – 2000. – № 11. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2000/11/slav.html.

ПО СЛЕДАМ «НЕКРАСИВОЙ ДЕВОЧКИ»: «КАК АНГЕЛ» (1996) ЛЮДМИЛЫ ПЕТРУШЕВКОЙ И «КРАСИВЫЕ ЖЕЩИНЫ» (2007) АНТОНА БЕССОНОВА

Популярность и сила литературного влияния стихотворения Н.А. Заболоцкого «Некрасивая девочка» (1955) колоссальны. Причем эти свойства произведения распространяются и на литературную элиту, поэтов и серьезных писателей (отчасти об этом пишет, например, Т. Бек [1, с. 195]), и, так сказать, на «широкие массы», включающие ряды графоманов, погруженных в нравственные искания подростков, которые размещают текст стихотворения на своих страницах в социальных сетях, и просто неведомых «анонимусов», множущих «Некрасивую девочку» на интернет-форумах и оживленно обсуждающих ее здесь (на это указывает, в частности, И. Лоцилов [8, с. 46]).

Образ «бедной дурнушки» с «младенческой грацией души», обрамленный в короткий, но чрезвычайный по глубине морального воздействия и художественной красоте лирический сюжет, без натяжки может быть поставлен в один ряд с такими вечными нравственно-эстетическими образами-символами мировой литературы и культуры, как пушкинские Моцарт и Сальери, Квазимодо Виктора Гюго или даже мифический Прометей.

В настоящей заметке, состоящей из двух частей, мы уделим внимание двум произведениям, испытавшим влияние «Некрасивой девочки», по-своему отразившим и переосмыслившим этот классический образ.

В рассказе «Как ангел» Людмилы Петрушевской краски накладываются так густо, что в этом сюжете противоречия заостряются до непреодолимости, выявляя присущие писательнице черты: чувство

прозаической житейской «безнадеги», ощущение отстраненности постороннего наблюдателя драмы жизни, которое граничит с неким цинизмом, и ко всему этому присоединяется экзистенциальный ужас бытия⁷.

В стихотворении Антона Бессонова «Красивые женщины» делается постмодернистская попытка вступить в полемику с традиционным представлением о глубине красоты и, в некотором смысле, даже с установлениями классической эстетики, реализованными в «Некрасивой девочке». Глубине смысла здесь противопоставляется его поверхность (в том значении, которое вкладывает в это понятие постструктуралист Ж. Делез [4, с. 19 – 28]).

Прозаическая «Некрасивая девочка» Людмилы Петрушевской

Чтобы убедиться в том, что героини рассказа и стихотворения похожи, и в том, что в светлом поле сознания писательницы во время создания рассказа было произведение Заболоцкого, достаточно взглянуть на два портрета.

«Некрасивая девочка»:

Среди других играющих детей,
Она напоминает лягушонка.
Заправлена в трусы худая рубашонка,
Коленки рыжеватые кудрей
Рассыпаны, рот длинен, зубки кривы,
Черты лица остры и некрасивы...

Ангелина («Как ангел»):

«она...требовала завязать ей пышный бант на макушке, распускала свои *волосенки, жидкие и спутанные*, как пух и перья из подушки (она не выносила расчесываться), и... хорошенько красила

⁷ О свойственном Петрушевской стремлении «сшить неистощимость быта с неумолимым смыслом бытия» (слова из стихотворения Н. Хаткиной) подробно пишет, например, А. Кураlex в статье «Быт и бытие в прозе Людмилы Петрушевской» [6].

рот красным цветом, веки синим, брови черным – у нее для этого стояла коробка с гримом, кто-то из родни подарил, видя, как ребенок кидается на губную помаду и красит *рот* и щеки *до ушей* [...].

К тридцати годам, она носила сильнейшие очки, многослойные, как фары, а *передние восемь зубов она потеряла, не желая ходить к врачам, да и зубки с детства были слабенькие, плохие*» (курсив мой. – Автор). Неаккуратные волосы, плохие зубы, рот до ушей... разница лишь в возрасте.

В рассказе «Как ангел» некрасивая девочка, которая у Петрушевской ко всему еще и умственно отсталая (видимо, здесь изображена страдающая олигофренией), становится взрослой: «она созрела в крепкую, мощную, буйную женщину». Писательница беспощадно, со свойственной ей «нелюбовью к своим героям» [10] наградила свою героиню всем, что противоположно «младенческой грации души»: Ангелина крупная, грубая, неуклюжая. Она изображена в экспрессивной гротескной манере: «толстая тупая морда клыками наружу», клоунский грим.

По-разному видится и внутренняя жизнь героинь: вместо «чужой радости», которая «как своя томит» «и вон и сердца рвется», «обостренное чувство справедливости» и неудержимое требование своей «доли на празднике жизни», которое сформировалось у героини рассказа еще в детстве. У Заболоцкого яркое выявление внутреннего мира героини – это переполняющая ее радостная погоня за чужими велосипедами, исполненная «счастьем бытия». У Петрушевской иначе: «Ангелину было не укротить, она требовала и себе тоже мороженого, тоже автомат, как у трехлетнего, требовала прямо на месте... адресуясь к самим детям и к их родителям, которые угощали своих потомков, кто чем, выносили им во двор новый *велосипед*, баловали их, а Ангелина тут как тут и тоже требует, а мне?».

Но противопоставленность образов некрасивой девочки Заболоцкого и Ангелины особенная, ведь героиня Петрушевской «там, внутри, осталась все той же маленькой слепенькой девочкой», хрупкой и нравственно чистой хотя бы в силу своего слабоумия. Автор не

случайно вспоминает евангельское «блаженны нищие духом» («От Матфея», гл. 5, ст.3): «Она идет против всего человечества, вольная и свободная, свирепая, нищая духом, про которых ведь сказано, что их будет царствие небесное...».

В рассказе «Как ангел» предчувствия лирического героя стихотворения Заболоцкого («и не хочу я думать, наблюдая, что будет день, когда она рыдая...») сбылись наихудшим образом, и стараниями Людмилы Петрушевской воплотились в реальный кошмар⁸. Читатель видит с ужасом, что чистый пламень, который с не меньшей силой, чем в стихотворении Заболоцкого, горит в глубине Ангелины, способен жечь все и всех, в том числе и саму героиню. Но «тяжкий камень» в художественной логике рассказа все же будет перетоплен, однако происходит это не так, как в классическом стихотворении.

В «Некрасивой девочке» все внутреннее как в любом лирическом произведении, и, по существу, важно созерцательное состояние лирического субъекта, а не перипетии сюжета или даже характер героини (хоть они и позволяют раскрыть особенности этого поэтического состояния). Главное событие происходит не в душе девочки, а в воображении лирического «я», точнее, в созерцании творца, который в нарастающей музыкальности финала с такой мощью пропевает победоносный гимн красоте, нравственной, в первую очередь, но и любой вообще красоте. Этот «чистый пламень», который автор вдохнул в свою героиню, при этом сам по себе как бы является вместилищем авторского мирозерцания. Творец оказывается способен перетопить камень, обжечь свою глину, сотворяя прекрасного человека, утверждая веру в человека.

А говоря «нечем ей прельстить воображенье», в некотором смысле лирический герой (а вместе с ним и автор), конечно, кокет-

⁸ В статье «Скелеты из соседнего подъезда: почему Людмила Петрушевская так не любит своих героев» Т. Морозова предлагает остроумную характеристику отношения автора к своим героям в творчестве писательницы: «Сам волшебник женщин не любил (так же, как и мужчин), он уважал только слабых стариков, старушек и больных детей, несмотря на их капризы и скверные характеры («Новые приключения Елены Прекрасной»)). Так ведь это автор о себе!.. Волшебница, которая не любит мужчин и женщин (стариков и детей тоже не любит, но жалеет – с оговорками). Волшебница, которая не любит людей. Как называет таких волшебниц русский фольклор, мы прекрасно знаем Правильно – Людмила Петрушевская» [10, с. 10].

ничает. Обаяние некрасивой девочки просто неотразимо. Об этом пишет М. Эпштейн: «Обаятельно же такое спонтанное движение, которое раскрывает потенциальность и метаморфозы души. На эту тему есть известное стихотворение Н. Заболоцкого «Некрасивая девочка»... Здесь каждое слово указывает на признаки обаяния: «младенческая», «грация», «душа», «движенье»... Это и есть «огонь, мерцающий в сосуде» [12].

Рассуждая о свойствах таланта Пабло Пикассо (эссе «Пикассо уходит от погони»), Людмила Петрушевская выразила своеобразное недоверие к нему как к художнику, претендующему на подлинное творчество, отметила, что не во всех своих работах живописец одинаково убедителен: «Девочка на шаре» – это какая-то «красотуля» [11, с. 318]. Думается, эту характеристику – «красотуля», – или нечто подобное, Петрушевская могла бы адресовать и героине Заболоцкого.

В прозаической «Некрасивой девочке», в рассказе «Как ангел» художественная действительность построена по-другому – она не может быть полностью вовлечена во внутреннюю жизнь созерцателя. Грубо вторгающийся реальный мир, мир, в котором живут другие, более жесток и безнадежен, чем в стихотворении. Да и сама героиня реагирует на него острее, отчаяннее. Это мир беспощадный и многоголосый – «романный» мир короткого рассказа. Таким образом, на своеобразии изображения героини и целостном смысле произведений сказывается не только характерная мрачность художественного мира Петрушевской в общем, но и смена литературного жанра и рода.

У Заболоцкого вторжение внешнего мира во внутренний, исполненный гармонии и как бы автономный мир девочки, весьма деликатно, даже интеллигентно (хотя и этого хватает для ужаса):

Увидит с ужасом, что посреди подруг
Она всего лишь бедная дурнушка...

Эта формулировка «бедная дурнушка» принадлежит не только созерцающему и рассуждающему субъекту, но и воображаемому персонажу художественной действительности стихотворения, который мог бы со стороны так сказать о девочке, сказать потихоньку кому-то

другому, жалея девочку, но и отличая ее от других «нормальных»⁹. В этой реплике девочка видит себя чужими глазами и перед прекрасным миром возникает угроза, которая преодолевается ее внутренней силой, исходящей из самого созерцания лирического субъекта.

В героине рассказа Петрушевой эта сила как бы не может быть до конца упорядочена, гармонизирована, это стихия, хаос, «романная разноголосица». Инстинктивное чувство добра, справедливости и любви обращается в бунт против миропорядка, где допускается такое положение вещей. Ангелина рвется на улицу, к другим, «надеясь понравиться миру», жажда восстановить разрушенный младенческий образ мира, утраченную гармонию детского мировосприятия: «...Ангелина упорно тащит мать на люди, в магазины, в толпу, может быть, надеясь, что ее снова возьмут на руки и будут передавать друг другу как любимое дитя...». В гостях она чувствует «ложь всеобщей якобы любви до определенного часа – на улице же ей никто не врал, все откровенно глазели или смеялись в лицо... вот это и была свобода, и она, видимо, рвалась на улицу как в театр, где от души исполняла роль городского пугала».

И когда начинает казаться, что страдания героини непреодолимы, ее фигура начинает отступать на второй план, а на первом все явственнее проступает еще одно невинно страдающее существо – мать, «немолодая», «некрасивая», заботящаяся о дочери, несущая на себе все тяготы ухода за ней.

Образ ангела (точнее, ангелоподобия), соотносимый на протяжении рассказа с Ангелиной, – отсюда и сравнения ее самой с птенцом, ее волос с пухом – в финале переносится на ее мать. Героиня предстает ангелом-хранителем, причем очень похожим на саму Ангелину: «Мать караулила момент и снимала с Ангелины обувь, накрывала несчастную одеялом, а у самой тоже не было сил раздеться окончательно, она бывало так и задремывала, сидя за столом

⁹ Подобные явления в лирике автор системно-субъектной теории анализа стихотворения Б.О. Корман объяснял вторжением кругозора и речи персонажа в пространство авторского кругозора [5], происходящее в реалистической и постреалистической лирике. Литературовед связывал это с понятием «многоголосья», которое он подробно описал, прежде всего, на примере поэзии Н.А. Некрасова.

при полном свете, с глазами, полными слез, похожая на свою дочь, т.е. без зубов, почти без волос, но закаленная как в огненной печи... Днем и ночью ее глодал один вопрос: за что ей это?». И на лице Ангелины мы видим те же слезы «о несправедливости, о неверии». В рассказе матери дается характеристика «кроткая». В том же Евангелии от Матфея читаем: «блаженны кроткие». В этом священном блаженстве мать и дочь подобны.

В этом кажущемся обреченным на погибель существовании (ср. название сборника, куда помещен рассказ, «Непогибшая жизнь»), в усилении жизни, которое делает мать, выявляется огромный заряд добра в человеке. В мучительном (фактически мученическом) житейском сопротивлении героя беспощадной воле создателя есть попытка «перетопить» тот «самый тяжкий камень». Пусть не в одиночку, как у Заболоцкого, но хотя бы разделив страдания близкого.

Глубина этого безвинного страдания усиливается к финалу – ангельским предстает уже все семейство: дочь, отец, мать. Но не станем приписывать героям какое-то избранничество: у Петрушевской «границы различия между ангелами и людьми настолько размыты, что возникает искушение поставить полный знак равенства...» [7, с. 205]. Да и самому автору-повествователю не станем придавать черты какой бы то ни было сентиментальности: он не оставляет своим героям никакого шанса, смеясь даже над нелепой надеждой умереть, как в народной сказке, – в один день: «Она (мать. – Автор) надеется – смешно сказать – что они умрут как-нибудь все вместе». А раз «умерли в один день», значит – и «жили долго и счастливо», а на это писательница едва ли пойдет. В этом «смешно сказать» – вся Петрушевская: здесь содержится какой-то эквивалент пушкинского «нет правды на земле, но правды нет и выше». Ну, не даст писательница умереть своим героям в один день! Слава богу, что это остается уже за пределами повествования.

В финале, в последнем выявлении авторской беспощадности, в окончательном уничтожении своих героев парадоксально проявляется художественное завершение рассказа. Здесь соединяются

какой-то экзистенциальный сарказм над самим существованием и беглость бытовой сплетни, совпадают странный житейский всепримиряющий цинизм постороннего наблюдателя, через взгляд которого, однако, просвечивает эстетическое видение художника, и отблеск мениппеи (смеха в ситуации смерти, смехового ее преодоления).

М. Васильева прямо называет авторскую позицию, выявляемую в прозе Петрушевской, «независимой наблюдательностью» [3, с. 217]. Об этом пишет и О. Лебедушкина: «... автор равен сверхчуткому улавливающе-записывающему устройству, способному разложить на голоса тишину эфира; и только в этом его автора роль» [7, с. 201]. Такая отстраненность то ли медиума, то ли зрителя, но никак не участника «драмы существования», ощущается и в финале рассказа. Это ощущение распространяется и на «вечного соучастника автора – читателя» [3, с. 217], но этим чувством произведение не исчерпывается.

Главное, – и в этом парадокс – что через все это к читателю после прочтения приходит удивительное чувство, как говорится, «оседающее в сухом остатке»: не надежды на иную жизнь, не освобождения (как в пушкинском «Анчаре»), не катарсического «очищения от аффектов» (как в греческих трагедиях), не слезы благодарности великому художнику слова или учителю жизни, но чувство хорошо прогретого сердечного мотора, готового сострадать и быть лучше. И разве не в этом конечная миссия искусства – чудесным образом делать человека лучше?

Функцию равнодушного наблюдателя выполняет повествователь, такой же созданный автором субъект видения и речи, как и внимающий ему тоже, кажется, совершенно толстокожий, «непробивной», как сейчас говорят, имплицитный читатель. Но на этого внутритекстового «черствяка» реагирует читатель реальный, в котором вдруг оказывается есть что-то лучшее. И, может быть, именно на это и сделана ставка Петрушевской как художника.

«Часто приходится повторять: человек смотрит в книгу, как в зеркало. Видит там себя. И интересно: один видит в тексте добро и

плачет, а другой видит тьму и злится... На основании одних и тех же слов!» – утверждает сама Людмила Петрушевская [11, с. 328]. Все же писательница любит своих героев и верит в своих читателей, способных плакать.

Сама же она читатель очень вдумчивый и придирчивый, сумевший вычитать в классическом стихотворении Заболоцкого свои авторские смыслы, не разрушающие «Некрасивой девочки», но органичные и для ее собственной художественной вселенной.

Поверхность красоты:

А. Бессонов «Красивые женщины»

Прежде всего, видимо, следует извиниться перед читателем за введение в эту научную книгу столь легкомысленного материала. Он может считаться таким по двум причинам. Во-первых, анализируемое произведение весьма спорно в отношении его художественности, т.е. в принадлежности его к поэзии, о чем, в сущности, пишет сам автор в предисловии к интернет-публикации стихотворения, которую я попросил сделать, чтобы сослаться на нее здесь: «У меня достаточно стихотворений, за содержание которых мне стыдно. «Красивые женщины» – одно из них. И слава Богу, что сейчас мне самому неловко его читать. Но, дорогой друг, как я могу отказать тебе в твоей просьбе? Вот, любуйся!» [2]. Во-вторых, спорный характер носят сами предлагаемые размышления: это скорее околофилологическая эссеистика, чем наука о литературе.

И все же на моем блоге в сети это самая читаемая публикация [9]: интерес к ней в несколько раз превосходит, например, интерес к размещенным там же материалам, ранее опубликованным в ВАКовских научных изданиях (хотя сам этот факт можно интерпретировать по-разному). Здесь материал частично отредактирован. В общем, если это предисловие не отпугнуло читателя, перейдем к сути дела.

Приводить текст всем известной «Некрасивой девочки» нет необходимости, а вот произведение, о котором преимущественно пойдет речь, нуждается в этом.

Красивые женщины*(Н.А. Заболоцкому)*

Да, я люблю красивых женщин - Пусть лошадь думает усердно,
 За что их можно не любить? Объёмный напрягая мозг.
 От них на свете скуки меньше, А я устал. Мне думать вредно.
 Они взрывают серый быт. Мой мозг коростою порос.

Возможно, кто другой стремится Иду, инстинктами ведомый.
 К богатствам внутренних миров, Инстинкты мне велят идти:
 Не глядя на изъяны в лицах — Влекут изящные объёмы,
 Но я к такому не готов. Манят прелестные черты.

Не глубоко ль копать придётся? Моя любовь добра от Бога —
 Не будет ли напрасен труд? Бессильна полюбить козла!»
 Морочат голову вопросы Сказав, пойду своей дорогой,
 И дух сомнения грызут. За той, что взгляд мой унесла.

А очи, перси иже с ними
 Узреет зрячий за версту. Моей согретая любовью,
 Их формы так легко любимы, Пусть расцветает красота!
 Приятно петь их красоту. В моей кровати изголовье
 Пусть свет не гаснет никогда.

Померкнут очи, свянут перси - Котлеты слеплены из мяса,
 Ничто не вечно Земле. Отлиты пули из свинца –
 Так поспеши согреться, сердце, И я люблю твои прикрасы
 В красы пылающем костре! Лишь до победного конца!

И если кто-то вслух заметит:
 «Родной, подумай головой,
 Что не тебе всё это светит!»
 Смеясь, ответчу: «Бог с тобой!

Несмотря на качественное различие стихотворений «Некрасивая девочка» и «Красивые женщины», первое из которых устремлено к воссозданию полноты бытия в образе искусства, постижению глубинного содержания прекрасного, а второе, не обладающее бытийным масштабом, обнажает возможность «потребительского» отношения к красоте и иронически воссоздает лишь ее поверхность, все же перед нами две авторские эстетические концепции, два толкования красоты, воплощенные в произведениях.

Первое толкование – классическое. В общефилософском смысле наиболее адекватным аппаратом описания этой парадигмы толкования красоты можно считать немецкую классическую эстетику, представители которой сформулировали диалектические положения понимания прекрасного: «целесообразность без цели» (И. Кант), единство и взаимопереход формы и содержания в эстетическом (Г. Гегель), определенное представление об эстетическом идеале и т.д.

Второй подход к красоте постмодернистский. Здесь продуктивными оказываются такие понятия, как «поверхность» (Ж. Делез), «потребление», коллаж, игра готовыми смыслами, культурными и социальными кодами, интертекстуальность (Ю. Кристева), симуляция реальности и симулякр (Ж. Батай), наконец, лишенное аксиологической составляющей понятие «открытое произведение» (У. Эко), каковым можно считать приведенное стихотворение.

В «Некрасивой девочке» автор утверждает идею того, что смысл красоты сокрыт в глубине, что красота есть некоторая внутренняя духовная составляющая человека. За внешней некрасивостью (тем выразительнее контраст) спрятан «красивый» духовный мир, духовная чистота человека, не знающего «ни тени зависти, ни умысла художого», и это глубинное внутреннее содержание заполняет все в этом человеке. Здесь подлинное прекрасное содержание как бы проступает через внешне несовершенную форму. Поэтому при «худой рубашонке» (внешней оболочке) девочка не знает «худого умысла» (зла, недостатка духа, неполноты, ущербности внутренней жизни).

Ситуация «чужой радости», которая для этой девочки, «как своя», подчеркивает отсутствие четкой границы «я» и «другого», границы внутреннего мира и мира внешнего. Форма (поверхность, внешнее) оказывается во власти содержания, поэтому, несмотря на «некрасивость», в движениях девочки уже «сквозит» (доносится из глубины и уводит в глубину) «младенческая грация души». В финале стихотворения героиня оборачивается своеобразной «нимфой», прекрасным дитя природы: ее глубинная сущность окончательно захватывает внешнюю форму и определяет ее свойства. Здесь «некрасивость» сменяется грациозностью – безусловно, эстетической характеристикой. Извне глядящий субъект сознания и речи окончательно проникает в глубину внутренней жизни девочки и созерцает прекрасный мир духа.

До определенного момента «красота» некрасивой девочки сосредотачивается как будто не в собственно эстетической плоскости, а в этической сфере – речь идет о ее духовно-нравственной чистоте, проистекающей из свободного выявления природных сил, говорится о ее способности радоваться бытию как таковому, ощущать «чужую радость» «как свою».

Затем автор моделирует ситуацию предстоящей жизненной драмы этой девочки – дескать, чистота неизбежно исчезнет, она поймет, что «она всего лишь бедная дурнушка». Хотя лирический субъект и говорит, что ему хочется верить, что этого вмешательства мира в чистую душу девочки не произойдет, в самой интонации заложена невероятная горечь и понимание неотвратимости столкновения грубого внешнего мира и чистоты, внутренней красоты девочки.

Это пронизанное болью глубоко человеческое желание автора верить, что «сердце не игрушка...», что нравственную чистоту не победить, и сознание реальной неотвратимости кризиса этого состояния, сознание уязвимости, хрупкости этой внутренней красоты в совокупности создают мощное этическое напряжение и преодолевающий его сильнейший художественный пафос. В результате

«камень» действительно «перетапливается» и красота, идущая *de profundis* (из глубины), торжествует, а читатель ощущает жар таинственного огня внутри сосуда.

В художественной концепции, воплощенной в «Красивых женщинах», лирический герой стихотворения вступает в дискуссию с классической интерпретацией прекрасного¹⁰, реализованной в стихотворении Заболоцкого, и являет принципиально иной взгляд на сущность эстетического и возможности его воплощения.

Лирический субъект здесь настаивает на первичном значении внешней формы в прекрасном, скользит по ее поверхности, сознательно избегая какой бы то ни было глубины. Он предстает в образе духовно инертного существа, которому не под силу вникать в «богатство внутренних миров», «глубоко копать», это кажется ему «напрасным трудом», и он со вздохом сообщает, что он к такому духовному делу «не готов»: ведь, в конечном счете, никто не даст гарантии, что за «изъянами в лицах», в глубине, проступит нечто большее, чем есть на поверхности.

Хрупкая, ускользающая, но при этом и одномерная красота поверхности в его восприятии принципиально противопоставляется глубине. Ценность последней, которая традиционно принимается за аксиому, предстает ему иллюзорной, а внутренне духовное содержание, исполненное красоты, видится фикцией. И беря во внимание, что «ничто не вечно на земле»: формы непостоянны, внешняя красота померкнет, герой как некий гедонист-потребитель спешит уловить изменчивую поверхность красоты, ощутить и вполне насладиться ею, пока она не исчезла бесследно.

Но легковесностью этого гедонистического потребительства ситуация не исчерпывается: все осложняется тем, что красота оказывается герою вовсе и не адресована, она предназначена кому-то другому, неведомому. У героя, кажется, и нет возможности, так сказать, «вкусить» эту земную красоту «красивых женщин».

¹⁰ Ср. древнегреческое (платоновское) понятие «калокагатия», в котором соединяется внешняя и внутренняя красота, этическое и эстетическое.

Поверхностный взгляд лирического субъекта на красоту представляется несколько тоньше, чем какое-то житейское любование или жажда обладания. Герой оказывается как бы на обочине существования, и здесь проявляется особое «поверхностное», как бы «близорукое» эстетическое видение.

Он отвергает саму перспективу самого ничтожного углубления в вопрос и попросту отрешивается от постороннего «житейского» замечания: «не тебе сей огонь светит» (что отсылает и к «огню, мерцающему в сосуде», но «огнь» здесь только «светит» и не греет, и даже не «мерцает», стилистически снижая и профанируя приподнятость финала «Некрасивой девочки»). Для замороженного внешней красотью героя поверхность приобретает тотальную значимость, становится всем, упраздняя даже самосознание. Финальные четыре строки звучат поверх любой возможной рефлексии, неким гимном поверхности красоты.

Герой не погружается в духовное измерение, его внутренний мир не усложняется, он по-прежнему «идет инстинктами ведомый», не видя ничего, кроме поверхности, но эта поверхность абсолютизируется, становится для него как бы единственным и абсолютным измерением бытия.

Особая ограниченность, можно сказать, «притупленность» кругозора героя парадоксальным образом дает эстетическое (или симулирующее эстетическое) видение: не случайно вдруг в стихотворении появляются «классические», имитирующие стиль Пушкина строки: «Влекут изящные объемы, Манят прелестные черты». Таким образом, скольжение по «поверхности» выступает основным конструктивным принципом не только на идейно-образном уровне произведения, но реализуется и в области языка.

Этому способствует намеренное насыщение текста словесными «штампами», принадлежащими различным контекстам. Следует говорить, прежде всего, о контрастирующих дискурсах снижено-бытовой повседневности и языка изящной словесности «золотого века» русской поэзии, составляющих иронический постмодернистский коллаж. К первому следует отнести, например, «серый быт»,

«морочить голову», «полюбить козла», а ко второму практически пушкинские «легко любимы», «прелестные черты». Язык здесь не пересоздается в процессе поэтического творчества, а «потребляется» в готовом виде, иронически обыгрывается. Но и ирония эта не предполагает обратного производимому смысла, это постмодернистская обесценивающая ирония, не предлагающая ничего взамен отрицанию.

Лирический герой постепенно приобретает одномерное существование – он видит только эту поверхность красоты, которая становится естественным содержанием особого бытия героя, захватывая его целиком. Финальное «Котлеты слеплены из мяса, Отлиты пули из свинца...» является прямым указанием на то, что внутри то же самое, что и снаружи, что вообще нет никакого «внутреннего», «скрытого», «тайного», «иногое» – попытка проникнуть в глубину с поверхности, заглянуть на другую сторону оборачивается не чем иным, как тем же скольжением по поверхности (как в ленте Мебиуса, которую так часто приводит в пример Жиль Делез в «Логике смысла»).

Никакого погружения в глубину здесь просто не может быть. Однако сама эта поверхность становится содержательно значимой и ценностно-наполненной, сама форма, которая, кажется, ничего в себе не содержит и здесь ни к какому другому (высшему или глубинному) смыслу не отсылает, в своей тотальности для одномерного бытия героя оказывается постмодернистски истолкованным прекрасным содержанием, иначе понятой «целесообразностью без цели».

Комментируя этот текст (сохранена рукопись), М.М. Гиршман, во многом развивающий в своей теории художественной целостности идеи немецкой классической эстетики, справедливо замечает: «Победным концом» в ее (красоты) создании оказывается не «младенческая грация души», а постель. Красота же здесь в лучшем случае предстает как «сосуд», «в котором пустота». «Огонь, мерцающий в сосуде», как и «счастье бытия» – за пределами этого текста». Соглашаясь с этим, остается лишь добавить, что лучшую похвалу для постмодернистского произведения, подходящего для прочтения в духе Жили Делеза и Феликса Гваттари, трудно придумать.

Цитированная литература

1. Бек Т. Николай Заболоцкий: далее везде / Татьяна Бек // Знамя. – 2003. - № 11. – С. 194–204.
2. Бессонов А.Э. Красивые женщины / Антон Эдуардович Бессонов: [электронный ресурс]. – Режим доступа: timtaler.ru/blog/krasivye-zhenschiny-ukraina-g-gorlovka-donetskoj-oblasti.html.
3. Васильева М. Так сложилось: [две попытки прочтения Людмилы Петрушевской] / Мария Васильева // Дружба народов. – М., 1998 – № 4. – С. 208–217.
4. Делез Ж. Логика смысла. Фуко М. *Theatrum philosophicum* / перевод Я. Свирского; под ред. А. Толстого. – Екатеринбург, 1998. – 480 с.
5. Корман Б. О. Избранные труды. Теория литературы / Борис Ошеревич Корман; [ред.-сост. Е. А. Подшивалова, Н. А. Ремизова, Д. И. Черашняя, В. И. Чулков]. – Ижевск, 2006. – 552 с.
6. Куралех А. Быт и бытие в прозе Людмилы Петрушевской / Алексей Куралех // Литературное обозрение. – 1993. – № 5. – С. 63–67.
7. Лебедушкина О. Книга царств и возможностей: [две попытки прочтения Людмилы Петрушевской] / Ольга Лебедушкина // Дружба народов. – М., 1998. – № 4. – С. 199–207.
8. Лоцилов И.Е. «Некрасивая девочка» Н.А. Заболоцкого: функция лексической цитаты / Игорь Евгениевич Лоцилов // Русский язык в школе. – 2008. № 3. – С. 46–51.
9. Миннуллин О.Р. Сравнительный анализ стихотворений «Некрасивая девочка» Николая Заболоцкого и «Красивые женщины» Антона Бессонова / Олег Рамильевич Миннуллин: [электронный ресурс]. – Режим доступа: papulia.blogspot.com/2011/04/blog-post.html.
10. Морозова Т. Скелеты из соседнего подъезда: почему Людмила Петрушевская так не любит своих героев / Татьяна Морозова // Литературная газета. – 1998. – № 36. – С. 10.

11. Петрушевская Л.С. Девятый том / Людмила Стефановна Петрушевская. – М., 2003. – 336 с.
12. Эпштейн М.Н. Тайна обаяния / Михаил Наумович Эпштейн // Звезда. – 2014. – № 6. – Режим доступа: magazines.russ.ru/zvezda/2014/6/ept.html

«ОБЛАКА РУЧНОЙ РАБОТЫ» (2013). О ЛИРИКЕ ДМИТРИЯ ТРИБУШНОГО

Дмитрий Олегович Трибушный родился в 1975 году. Окончил филологический факультет Донецкого национального университета, а затем Одесскую духовную семинарию. Не рукополагался. С 2003 года работает литературным редактором православного собеседника «Живой родник» (Донецк). Автор четырех поэтических сборников: «Под другим дождем» (2004), «Провинциальные стихи» (2010), «Белая книга» (2010) «Облакам ручной работы» (2013), а также ряда статей по религиозной философии, богословию и истории церкви.

В сложном разнообразии поэтического мироздания Дмитрия Трибушного есть два краеугольных камня, прочных и неизменных основания его творчества: во-первых, это православное мироощущение, вера и, во-вторых, то особое отношение к художественному слову, которое формируется у профессионала-филолога, можно даже уточнить, литературоведа. Эти составляющие – главные силы, которые формируют индивидуальный художественный облик автора, и эти же моменты провоцируют некоторые опасности его творчества – опасность вторичности, избыточной филологичности, увлечение христианской риторикой, наличие «общих мест».

В логике этих двух ориентиров можно интерпретировать и название книги «Облака ручной работы». С одной стороны, здесь звучит сознательная установка автора на сделанность художественной вещи, ее принципиальную рукотворность – отсюда некоторая филологичность, игра цитатами, «лепка» из «готового» материала. С другой, более важной для автора стороны, такая поэтическая

формулировка подразумевает Создателя, Творца облаков, присутствие которого ощущает созерцающий поэт. В этой «ручной работе» чувствуется ренессансное представление о Великом Архитекторе – мастере, который вдохновенно творит мир с увлечением, подобное которому испытывает художник, естествоиспытатель, ученый, наконец, ребенок, постигающий мир. Вообще, дух Возрождения, приподнятый и жизнелюбивый, витает в книге:

Вспорхнул смычок, и время снова
Себя на время позабыло.
Что музыка? Первооснова.
Еще – возможность быть любимым.

Еще – свобода быть счастливым,
Ступать веселыми ногами
Под небом свежего разлива
И подвесными облаками.

Творческое самообретение Дмитрия Трибушного, очередной этап которого совершается в книге, делает его поэтический голос еще более сильным и индивидуальным – реминисценции, явные и неявные цитаты становятся фактами *своего* лирического мира, они как будто пересоздаются в диалоге художника с другими художниками слова. Традиционные темы оказываются по-новому прочувствованными автором, а порой и как бы впервые явленными, преображенными в акте единственности человеческой жизни, которая открывается в стихотворении, в творческом акте. В «Облаках» совершенно исчезает налет риторичности, которая в значительной мере ощутима в его предыдущих книгах. Попробуем приблизиться к неповторимому миру лирики этого автора на этих двух путях: во-первых, встречи поэзии и филологии и, во-вторых, поэзии и христианской веры.

Поэт и филолог

Диапазон главных тем и мотивов творчества, художественные ориентиры автора, сформированные уже в первом его поэтическом сборнике «Под другим дождем», явлены и в «Облаках». Это жизнь и смерть; обращение к Богу, светлая радость его присутствия и иногда тяжесть его молчания; элегические осенние зарисовки, вообще, городской пейзаж в сочетании с традициями почвеннической тихой лирики – провинция, периферия, окраина жизни, ее скука и ее чистота, внутренний свет; стихи о самой поэзии и о счастье быть... Эти линии в лирике Дмитрия Трибушного не прерываются на протяжении всего творчества, они варьируются, видоизменяются, но не слишком. В «Облаках», например, меньше осенних настроений, зато больше пастернаковской февральской слякоти и провинциальной зимы не в ее торжественно-праздничном, а в повседневном, сероватом, будничном исполнении (« Луну над городом повесили...», «Хромой и некрещеный...», «Тает родина. Тают льдины...»).

Здесь ощущается растворенность лирического «я» в городском пейзаже, но эта растворенность не поглощающая, а освобождающая для лирика. «Я» как будто исчезает, не существует, но, в то же время, и незримо, духовно присутствует внутри пейзажа:

Спят столицы и страницы,
Часовые сторожа.
Из натруженной темницы
Выбирается душа.

Спят дежурные трамваи,
Где-то в парке дремлет дождь.
Только ты, душа босая,
Между спящими бредешь.

Можно почувствовать даже некоторый эскапизм лирического «я»: многое в книге уходит в сон, в дымку, или выплывает из сновидения.

В стихотворениях легко угадывается и перечень читательских предпочтений автора, который соотносим со списком поэтов-учителей Дмитрия Трибушного: ощутимее других это уже упомянутый Борис Пастернак (февральская тема, Гамлет, стихи о поэте и поэзии) и Владимир Соколов (городской пейзаж, пригород, окраина, опять же, самоуяснение поэтического «я»). А вообще, говорить об учителях поэта-литературоведа чрезвычайно сложно, потому что в хорошем филологе (а Трибушный, несомненно, к таковым относится) заметно, зачастую даже излишне многословно, говорит вся мировая культура. И хотя простое перечисление мало что даст, все же некоторые имена стоит проговорить. В лирике Трибушного – особенно в «Облаках» – получила отголоски чуть ли не вся русская поэзия: от классиков Пушкина, Лермонтова, Фета, через Серебряный век (Ахматова, Блок и Пастернак) и шестидесятников (почвенники Юрий Кузнецов, Владимир Соколов и Николай Рубцов) до русского рока (Цой, Башлачев, Летов, даже Константин Никольский – «На родине закаты коротки...») и современников. Из последних порой слышится старший современник Олег Чухонцев, а местами рано ушедший из жизни Борис Рыжий («Здесь зимовой встречал рассвет, За опохмелкой шел сосед...») («Как хорошо бродить в раю...»), «В прямом и переносном смысле...», «Будут астры или розы...», где Рыжий назван прямо).

Этот пестрый перечень можно долго продолжать, обращаясь к конкретным строкам стихотворений Трибушного и указывая: здесь чувствуется влияние того-то, а вот это заимствовано у этого... Однако в погоне за источниками легко потерять из виду автора, который питался ими, но состоялся как другая самостоятельная поэтическая величина.

Удивительно то, что различного рода интертекстуальных элементов, от скрытых намеков на маргинальные тексты до отчетливых цитат из классиков, в «Облаках» по сравнению с предыдущими книгами стихов стало не только не меньше, но значительно больше. Однако

при этом собственная поэтическая интонация Трибушного настолько самостоятельна, что практически любое «чужое слово» пересоздается силой его голоса. Оказавшиеся рядом Цой и Гоголь («Таёт родина. Тают льдины...»), Константин Никольский и Чжуан-цзы («На родине закаты коротки...»), Ленин и Иван Андреевич Крылов («По улице сентябрь водили...») не обращают лирическое стихотворение в перенасыщенное пространство интертекста, где нет места ощущению целостного существования неповторимого человека, поэта-лирика. Большинство стихотворений при всей своей филологичности не перестают быть разговором душ, встречей с живым человеком. В стихах Трибушного зачастую присутствует сознательная установка на интеллектуальную игру, которая, однако, не оборачивается истощенным постмодернизмом, лишенным аксиологической почвы и смысловой конкретности, – это всегда попытка обретения смысла. Впрочем, это достигается не в ста процентах случаев.

Чтобы не сбиться на каталогизацию реминисценций и т.п., уделим большее внимание только двум влиятельным в этом контексте поэтическим фигурам: Владимиру Соколову и Борису Пастернаку.

Дмитрию Трибушному прекрасно удаются мимолетные пейзажные зарисовки с налетом светлой грусти по поводу уходящего времени в духе Соколова...

Внезапно опустела дача,
Ее накрыл кленовый лист,
А раньше было все иначе,
Какая-то другая жизнь.

О чем-то люди говорили,
Витал над столиком амур.
И тихо бабочки садились
На разноцветный абажур.
(2004)

...или какой-нибудь пойманный на лету февральский день в отчетливыми пастернаковскими мотивами:

Хромой и некрещеный,
Роняющий печаль,
Почти развоплощенный
Куда-то шел февраль.

Голодные собаки
Ему смотрели вслед.
И собирался плакать
О феврале поэт.

Спешили почтальоны
Вдоль улиц без лица,
Чтобы раздать влюбленным
Картонные сердца (2013).

Учительство Соколова ощущается в лирике Трибушного не только в стихотворениях десятилетней давности, оно сильно и сейчас. Например, «Поэзия должна быть грустноватой...» (2013) – это своеобразная авторская вышивка по поэтической канве, которую представил Владимир Соколов в стихотворении «Пластинка должна быть хрипящей...» (1967). В первой строке стихотворения есть отсылка к Пушкину: обыгрывается его известная фраза из письма Вяземскому о том что «поэзия... должна быть глуповата», но главный собеседник в этом случае все же не Солнце русской поэзии, а Владимир Соколов. Здесь та же композиция, похожая манера изображения жизни и пейзажа, стремление увидеть в повседневном, мимолетном – приметы вечности, но не мертвенной, покоящейся, а именно динамичной, ускользающей, всегда свежей:

Поэзия должна быть грустноватой,
Как поздний вечер в городе чужом,
Как памятник забытому солдату,
Оплаканный химическим дождем.

Еще должны салютовать фонтаны,
Извозчики лететь на красный свет,
И менестрели в переходе пьяном
Рассказывать о пачке сигарет...

Вещь Трибушного может показаться вторичной, но это не вторичность эпигонства, рабского подражания, желания быть таким же по стилю и духу. Это свободная игра с прецедентным текстом как с жанром: классическое для Трибушного произведение Владимира Соколова выступает в роли своеобразного жанрового канона, поэтического ориентира, в пространстве которого можно создать *свое* произведение. В этом своем есть не только неповторимый донецкий провинциальный колорит и лично прочувствованный дух эпохи – здесь есть собственное мироотношение, реализованное в поэтическом голосе поэта, достаточно сильном для того чтобы, создавая чуть ли не вариацию на уже существующее стихотворение, не повторять его, а творить собственный художественный мир.

Это же можно сказать и о поэтическом диалоге с Борисом Пастернаком – его стихотворения почти цитируются, но художественный мир пересоздается уже в свете иного видения:

Чем поэт занимается? Видит.
У бездельника мало забот.
Не доверяют закаты пииту,
И другие несут небосвод.

Ветер в поле найдут детективы.
Дворник в белое выкрасит свет.
Быть поэтом почти некрасиво,
Знаменитый ты был или нет.

Но иногда смелость заимствования распространяется не только на те или иные образы («Мело, мело. Летели сани...»), обыгрывание отдельных строк («Быть человеком некрасиво...»), но и на стиль (и в литературоведческом, и в строго лингвистическом смысле). Например, Трибушного явно привлекает характерная для Пастернака синтаксическая организация первой строки типа: «Гул затих. Я вышел на подмошки...» (парцелляция) или «Февраль. Достать чернил и плакать...» – с паузой в середине, которую, в общем-то, любил и Соколов («Машук оплыл – туман в округе...», «Паровик. Гудок его глухой...», «Нет школ никаких. Только совесть...»). Сравним у Трибушного: «Сад разбежался. Вновь восьмое марта», «Король раздет. Народ послушен», «Мело, мело. Летели сани» – конечно, этот синтаксис несколько иной, но в соединении с прочими элементами почерки Пастернака и Соколова рельефно проступают сквозь текст Трибушного, как сквозь палимпсест. И если соглашаться с формулой натуралиста Бюффона «Стиль – это сам человек», то в этой ситуации мы сталкиваемся к чем-то близким к подражанию.

Провести художественный водораздел между подражательностью и диалогом поэтов трудно: если вещь художественно удачна, то никакое обилие цитат и заимствований не станет аргументом против нее, но если что-то не получилось, все чужое видится отталкивающе вторичным, «непереваренным» – словом, деструктивным для творчества. Если само творческое состояние поэта в тот или иной момент лишено достаточной концентрации, интенсивности, в конце концов, подлинности, то стихи получаются художественно неубедительными, что выражается в эпигонстве и избыточной филологичности. Например, таковым представляется финал стихотворения «Вдали от центральной дороги...»:

Вдали от центральной дороги,
Где Блок не едал, не пивал,
Трагический тенор эпохи
Поет про какой-то централ...

...Пусть голос мой робок, нестроен,
Натянут в ночи, как струна,
Когда замолчали герои,
Немым подпоет тишина.

Рифмы вроде «струна – тишина» да и сам образ натянутой, еще и «в ночи», струны избиты, «голос мой робок, нестроен» – свободный пересказ «Мой дар убог, и голос мой негромок...» Баратынского, сложный оксюморон «немым подпоет тишина» также не выглядит поэтически свежим... Словом, ощущение вторичности в финале плохо сочетается с оригинальным и удивительным по музыкальности началом.

В стихотворении «Спят столицы и страницы...» явлено проникновенное созерцательное состояние поэта-горожанина, однако сама художественная идея позаимствована из «Большой элегии Джону Донну» Иосифа Бродского. Упрек в заимствовании мог бы быть несостоятельным, поскольку авторская интонация Трибушного своя, оригинальная, но эстетическое завершение в значительной степени строится именно на том же, на чем у Бродского: спит все, кроме души поэта.

В контексте тематико-стилистических заимствований нам видится и образ Отчизны, довольно значимый для Дмитрия Трибушного. Он как бы усвоен у поэтов-почвенников, само отношение к Родине (и к малой родине) у лирика довольно клишированное, это можно назвать «общим местом». Более ощутимо это в «Провинциальных стихах» («Хорошо зиме трудиться...») и в «Белой книге» («Не исцелит, но снимет боль...»). В «Облаках» эта тема

становится более личной, неповторимой. Проникновенно написано «Плывут прощальные такси...», а в стихотворении «На родине закаты коротки...», венчающем сборник, появляется едва уловимая освобождающая ирония, снимается излишняя щепетильность по отношению к теме любви к малой родине. Но при этом сама любовь никуда не девается, и стихотворение получается честным, а интонация выражения этого отношения к своей земле – авторской, неповторимой, впервые найденной. Донецкий колорит не кажется чем-то натужным или конъюнктурным, какой-то заданной для самого себя установкой:

На родине закаты коротки,
Чтоб написать роман – не хватит света.
Провинциалу, впрочем, не с руки
Указывать Создателю на это...

...О том, что не поет, а голосит
В глухой ночи промышленная птица.
О бабочке, которая не спит,
Сама не спит, и Чжуан-цзы не снится.

Продолжая тему поэтической рукотворности, в произведениях Дмитрия Трибушного, отметим несколько формально-стилевых особенностей его художественного почерка. Прежде всего этого автора следует признать мастером сильных, подготовленных финалов:

...Не может праздник вечно длиться
В стране слепых глухонемых.
А Бог смотрелся в эти лица
И навсегда остался в них.
(«Вначале вырастает небо...»)

...Разбился Цой. Горела Троя.
И боги думали всерьез,
Что мы – последние герои
Страны, летящей под откос.
(«По улице сентябрь водили...»)

...Кто-то – Рильке или Рыжий
Проведет меня сквозь ад.
Может быть, и я увижу
Тех, кто не смотрел назад.
(«Будут астры или розы...»)

Чаще всего это сильное художественное оружие действует во благо, но, как и любой профессиональный жест, при злоупотреблении грозит опасностью превращения в красоту, лишённую подлинной поэтичности. Здесь вдохновение «ручной работы» оказывается на грани реального риска «опуститься до приёма» (Л. Толстой). Например, в финале стихотворения «Вначале вырастает небо...» звучит назидательность. Здесь перед читателем «готовая» русская идея, мысль о народе-богоносце, которая может отталкивать или привлекать, но напрямую это не связано с поэтичностью стихотворения. Финал стихотворения «Будут астры или розы...» также ощущается как подготовленный, но он острее, одновременно отчаяннее и смелее (образ индивидуального ада, подобного дантовскому, по которому проведет уже не Вергилий, а поэт-самоубийца из того же поколения, что и автор, оригинален и производит большое художественное впечатление), это именно художественное завершение.

К проявлениям индивидуального стиля Дмитрия Трибушного, которое им ясно осознаётся и намерено используется, следует отнести и приверженность автора к контрастам, к решительному сближению далеких контекстов (например, сакрального и профанного), со стремлением увидеть в обыденном приметы непреходящего, вечного, но всегда и обновленного.

Еще не музыка, но все же:
Дугой согнулись дерева.
Слезит сентябрь непогожий,
Дрожит уставшая листва.

Чуть выше музыка, чуть выше,
Чуть выше крыш, чуть выше дна.
Не там, где ты ее услышал,
А там, где Бог и тишина.

Стихотворение прекрасно передает это состояние подъема повседневности до высоты какого-то иного, лучшего существования. Как правило, подобное сближение превосходно удается автору, который обладает редким чувством поэтического такта и меры, но случаются и диссонансы:

«Вот и птицы Отчизну бросили...»
...Поработал ноябрь над кленами –
Ни согреться, ни скрыть позора.
И стоят деревья смущенные,
Как перед Господом стриптизеры.

Слишком резкое соединение «далековатых понятий» (М. Ломоносов), священного и сниженного, делает образ несколько гротескным, комическим и, в конце концов, художественно неубедительным: эффект, которого старался достичь автор, не вполне достигается. Оказавшиеся рядом Отчизна, Господь и стриптизеры явно стесняют друг друга, «смущенье» передается читателю, и все это в итоге вызывает лишь улыбку, адресованную не остроумной находчивости, а нелепости сочетания. Образ очень яркий и, скорее всего, он мог бы органически вписываться в художественную систему какого-то другого автора, но для Трибушного – это грубовато.

В конечном счете, творчество Дмитрия Трибушного нельзя назвать филологической поэзией – оно никоим образом не уместится в это определение, но и там, где компонент, связанный с профессиональным самоопределением автора, ощутим, его стихотворения, за редким исключением, высокохудожественны и мастерски исполнены.

Антиномии поэзии веры

В личной переписке с автором настоящей статьи Дмитрий Трибушный формулирует опасение, связанное с читательским восприятием его лирики: «Не стараюсь выразить уже готовые идеи при помощи рифмы. Идеи стихов рождаются в слове, но не до него. Поэтому иногда боюсь, что мои стихи будут воспринимать как зарифмованный катехизис». Но проблема не только в читателе: сам религиозный компонент в поэтическом опыте изменяет привычные представления об искусстве слова и вводит круг вопросов, которых, скажем так, в отношении чисто светской лирики быть не может.

В статье «Поэзия веры и поэтика общих мест», посвященной сборникам «Провинциальные стихи» (2010) и «Белая книга» (2010), критик Алексей Куралех размышляет о «разнонаправленности современного творчества и религиозного сознания»: «Мастерство светского художника – открыть себя миру, донести до зрителя своё – неповторимое, индивидуальное. Мастерство монаха-иконописца – в умении уйти в сторону, скрыть свое я, оставить молящегося наедине с изображенным на иконе святым. Для поэзии общие места губительны... Религиозное сознание держится на традиции... на общих местах – Предании, Символе Веры... Читатель может найти в поэзии талант, глубину содержания, личную судьбу, но должен ли он искать в книге стихов, а не в храме Истину, Веру и Любовь?» [3].

По мнению критика, всякий глубоко верующий поэт сталкивается с этой проблемой: кто-то перестает писать, кто-то сбивается на

риторику и религиозный пафос, жертвуя художественностью. Дмитрий Трибушный в этой логике мужественно пытается идти одновременно «к двум противоположным полюсам». На этом пути случаются поэтические удачи («Ты взвешен. Тяжелеет свет...», «Весенние строфы», «Несли дары со всех концов земли...») и соскальзывания в риторику («Снег не рождается, и сад...», «Если бы вещи застигнуть врасплох...»). Завершая статью, Куралех высказывает надежду, что с «где-то за горизонтом нашего понимания должна быть точка... где противоположные полюса сливаются в таинственном единстве, где стихотворение и молитва... становятся одним» [3].

Присутствие этой надежды, порой разрушительной для художественного творчества, а порой, наоборот, – воплощающейся в слове со всей силой Откровения – в русской литературе (а в особенности – в русской лирике) постоянно. Это очевидно не только для поэтов («Веленью божию, о муза, будь послушна...»), но и для восприимчивых читателей. Например, Н.В. Гоголь связывает «высшее состояние лиризма» русских поэтов с «чем-то библейским»: «наши поэты видели всякий высокий предмет в его законном соприкосновении с верховным источником лиризма – Богом... потому что русская душа... слышит это как-то сама собой» [1, с. 299].

В этом же ключе размышления И.А. Ильина. Говоря о духовном ясновидении поэта, философ связывает его с прикосновением к «божественной сути мироздания»: впадая в поэтический сон, ведущий к откровению, поэт «созерцает творчески движущую, священную Идею – *Божью идею мироздания*» [2, с. 188]¹¹.

Но вопрос не в установлении золотой пропорции веры и поэтического творчества, что позволит постичь метафизические глубины духовной поэзии. Общая формула здесь едва ли возможна. Несмотря на видимое различие означенных стихий, в творческом акте

¹¹ В том же «Поющем сердце» в эссе «Созерцающий поэт» читаем: «У кого хватит силы, чтобы выговорить Божьи Идеи? Кто найдет для них верные и точные выражения? В смиренной беспомощности помышляет об этом поэт; им то и дело овладевает сознание своего бессилия и робкая растерянность. И только сила внутреннего заряда, только вдохновенное восстание самих сбереженных богатств заставляет его приступить к делу» [2, с.190].

(и в стихотворении, и в молитве), как в духовном поступке, с которым имеют дело и искусство, и религия, выявляется целостность и единственность человека – и эта единственность всякий раз неповторима. И вера, и поэзия – не какие-то «надстройки», а естественные и необходимые формы существования человека, способные быть одним целым (например, псалмы Давида).

По-своему воплощен драматизм взаимоотношений поэзии и веры у Дмитрия Трибушного. Сравним два удачных стихотворения из его последнего сборника: «Орфей» и «Когда бы дожить до старости...».

«Орфей» удовлетворит самый взыскательный вкус современного читателя, человека эпохи постмодерна. Стихотворение насыщено цитатами и отсылками к известным текстам (М.А. Булгаков, А.П. Чехов, М.Ю. Лермонтов, менее определенно А.А. Ахматова, А.С. Пушкин...), здесь по-своему слышна чуть ли не вся русская лирическая классика: не все отзвуки угадываются определенно, но присутствие целого хора голосов русских поэтов явственно ощутимо.

И снег звенит, и путь открыт,
Но не смотри назад,
Туда, где рукопись горит
И вырубает сад.

Туда, где воля и покой
Останутся другим,
Где вьется черный часовой
Над городом твоим.

Туда, где музыка смогла
Разжалобить богов,
Туда, где все сгорит дотла –
И слово и любовь.

При этом художественная игра «чужим словом» ведется легко и уверенно, а сила поэтического голоса самого автора полностью снимает какое-либо ощущение вторичности. На глазах читателя фактически воссоздается авторский вариант мифа об Орфее, вышедшем из царства мертвых: только на позиции Эвридики оказывается он сам, нарушающий запрет оглядываться назад. Именно его слово и его поэтический взгляд (оглядка) воссоздают мгновенно исчезающий мир. В авторском варианте орфического мифа едва заметно ощущается отзвук библейского мифа о Лотовой жене; индивидуальный план соединяется с переживанием национального культурно-исторического бытия, поэтому здесь звучит хор русских поэтов; через пророческую интонацию является ощущение последнего часа и некого Абсолюта. Вихрь поэтических ассоциаций проносится стремительно – текст читается на одном дыхании: есть и глубина, и легкость, и эстетическая завершенность.

Добавим, что стихотворение «Орфей» безрелигиозно: хотя в финале и появляются «слово» и «любовь», которые, в контексте книги, зовут к Евангелию, но общий смысл произведения в другом ключе. Даже боги (слово «Бог» встречается в стихотворениях Дмитрия Трибушного много раз) здесь языческие – с маленькой буквы и во множественном числе: так сказать, силы судьбы, рок.

Стихотворение «Когда бы дожить до старости...» совершенно другого свойства. В отличие от многих произведений из «Облаков» здесь нет насыщенности текста прямыми цитатами или намеками на другие произведения, в эфир индивидуального поэтического голоса Дмитрия Трибушного здесь меньше, чем это в среднем происходит в «Облаках», врываются интонации Пастернака, Владимира Соколова или кого-либо еще:

Когда бы дожить до старости,
До самых преклонных лет,
Когда от меня останется
Сквозь тело мерцающий свет,

Не стал бы искать совпадения,
Во всем видеть тайну и знак.
Деревья и сновидения
Пришли бы ко мне просто так.

Я знал бы, что смерть отправлена,
Хранил бы свое ничего
И в каждом прохожем ангеле
Пытался узнать своего.

Не стал бы просить спасения,
Всерьез заговаривать смерть,
А плыл бы себе по течению,
Как рыба в раскрытую сеть.

Стихотворение очень тихое и сосредоточенное, состояние лирического «я» обнаженнее и чище, чем в «Орфее». Здесь моделируется ситуация приятия смерти героя в глубокой старости, телесное уступает место духу и свету...

Здесь необходимо сделать шаг в прошлое. Религиозное сознание лирического «я» Дмитрия Трибушного в его стихотворениях до 2010 года иногда бывает подвержено некоторому беспокойству, отвлекающему от подлинной творческой сосредоточенности и сковывающему творческую свободу. Это беспокойство связано со своеобразной процедурой мировоззренческой, даже идеологической, самопроверки: верно ли сказано, согласуется ли отношение человека к Богу, выраженное в стихотворении, с догматами христианской веры. Это беспокойство воцерковленного человека сказать *не так*. Из-за этой «самооглядки», которая ощутима в некоторых стихотворениях («Бесконечный дождь», «Перед разлукой – неземная тишина...», «Разорвана, пропитана, продана...», «Надо мною небо, большее, чем слово «высоко»...», «И снова ветхое исполнено...»),

«Стихи смерти»), в голосе лирического «я» появляется некоторая риторичность, а порой назидательный тон и даже проповеднический напор (например, в стихотворении «День за днем провожает Господь поезда...»).

От этого у читателя порой может возникать ощущение некой механической соединенности поэтической образности и обнаженного молитвенного состояния:

Не прошу ни печали у Бога моего, ни радости.
Помоги, Господи, остаться самим собой.
Человек – это осень. Человек – это все его странности,
Умноженные на смерть, смирение, спор со своей судьбой.

Не найдешь, если ищешь, себе оправдания.
Помоги, Господи, пройти сквозь Твои жернова.
Человек – это встреча, все решающие свидания.
Мучительно ищет признание свои слова.

Стихотворение «Когда бы дожить до старости...», которое мы сравниваем с «Орфеем», при глубокой религиозности напрочь лишено того деструктивного для творчества беспокойства, о котором речь шла выше. Спокойная ясность и твердость веры, которая дает возможность без внутренних колебаний довериться Божьему промыслу, слита с сосредоточенным поэтическим состоянием, завершающимся художественным откровением.

Накопившаяся за воображаемую жизнь усталость вопрошания перед лицом молчаливого Бога приводит к готовности «плыть по течению». Но что это за плаванье? Здесь приятие бытия, примирение с Божьим миром, наполненность жизни светом, это не тягостное ожидание смерти, а радость встречи с Творцом. Финальная строка – строка чрезвычайной лирической силы – прочитывается по-разному. С одной стороны, здесь реализовано ощущение трагического,

неизбежность финала, явление смерти, которая открывается лирическому «я» в полноте. Смерть, принимающая в свою раскрытую сеть (эти два слова в стихотворении зарифмованы, специально сближены по смыслу), переживается сознанием уже не только в гипотетическом будущем, но как бы и здесь и сейчас. С другой стороны, христианский контекст, до этого выявляемый в стихотворении через образы «света», «тайны», «ангела», «спасения», в финале мощно концентрируется в традиционный символ – рыбы (вспомним, например, ловящих рыбу апостолов Андрея и Петра, которых Иисус обещает сделать «ловцами человеков»; изображение рыбы, оставляемое первыми христианами в катакомбах и др.). Рыба, плывущая в сеть, – лирическое «я» – не бросается в бездну своей гибели, а попадает в объятия Бога. Это ощущение передано очень «полноводно»: здесь колоссальная сила притяжения существования в его трагическом и спасительном христианском наполнении, удивительное соединение символического плана и почти физического ощущения холодной воды, темноты смерти и чуда спасения в соединенности с Ловцом Человеков. В финале личный голос лирического «я» растворяется в божественном хоре.

События этого стихотворения происходят не только на территории привычно понятой художественной литературы. Здесь явлен акт личной веры, здесь есть христианское слово, и это слово удивительным образом именно поэтического свойства¹².

Позволим себе смелость сказать, что это стихотворение Дмитрия Трибушного значимее, весомее, поэтически концентрированнее, чем хорошее стихотворение об Орфее. В нем есть приближение

¹² Интересную мысль о специфике поэзии веры высказывает Татьяна Пахарева в статье о книге Вениамина Блаженного «Сораспятье»: «В духовной поэзии в ее истинном воплощении искусство возносится до высоты самоотрицания [...]. Есть явления, которые могут быть включены в литературный ряд лишь на основании внешних признаков, по своей сути принадлежат совсем другой области, и, значит, рассматривать их как «литературный факт» – это все равно, что, например, изучать врубелевскую «Царевну лебедь» как орнитологический феномен» [5]. Искусство всегда стремится вырваться за свои собственные пределы. И все же лучшие стихи Вениамина Блаженного и, тем более, произведения Дмитрия Трибушного – это художественное творчество, лирическая поэзия.

к тому, чтобы сбылась надежда, которую высказал Алексей Куралех, – о соединении за горизонтом нашего понимания силы поэтического выражения и христианской веры. Правильнее будет сказать не о соединении, а о какой-то первородной слитности этих стихий в человеческой душе.

В «Провинциальных стихах», как и в сборнике 2004 года, много «неба», «света», «звезд», «волхвов», «мудрецов», «ангелов», которые часто оказываются только своеобразными образами-знаками, «общими местами». Таково, например, «Что мне делать с этим небом...». Другого характера стихотворение «Прощальное» («Пока готовит свой паром Харон...»). Это своеобразный фрагмент сонета, в котором есть подлинное ощущение смертного человека. В его финале художественное завершение, а не какой-то религиозно-риторический вывод. А вот такие духовные стихи этого периода, как «Такая в мире тишина...», «Несли дары со всех концов земли...», «Ты взвешен. Тяжелеет свет», чутче, проникновеннее, художественно убедительнее других: в них есть и предстояние человека, и присутствие Бога, и чудо встречи.

В «Облаках», которые в целом более светские, чем предшествующие сборники, духовные стихотворения не уступают наиболее ярким произведениям такого рода минувших лет (это и разобранное «Когда бы дожить до старости...», и «Быть смешно. Не быть нелепо...»). В «Облаках» отсутствует резкая символика, излишний размах. Стихи становятся тише, скромнее и при этом точнее, внимательнее, но и веселее, и тверже одновременно.

Глядя глазами светского читателя на произведения воцерковленного автора, отметим: сильнейшие вещи, в том и числе и этого сборника, созданы не в обычном художественном формате (если так позволительно выразиться), по известным правилам поэзии, наоборот, они *религиознее* других. Стихи, которые глубже других проникаю в душу, – духовные стихи – в некотором роде выходят за территорию искусства. Они одновременно тревожнее и живее других, и

то, что в них говорит с наибольшей силой – не художественно-литературного, а духовно-религиозного свойства в том смысле, о котором писали на эту тему Гоголь и Ильин. Недаром поэт говорит, что лирическое творчество, важное для него с ранних лет, после долгого молчания заговорило снова, когда он обратился к церковной жизни. Главные, решающие творческие удачи и сложности Дмитрия Трибушного в поэзии именно на этом пути.

Лицо поэта

С легкой руки Баратынского, который, говоря о себе, в стихотворении «Муза» (1829) предложил формулу индивидуального художественного таланта, литературная критика всегда стремится найти и понять «лица необщее выражение» того или иного поэта. Это не просто особенности авторского стиля, языка, образного строя или неповторимое мировоззрение, воплотившееся в произведении, – это единственность своего места в бытии, неповторимость встречи конкретного человеческого сознания и мира, та уникальная встроенность, включенность «я» в мировое целое, которая запечатлевается на лице и выражается в интонации, в жесте, во всем человеке.

У поэта Дмитрия Трибушного – это «лица необщее выражение» очень располагающее. Оно вполне воплотилось в его удачном стихотворении с шекспировскими мотивами:

Быть смешно. Не быть – нелепо.
В королевстве беспредел.
И дежурные по небу
На прохожих сыплют мел.

Замело, укрыло мелом
Елки, палки и дома.
И теперь на свете белом
Беспредельность и зима.

Перелетные ресницы
Отказались улетать.
Мудрецам такое снится,
Что стихам не угадать.

Если верить режиссеру,
Живы будем – не помрем.
Улыбайся бедный Йорик,
Сквозь унылый чернозем.

В этом стихотворении есть ряд любопытных находок, например, сближение беспредела и беспредельности, виртуозное обращение с гамлетовской темой («королевство», «мудрецы», «бедный Йорик»), в которую органично встраивается поговорка, смешанная со знаменитым жизнеутверждающим высказыванием Леонида Быкова («Будем жить!»). В стихотворении есть счастливое сочетание христианской радости бытия и художественное завершение в абсолютно светском ключе (как будто перед нами Ренессанс, но только сегодняшний, и Гамлет Трибушного, произносящий этот монолог, тоже наш русский современник). Стилль автора с его мастерским обращением с прецедентными текстами и «стреляющим» подготовленным финалом здесь весьма узнаваемы. Однако главное достоинство этого текста, в котором и заключено та самая индивидуальность человеческого и художественного лица поэта, в другом: в особой интонации стихотворения, заключающей неповторимое отношение к жизни и смерти, к последним вопросам.

Едва ощутимая легкая ирония распространяется в данном случае и на гамлетовские вопросы, и на беспокойство веры (поэтому появляются «дежурные по небу»), но больше всего на само лирическое «я», которому является в этом стихотворении какое-то освобождение от мучащей гамлетовской авторефлексии, исцеляющее откровение и «прекрасная ясность» (А. Барбюс). Выбор

«быть», несмотря на то что «быть смешно», совершается сам собой, естественно, непринужденно и благодарно – потому что «не быть – нелепо». И вслед за героем Трибушного с плодотворной детской наивностью думаешь: в самом деле, что значит «не быть», к чему сомнения, если мы все равно уже есть.

Анализировать стихотворение сложно, потому что отдельные строки и даже целые четверостишия хороши именно чувством своей легкости, игривостью, радостью пребывания внутри жизни и спокойного заглядывания в бездну. Но если спросить в лоб, что происходит, например, в третьем четверостишии, – ответить нелегко, и это самая высокая художественная оценка в данном случае. Стихотворение очень светлое (кстати, и цветовая гамма способствует – много белого!). А ведь согласитесь, сегодня не часто встретишь высокохудожественные тексты жизнеутверждающего, светлого наполнения – все больше искру поэзии пытаются высечь из какого-то мрака, а «позитив» в основном отдает или наивным оптимизмом, или приторной риторикой.

В финале разбираемого стихотворения освобождение от вечных вопросов достигает чистого художественного завершения. Великий Архитектор (вспоминаем ренессансный дух, витающий в сборнике) в современном варианте становится режиссером, от которого исходят простые жизнеутверждающие слова. А эта многозначительная улыбка сквозь унылый чернозем предстает как всепобеждающее торжество «белого» над «черным». Поэтому мел, которые сыплют ангелы на прохожих, и укрывает все «ёлки-палки», беспредел становится беспределностью, а Йорик, губы которого смеялись и целовали Гамлета, когда он был ребенком, по-прежнему улыбаются. Правда, теперь таинственной улыбкой черепа – но все же белого сквозь чернозем. Помимо всех похвал, адресованных этому замечательному стихотворению, прибавим еще одну: читая его, чувствуешь *согревающее общение* с автором, с художником слова и человеком.

Высокая интеллектуальность, филологическая эрудированность и духовая собранность верующего человека в таком сочетании не позволяют быть Дмитрию Трибушному неистовым (в том смысле, в котором о неистовстве поэтов говорит Платон). Он творит поэзию ручной работы, и в «Облаках» поэт подарил нам образцы поэтического состояния большой силы и чистоты. Стихи Трибушного светлые, освобождающие, радостные (несмотря на собственное заверение, что «поэзия должна быть грустноватой»). Здесь поэт выразился полнее всего, эта поэтическая нота у него самая звучная. В этом, может быть, и заключено его «лица необщее выражение».

Цитированная литература

1. Гоголь Н.В. Выбранные места из переписки с друзьями // Ревизор: Пьесы / Николай Васильевич Гоголь. – М., 2008. – С. 253–522.
2. Ильин И.А. Поющее сердце. Книга тихих созерцаний / Иван Александрович Ильин. – М., 2008. – 320 с.
3. Куралех А. Поэзия веры и поэтика общих мест: о книгах Дмитрия Трибушного / Алексей Куралех // Дикое поле. – 2010. – № 15. – Режим доступа: www.dikoeполе.org.
4. Мягкова Н. Дом для души: рецензия на книгу Дмитрия Трибушного «Под другим дождем» / Наталья Мягкова // Дикое поле. – 2004. – №5. – С. 183.
5. Пахарева Т. О книге «Сораспятые» Вениамина Блаженного / Татьяна Пахарева // Дикое поле. – 2009. – № 13. – Режим доступа: www.dikoeполе.org
6. Трибушный Д.О. Под другим дождем: стихи / Дмитрий Олегович Трибушный. – Одесса, 2004. – 107 с.
7. Трибушный Д.О. Провинциальные стихи / Д.О. Трибушный. – Донецк, 2010. – 143 с.
8. Трибушный Д.О. Белая книга: стихи / Д.О. Трибушный. – Донецк, 2010. – 39 с.
9. Трибушный Д.О. Облака ручной работы: стихи / Д.О. Трибушный. – Донецк, 2013. – 39 с.
10. Трибушный Д.О. Быть человеком некрасиво / Д.О. Трибушный // Крещатик. – 2014. – № 2. – Режим доступа: www.kreschatik.nm.gu.
Трибушный Д.О. Стихотворения: из Донецка с любовью / Д.О. Трибушный // Дружба народов. – 2015. – № 2. – С. 3–7.

О СПЕЦИФИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СЛОВА

*(выступление перед школьниками-участниками
литературного конкурса «ПРОВЕСЕНЬ-2014»)*

Актуальной проблемой современного литературоведения является установление критериев художественности произведения, ведь сегодня в ситуации информационного взрыва нас окружают миллионы текстов, которые претендуют на то, чтобы быть воспринятыми как художественные произведения (например, в сети интернет). Однако не все написанное стихами – шедевры лирики, не всякий текст, оформленный как вымышленная история, – это художественная проза. Что же отличает художественное слово от любого другого?

Говорить о природе художественного слова легко и трудно одновременно. Легко потому, что всякий, кто неравнодушен к поэзии, к подлинной литературе, ощущает всеми фибрами своей души чудесное воздействие художественного слова. Это особое волнительное чувство, которое нельзя спутать с другими, – это удивление и удовольствие, радость открытия и таинственное узнавание чего-то исконного в себе и в мире, художественное слово пьянит и вместе с этим приносит сияющую ясность, откровение, если хотите.

Но говорить о природе этого слова и трудно, потому что характеристики, даже самые сильные и удачные, на самом деле приближительны. А разговор о конкретике художественного, о специфике его выявления в том или ином произведении или об отсутствии художественности у автора, который пробует свои силы в литературном творчестве, но что-то важное ему не удастся, такой разговор оказывается тяжеловесным, косноязычным, «научнообразным» и, печально это признать, зачастую скорее уводит от понимания таинственной природы художественного слова.

Попробуем немного разобраться в этой неоднозначной теме.

Начнем с классического примера. Наверное, многим известна древнегреческая история о 300 спартанцах и их предводителе царе Леониде, которые противостояли многотысячной персидской армии – об этом есть и известный голливудский фильм. Отправляясь защищать ущелье между горами и морем – Фермопилы, – воины понимали, что обречены на смерть в неравном рукопашном бою. Сам Леонид на предложение взять отряд побольше, 1000 человек, отвечал: «Чтобы победить – и тысячи мало, чтобы умереть – довольно и трехсот». Битва длилась три дня и, несмотря на героические усилия и отвагу греческих защитников, все они погибли в этом бою.

На холме, на котором пали спартанцы, греки установили каменного льва (имя Леонид означает «Львенок») и высекли в камне знаменитую надпись – две строки, сочиненные поэтом Симонидом:

Путник, весть отнеси всем гражданам воинской Спарты:
Их исполняя приказ, здесь мы в могилу легли.
(перевод М.Л. Гаспарова [3, с. 73])

В чем состоит смысл этого лаконичного и при этом такого сильного высказывания? Для чего оно сделано? Информации в обычном понимании здесь минимум, только констатация факта. Факт этот давно в прошлом, а надпись – высказывание – существует и сейчас.

Но дело не просто в памяти о героях. Это высказывание как бы моделирует то нравственное, духовное состояние, которое в героическом акте пережили спартанцы: ощущение неизбежности смерти и несомненная свобода перед ее лицом, всепобеждающая сила духа, полнота героического момента жизни. Это высказывание вбирает в себя всю ту реальность и все те ощущения, можно сказать, пересоздает их, перенося из действительной жизни в пространство воображения, представления и речи.

Акцент переносится с деяния, о котором говорится, на само высказывание. Главным оказывается особое ощущение субъекта сознания и речи этого высказывания – ощущение свободы и полноты жизни, духовно-нравственной победы и бессмертия, несмотря на то что говорится здесь о могиле. Это высказывание – некий ключ, открывающий прочитывающему его путь к удивительному состоянию того, кто говорит, приглашение разделить особое состояние свободы и полноты бытия.

Это моделирующее слово – пространство встречи сознаний говорящего о героях, самого героя и читателя. Немецкий философ Г.В.Ф. Гегель сказал об этих стихах: «Слово, содержащее эти представления, столь высокого достоинства, что оно стремится отличить себя от всякой прочей речи и превращается в дистих» [4, с. 357], т.е. в художественное произведение, построенное по законам гармонии.

Присмотримся, как же построено это кажущееся элементарным художественное слово. Во-первых, оно обращено – к путнику. Очевидно, что путник в бою участия не принимал, он посторонний, проходящий мимо, когда все уже закончилось, этот путник существует в другой реальности, в которой событие отделено от него, в которой оно может быть уже не прожито, а только рассказано.

Путник оказывается вестником (проводником, посредником, посланником), несущим рассказ адресату – гражданам (множественное сознание), которые также отделены от погибших героев, опять же, отделены словесно – они отдали «приказ» (слово) героям умереть, и те умерли.

Наконец, сам субъект речи (тот, кто обращается к путнику) существует как-то по-особенному, ведь все уже погибли (прошедшее время), уже легли в могилу, – откуда же тогда доносится голос? Как будто – из загробного мира, с той стороны бытия.

Голос отделен от жизненных устремлений, жизненных ценностей, поэтому информация о гибели и звучит столь ровно, спокойно, неэмоционально – он существует и не существует одновременно.

Это голос, говорящий о себе и – главное – о мире, в котором его уже не существует.

Читатель этой надписи попадает как бы одновременно и на точку зрения путника (сам становится им в своем воображении), и на место граждан Спарты, которым путник отнесет весть (тем, кто живы), и на место героев, сражавшихся с персидской армией и погибших, и главное – переживает ощущения субъекта сознания и речи – голоса, который одновременно существует и не существует. Внутри словесной ткани, в артикулированном воображении воссоздается совершенно автономный от реальности, своеобразный мир. Именно так слово переживается как художественное, моделирующее этот особый мир и законы переживания этого мира читателем.

Если мы как филологи погрузимся в историю античной поэзии, то узнаем, что данная эпитафия (надгробная надпись) написана элегическим дистихом: одна строка гекзаметра и одна строка пентаметра. Такой дистих восходит корнями к погребальному плачу: пентаметр, который короче гекзаметра – вторая строка в дистихе – ощущается как последний выдох умирающего героя (см. об этом, например, у Н.В. Брагинской – «он словно делает последний вздох вместе с умершим» (Дидим) [2, с.15]).

Поэтому и ритм стиха существует не как что-то случайное, внешнее по отношению к тому, о чем в стихе говорится, но несет в себе говоримое, выражает смысл прямо и энергично, даже – суггестивно (то есть, с осязаемой силой художественного внушения, помимо конкретного смысла слов).

Из древней Греции переносимся в современность. Поговорим о еще одном коротком стихотворении, на этот раз нашего современника Олега Чухонцева. Сейчас поэту за 70, а то, что мы будем с вами анализировать, написано им давно:

Во сне я мимо школы проходил
И, выдержать не в силах, разрыдался.

Скупое и пронзительное двустишие. Почему это высказывание следует считать художественным произведением? Как и в предыдущем тексте, здесь все кажется простым, нет никаких украшений, смелых метафор, находчивых эпитетов и прочего (одна инверсивная фигура во второй строке). Тем не менее, строки чрезвычайно энергичны и содержат в себе эстетически воссозданный эмоциональный взрыв. Как это достигнуто?

Субъект сознания и речи существует сложным образом. С одной стороны, он воплощается в единстве ритма высказывания и существует как единый говорящий о себе человек. С другой стороны, этот субъект раздвоен. Тот, кто мимо школы проходил, и тот, кто его видит и о нем говорит, – это один субъект? Очевидно, что нет. Один субъект – это герой сна, второй – его созерцатель. И кто же разрыдался в финале – тот, кто мимо школы проходил, или тот, кто видит сон? Можно предположить, что план сна и план его видения и высказывания о нем в этом «разрыдался» – соединяются, поэтому и происходит завершение произведения, оба разрыдались. Ничего прибавить уже нельзя – при всей минимальности контекста – все сказано.

Обратим внимание, на то, каким трудным, натянутым и взрывающимся становится ритм высказывания во второй строке. Первая – это рассказ, подчеркнута обыденный и простой, вторая – обнаженная эмоция, выражающаяся не столько содержанием высказывания, сколько самой формой говорения. Выделенное инверсией «выдержать не в силах» звучит чрезвычайно напряженно, словно в самом этом проговаривании попытка «выдержать» некое внутреннее эмоциональное давление. Слово «разрыдался» безусловный ритмический центр стихотворения. Повтор звука «р» и «а» (во втором случае с ударением) по характеру звукоритма противостоит ритмическому фону с ударениями на «и», «ы» («мимо», «проходил», «выдержать», «не в силах»), которые и дают это чувство натянутости и некой сдавленности речи, а вместе с ней и сознания. «Разры-

дался» – как бы очистительный взрыв, соединяющий былое, долго мучавшее (может быть, любовь или ненависть), словом, – ушедшую жизнь с момент переживания былого. Здесь происходит соединения героя сна и того, кто его видит, момент откровения, переданного и звуком, и интонационно (синтаксис), и в целом ритмически, и буквально по смыслу.

К этому примешивается еще и чувство невозвратимости того, что «прошло», и освобождение от этого тягостного ощущения в финальном «разрыдался»: происходит то, что древние греки называли «катарсис», очистительное действие поэзии. Поэтому «проходил» и «разрыдался» оказываются на самых сильных местах строк – в их финалах. Форма и содержание – пронизаны единым духовным движением и существуют как органическое целое.

Теперь несколько слов о произведениях участников нашего конкурса. Во-первых, отмечу, что имен в этом анализе мы называть не будем, чтобы нечаянно кого-то не перехвалить и не расхолодить пыл творческого усердия. Во-вторых, снизим градус научной строгости и устремимся к простому человеческому взаимопониманию (ведь, как сказал выдающийся отечественный филолог Сергей Аверинцев, «филология есть служба понимания» [1]).

Возьмем для примера стихотворение 15-летнего автора, возможно, будущей поэтессы, которое называется «Фунтик».

В октябре солнце у нас поселилось,
Но в душе моей пустота.
Ведь давно я уже смирилась,
Больше нет моего kota.

В субботу печальную, ясную
Последний раз он вздохнул
И в ту же субботу ужасную
Фунтик мой навеки уснул.

Серый кот, с усами длинными, черными
По коридору уже не пройдет,
И глазами своими задорными
Никогда уже не сверкнет.

Очень больно мне от потери,
Голос мой до сих пор дрожит.
Но теперь, когда открываются двери,
Рыжий котик ко мне бежит.

Поставим вопрос так: что в стихотворении получилось и что не получилось? И наконец, можно ли считать его художественным произведением?

Достоинством этого текста является ощущение подлинности чувства у лирического «я», что очень важно для стихотворения. Правда, эта «подлинность» – особая. Если читатель это ощущает, значит, какое-то созидание началось (даже если саму сюжетную ситуацию автор полностью придумал, но чувство, возникшее у него по этому поводу, сильное, ясное и настоящее, то его тоже следует считать подлинным).

Однако наличие такого чувства – искреннего и подкупающего своей непосредственностью, чистотой, наивностью, само по себе не гарантирует художественности. И более того, такое чистое чувство нуждается в некоем чудесном преображении, чтобы стать в акте высказывания художественным произведением. А правильнее будет сказать, что с самого начала это чувство должно быть соединено с особым созерцанием, суть которого переживание радости и полноты жизни, переживание особой всепобеждающей красоты, сопричастность гармонии бытия. Специально этого сделать нельзя, но у поэта оно так и есть.

Только когда личная страсть уляжется, когда станет чем-то отдельным от актуального момента жизни, когда произойдет осво-

бождение от жизненной (житейской) драмы – тогда только может начаться творчество в этом материале. Пока сердце ноет от свежей потери, полнота и радость будут ускользать. Вспомните пушкинское: «Прошла любовь, явилась муза...». Но не наоборот и не одновременно.

В этом стихотворении освобождение еще не полное. Но справедливо будет сказать, что некая дистанция между личной драмой и попыткой ее художественного воссоздания все же есть, хотя пока что это еще не та дистанция, которая определяет точку начала художественного творчества, начала искусства.

Не станем говорить о стихотворной технике: стройности тонического (дольникового) ритма, оригинальности рифм – эта тема важная, но производная, вторичная по отношению к вопросу о характере творческого состояния. Остановимся на нем.

Итак, без преувеличения, в стихотворении воплощена трагичность существования всего живого: все живое когда-то умирает. То, что дорого сердцу лирического «я» (субъекта сознания и речи), – уходит из жизни, и это переживается как личная драма. Умерший кот все еще как живой в чувствах лирической героини. Сильное место стихотворения, где речь идет о том, чего уже существовать не может:

Серый кот, с усами длинными, черными
По коридору уже не пройдет,
И глазами своими задорными
Никогда уже не сверкнет.

Выразительная сила фрагмента в том, что, несмотря на отрицание существования, в воображении – кот мелькает, глаза его как будто сверкнули, и он тут же исчезает как фантом. Исполненное тоской и привязанностью чувство лирического «я» настолько сильное, что оживляет таким отрицательным способом в воображении этого кота-призрака с «задорными глазами» (явная удача, соединившая радость и тоску).

Обратим внимание также на элементы пейзажа в стихотворении – это тоже попытка найти точку опоры для гармонического видения полноты жизни, несмотря на трагичность ситуации: «В октябре солнце у нас поселилось», «В субботу печальную, ясную». Конечно, это не пушкинская «Печаль моя светла», но сознание лирического «я» растворяется в гармоничном, как бы умиротворяющем пейзаже, на фоне чего смерть близкого существа, объекта привязанности, «боль потери» смягчается, приобретает какой-то инобытийный смысл. В стихотворении намечаются ключевые отношения существования: жизнь (любовь) и смерть, отношения отдельного сознания («я») и целого мир (пейзаж), радость и грусть во всем живом...

Но... вместо того, чтобы углубиться в эти фундаментальные основания бытия, автор снимает создавшееся напряжение – наивным оптимизмом: «кот умер, но ничего, у меня теперь есть другой!» – неожиданно восклицает героиня. Мысль о невозвратности исчезает, происходит прозаически-бытовое решение коренного вопроса бытия, мол, жизнь продолжается: ритмически выделенное «*Рыжий!* Котик ко мне бежит», как бы противопоставляется всему печальному, что было (к слову, финал кольцевым образом соединяется с пейзажной темой «поселившегося в октябре солнца», обнажая олицетворение «солнце-кот»).

Главная проблема в том, что лирический герой, прикоснувшись к смерти, – вспоминаем сильное место о коте-фантоме – отказывается посмотреть ей в глаза и преодолеть ее в акте художественного выражения, хотя потребность этого смутно чувствует (в оптимистическом финале обозначена именно эта потребность преодоления). Субъект сознания и речи сам по себе так и не втягивается в ситуацию смертности: уже не кота, а и себя как представителя «всего живого», не входит в ситуацию единственности своей жизни и смерти. Поэтому драма бытия приобретает облегченный вариант: одного кота оказывается можно заменить другим котом. А *заменить* любимое существо другим нельзя. Это будет уже просто

что-то другое в жизни. Конечно, жизнь продолжается, но стихи – это не житейская мудрость и «не бальзам на раны» (Давид Самойлов).

Проблема стихотворения в том, что при ощущении явного творческого потенциала автора (чувство композиции, сильные образительные моменты) в его финале не происходит перезагрузки сознания: из глубин жизни, к которым автор прикоснулся, он выскакивает на ее поверхность, оказывается не готовым принять бой, поэтому вместо полноты бытия, радости постижения тайны существования получаем облегченный хэппи-энд.

Дело не с том, что конец хороший: он может быть сколь угодно превосходный и светлый, более того – и должен быть хороший, – но никак не легковесный, верхоглядный, примирительно-оптимистичный и отказывающий тайне в праве быть приоткрытой, а самому себе в смелости этого откровения.

В завершение взглянем на вопрос о художественном слове с другой, с первого взгляда покажется, что более внешней, формальной стороны. Бывают стихотворения совершенно иного свойства, больше связанные с музыкальной стихией, мимолетным настроением, выраженным в звуке. В таких произведениях звуковая сторона преобладает над образно-смысловой. В общем-то, в каждом настоящем стихотворении звук и смысл – одно целое, неотделимое, одинаково важное, поэтому разговор о преобладании звука или образно-смысловой составляющей условный: иногда сразу обращает на себя внимание звук, в других случаях – образ и смысл, но при ближайшем рассмотрении оказывается, что все это органическое целое.

Не станем подробно анализировать стихотворение другой нашей конкурсантки, а только приведем его начало в качестве примера и коротко прокомментируем его. Это стихотворение на украинском языке:

Прилинув день, весняний день, осяйний.

Той самий день, веселий день, п'янкий, духмяний.

Далее стихотворение развивается именно в таком русле – нанизывание определений весеннего дня:

О мій квітневий, мій квітучий і вітальний.
Мій веселковий, ніжно юний, кольоровий,
Птахоподібний, всім потрібний, барвінковий...

Однако в этом нанизывании, одновременно с определением, уточнением, расширением сферы эпитетов выстраивается некая мелодическая линия, легкий приятный напев, причем, чем меньше логико-смысловый акцент на отдельных характеристиках весеннего дня, тем парадоксально сильнее музыкальность текста. Главная сила стихотворения в его импрессионистичности: в звуках и множестве мимолетных ощущений – запахов, красок, которые переживаются в сознании субъекта речи как личное отношение. Интонация легка, стремительна.

Обратим внимание, что «весняный» и «осяйный» почти анаграммы. «Осяйный» (по-русски лучезарный) соединяется с весенним, усиливая значение светоносности весны и слово «день» продолжает эту же линию, тот же мотив света. Создается целостный образ легкого, светлого и веселого весеннего дня, проникнутого радостью существования, которую ощущает лирический герой.

Первая строка в этой логике видится чрезвычайно светлой, исполненной весеннего дневного света. Чувствуется приподнятость настроения, легкость, подвижность, «полётность» этого дня («прилинув» – «прилетел» и «прихлынул»: энергия движения в слове «прилинув» как бы «полноводная», теплая и нежная, ощутимы смысловые отголоски слова «прильнул»). Вся эта художественная речь транслирует внутреннее состояние лирического субъекта, которого переполняет дух весны. По самым строгим меркам – первая строка этого стихотворения высокохудожественна. Дальше по тексту будет и «провисания», но начальной «веселости» и «легкой светло-

сти» весеннего дня, этой инерции в принципе хватает на все стихотворение. Это тоже полнота бытия, в ощущении, в напевной легкости в мимолетности красок, запахов и звуков.

Завершение стихотворения такое:
Всеобіцяючий, завжди бажаний,
Ти вимріяний в снах, як мій коханий.

В общем-то, видим, что верх берет логико-смысловый момент – светлое стремительное и легкое весеннее настроение выливается в образ возлюбленного. Возможно, кому-то финал даже понравится, хотя общая стремительность и полет несколько отяжеляются. Впрочем, здесь уже это дело самого автора.

Кому-то быть поэтом или писателем, а кому-то читателем – это тоже трудное и ответственное занятие. Каждый поэт сам творит законы своего художественного мира, и дело читателей – внимательно всматриваться, вслушиваться вдумываться в них, чтобы суметь отличить подлинное творчество от литературного баловства, продолжая труд слова: созидания и понимания.

Цитированная литература

1. Аверинцев С.С. Похвальное слово филологии / Сергей Сергеевич Аверинцев // Юность. – 1969. – №1. – С. 98–102.
2. Брагинская Н.В. Элегический дистих и структура погребального плача / Нина Владимировна Брагинская // Материалы конференции «Балто-славянские этнокультурные и археологические древности. Погребальный обряд. – М., 1985. – С. 14–17.
3. Гаспаров М.Л. Занимательная Греция. Рассказы о древнегреческой культуре / Михаил Леонович Гаспаров. – М., 2000. – 384 с.
4. Гегель Г .В. Ф. Эстетика: в 4. т. / Георг Вильгельм Фридрих Гегель; под ред. М. Лифшица. – М., 1968–1973 – Т. 3. – 1971. – 621 с.

ПЕРВЫЕ ПУБЛИКАЦИИ

1. Миннуллин О.Р. На границе поэтических эпох (на материале стихотворений А.С. Пушкина и В.Н. Соколова) // Материалы XIV Международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». – М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 2007. – С. 299–301.
2. Миннуллин О.Р. Проблема идентичности лирического субъекта в художественном целом // Филологические исследования. – № 10. – Донецк, 2009. – С. 34–45.
3. Миннуллин О.Р. Сравнительный анализ стихотворений «Некрасивая девочка» Николая Заболоцкого и «Красивые женщины» Антона Бессонова: [электронный ресурс]. – Режим доступа: rapulia.blogspot.com/2011/04/blog-post.html.
4. Миннуллин О.Р. Трансформация легенды о смерти Осипа Манделштама в рассказе В.Т. Шаламова «Шерри-бренди». – Литературоведческий сборник. – № 49–50. – Донецк, 2012. – С. 194–206.
5. Миннуллин О.Р. Интертекстуальный анализ рассказа «Шерри-бренди»: Шаламов – Манделштам – Тютчев – Верлен. – Філологічні студії: Криворожский национальный университет. – Выпуск 8. – Кривой Рог, 2012. – С. 223–242.
6. Миннуллин О.Р. Автор и герой в поэзии Бориса Рыжего (о специфике художественного мира лирики) // Вестник Днепропетровского национального университета им. А. Нобеля: серия «Филологические науки». – Выпуск 2 (6). – Днепропетровск, 2013. – С. 281–287.
7. Миннуллин О.Р. Эстетическое видение и подлинная реальность в творчестве Бориса Рыжего // Литературоведческий сборник. – № 51–52. – Донецк, 2013. – С. 27–38.

8. Миннуллин О.Р. Антиномии поэзии веры в творчестве Дмитрия Трибушного // Материалы III международной научно-практической конференции «Культура в фокусе научных парадигм». – Донецк, 2015. – С. 97–101.
9. Миннуллин О.Р. Беспощадная этика Варлама Шаламова в рассказе «Необращенный» // Вопросы литературы. – 2015. – №1. – С. 161–188.

Наукове видання

МІННУЛЛІН Олег Рамільович

**СТАТТІ ПРО ЛІТЕРАТУРУ
І СЛОВЕСНУ ТВОРЧІСТЬ**

Дизайн обкладинки А.Е. Бессонов

Підписано до друку 08.05.2015 р.
Формат 60x84/16. Папір офсетний.
Гарнітура «Times New Roman». Друк – лазерний.
Ум.-друк. арк. 9,07. Обл.-вид. арк. 9,4
Тираж 350 прим. Вид. № 303. Зам. № 306

Видавництво «НТМТ»

Свідоцтво про Державну реєстрацію ДК № 1748 від 15.04.2004 р
пр. Леніна, 58 к. 106, м. Харків, 61072
Тел. 763-03-80, 763-03-72

Надруковано в типографії
ТОВ «Цифрова типографія»
вул. Челюскінців, 291а, м. Донецьк, 83121
Тел.: (062)388-07-31, 388-07-30

