

ВЕСТНИК

Литературного института
им. А. М. Горького

№ 1

2010

Москва
Издательство Литературного института
им. А. М. Горького
2010

*Журнал зарегистрирован
Федеральной службой по надзору за соблюдением законодательства
в сфере массовых коммуникаций и охране культурного наследия.
Свидетельство о регистрации СМИ № ФС77-19959 от 29 апреля 2005 г.*

Издание осуществлено при поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ),
проект № **07-04-039016**

Ответственный редактор
д.ф.н. профессор А.Н. Ужанков

СОДЕРЖАНИЕ

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

<i>Н.П. Жилина.</i> Судьба гордой личности в поэме Е.А. Баратынского «Бал»	5
<i>Т. А. Кошемчук.</i> О персонологии романов Ф. М. Достоевского и ее метафизических основаниях	10
<i>М.В. Мелексетян.</i> Генезис образа матери в русской поэзии	38
<i>В.В. Сорокин.</i> Дело № 11245	56
<i>Н.К. Сидорина.</i> Поэт Евразии	78
<i>В.К. Сергеев.</i> Кредо поэта	86
<i>И.Г. Минералова.</i> Род и Родина в лирике Павла Васильева	88
<i>А.Е. Секриеру.</i> Космос русской души в лирике Павла Васильева	92
<i>В.И. Хомяков.</i> Человек в мироздании (по поэмам П. Васильева «Лето» и «Август»)	101
<i>А.И. Фомин.</i> Героическая поэзия Павла Васильева в историческом и социокультурном аспектах	105
<i>С.Н. Колосова.</i> Лирический портрет в поэзии Павла Васильева	110
<i>С.А. Васильев.</i> Стиль Павла Васильева и державинская поэтическая традиция	114
<i>Л.Н. Дмитриевская.</i> Павел Васильев — поэт-«каменотёс» Образ камня в поэзии 1931–1933 гг.	120
<i>С.Ю. Николаева.</i> Концепт «степь» в творчестве П.Н. Васильева и А.П. Чехова	124
<i>Ю.А. Изумрудов.</i> Человек и «братья наши меньшие» в поэзии Павла Васильева	140
<i>Н. П. Васильева.</i> Поэма «Христоробовские ситцы» в современных литературных дискуссиях	150
<i>В.А. Редькин.</i> Жанровое своеобразие поэмы П. Васильева «Песня о гибели казачьего войска»	158
<i>Ф.Н. Черепанов.</i> «Будет вам помилование, люди...» (Опыт прочтения стихотворения Павла Васильева «Прощание с друзьями» в контексте русской культуры)	171
3. <i>С. Мерц.</i> История одного стихотворения (П. Васильев «Евгения Стэнман»)	176
<i>Г.П. Иванова.</i> В поиске подлинника отзыва Бориса Пастернака о Павле Васильеве	181
<i>О.Н. Григорьева.</i> Известный, но непознанный (Павел Васильев в оценке зарубежных исследователей)	185

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- Е. А. Кешокова. Мир как ритм (К категории ритма
в античной литературе) 190
- Н.В. Гладилн.* Немецкий «постпостмодернизм»? (Субжанровые
особенности текущей литературы ФРГ) 197

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

- О.В. Зайцева.* Призрак оперы (Кризис искусства
и самопознание музыки) 208

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Н.П. ЖИЛИНА

(РГУ им. И. Канта, Калининград)

СУДЬБА ГОРДОЙ ЛИЧНОСТИ В ПОЭМЕ Е.А. БАРАТЫНСКОГО «БАЛ»

К 210-летию со дня рождения Е.А. Баратынского

Центральной героиней поэмы Е.А. Баратынского «Бал» (1828) является молодая женщина удивительной красоты, известная в великосветском обществе своим свободным отношением к любым моральным запретам. Игнорируя дурную славу, которая распространилась из-за ее многочисленных любовных связей, не обращая никакого внимания на злословие окружающих, княгиня Нина ведет привычный образ жизни, часто меняя своих поклонников, легко воспламеняясь и быстро остывая: «Летучей прихоти одной // Ей были ведомы законы!»¹, — утверждает автор. Встреча с Арсением, недавно вернувшимся из путешествия, в корне изменяет героиню: по словам автора, он «пролил страстное мученье // В глухую сердца глубину» [252]. Сумев быстро очаровать нового избранника, она наслаждается счастьем, но оно длится недолго. Открыто изливая Арсению свои чувства, Нина вскоре замечает, что печаль и уныние не покидают его. Однажды, сидя рядом с ней, он что-то рисовал карандашом: взглянув, она увидела в его руках только что созданный набросок с портретом юной девушки. Признавшись Арсению, что ревность очень сильно властвует над ней, Нина открывает ему тайну: когда-то она купила старинный перстень с ядом, который готова применить в случае измены любимого. Арсений уверяет, что у нее для ревности нет причин. Потребовав объяснений, она узнает его историю. Полюбив в юности девушку, с которой вместе рос, он признался ей в своих чувствах и с радостью узнал о взаимности. Однако через некоторое время ему стало казаться, что Ольга отдает предпочтение его другу. Ответом на его «ревнивый ропот» был ее «детский смех». Не поверив в ее искренность, он удалился с презрением, решив отомстить сопернику. Результатом спровоцированной Арсением ссоры с другом стала дуэль с тяжелым ранением, оправившись от которого, он уехал в путешествие «телом здоров, но сердцем болен» [259]. Возвратившись, он встретил Нину и увлекся чувством к ней в надежде, что «мрак души» [256] его рассеет ее «волшебная любовь» [257]. После исповеди Арсения между любовника-

ми происходит еще несколько встреч, которые не приносят Нине успокоения, а затем Арсений исчезает. Через несколько недель княгиня получает его письмо с признанием: он встретил Ольгу, между ними произошло объяснение, и он понял свою неправоту. Его просьба к Нине о прощении сопровождается словами: «Я верен Ольге, верной мне» [260]. После получения письма Нина много дней остается затворницей в своей комнате, никуда не выходит и никого не принимает. Наконец муж, не понимающий ее состояния, предлагает ей развлечься, поехать на бал, упомянув мимоходом, что там будут «молодые» — Арсений с Ольгой. Собравшись, Нина едет, но, не кончив танца, возвращается домой под предлогом плохого самочувствия. На вопросы знакомых, обеспокоенных ее внезапным отъездом, князь отвечает: «Мигрень, конечно» [250]. Глухою ночью в темную спальню Нины входит ее старая няня — «мамушка». Помолившись перед иконой, она поворачивается, чтобы уйти, и видит Нину, сидящую в кресле в бальном наряде. Старушка обращается к ней с ласковым увещанием, но, приблизившись, обнаруживает ее безжизненной: «Как видно, ядом отравилась, // Сдержала страшный свой обет!» [264] — заключает автор.

Уже современники Баратынского оценили по достоинству его необыкновенное психологическое мастерство. В поэме четыре действующих лица (Арсений, Нина, муж Нины и ее нянюшка), и каждое настолько психологически индивидуализировано, что даже по нескольким репликам и жестам отчетливо и выпукло виден характер. В то же время каждый из персонажей выступает своеобразным «носителем идеи», воплощает определенную жизненную позицию. Центральное место в поэме, как становится понятно из изложения событий, занимает образ главной героини — женщины, в которой удивительная красота сочетается с непомерной гордыней. Среди исследователей сложилось устойчивое мнение о том, что «прототипом героини «Бала» Нины послужила Аграфена Федоровна Закревская (1799–1879), жена финляндского генерал-губернатора»², с которой Баратынский познакомился в бытность свою в Финляндии и которой посвятил стихотворение, где запечатлел ее лирический портрет: «Как много ты в немного дней...» [125]. Не раз высказывалось также мнение, что под «Ниной Воронскою, сей Клеопатрою Невы»³, выведенной в восьмой главе «Евгения Онегина» рядом с Татьяной Лариной как ее прямая противоположность, Пушкин также подразумевал прежде всего именно Закревскую.

Детальный анализ художественной системы приводит к выводу о том, что жизненная позиция княгини Нины и ее авторская оценка не только не совпадают, но противопоставлены друг другу. Организация повествования в поэме позволяет увидеть натуру героини, ее внутренний мир с различных сторон: этому помогают не только ее собственные признания, облеченные в форму монологов, но и характеристики автора и высказывания окружающих Нину персонажей. Так, общественное мнение, сложившееся на ее счет, читатель узнает из реплик собравшихся на балу гостей, переданных прямой речью: «В кругу пристойном не всегда ли // Она как будто не своя?» [250] Совершенно неожиданно это суждение находит отклик и своеобразное подтверждение в словах автора:

Злословье правду говорило.
<...>
Презренье к мнению полна,
Над добродетелию женской
Не насмехается ль она,
Как над ужимкой деревенской?
Кого в свой дом она манит,
Не записных ли волокит,
Не новичков ли миловидных?
Не утомлен ли слух людей
Молвой побед ее бесстыдных
И соблазнительных связей? [250]

Необходимо заметить, что в поэмах Баратынского авторская позиция проявляется намного более открыто и прямо, чем, к примеру, у Пушкина. Как видим, и в данном случае авторская оценка героини выражена достаточно ясно.

Важную роль в понимании натуры Нины играет античный контекст: напрямую заявив: «Моей княгине чересчур // Слыть Пенелопой трудно было» [250], то есть отказав ей в таком высоко ценимом качестве, как верность, автор называет ее Лайсой [252], присваивая ставшее нарицательным имя греческой гетеры. Другой античный образ помогает автору выявить два противоположных лика, принадлежащих Нине: хотя нежностью и ласковостью она умеет пленять окружающих, но в состоянии ревнивого гнева: «Как зла в словах, страшна собой, // Являлась новая Медея!» [251]. Сравнение с греческой царицей-волшебницей, которая в безумном порыве отщипания изменившему ей страстно любимому мужу предала смерти не только соперницу, но и собственных детей, высвечивает во внутреннем мире Нины разрушительное начало. Называя далее свою героиню «питомицей прямой» Эпикура [252] — древнегреческого философа, учение которого в Новое время было отождествлено с гедонизмом⁴, автор подчеркивает ее стремление к наслаждению чувственными, сугубо земными радостями. Завершает этот ряд сравнений параллель из новой эпохи: упоминание Ниноны [252] — известной французской куртизанки, до старости сохранившей свою красоту. В других определениях, даваемых автором героине («чародейки», «феи самовластной»), содержится явственный намек на ее связь с темной потусторонней силой.

Рассказывая о жизни своей героини до встречи с Арсением, Баратынский рисует образ женщины, которая от пресыщения и скуки создает свой воображаемый мир, где она выступает полной повелительницей, развлекаясь возведением кумиров и свержением их. Словами самой Нины характеризуется тот образ жизни и интересы, которые занимали ее прежде:

«Тогда всечасной новизны
Алкало у меня мечтанье;
Один кумир на долгий срок
Поработить его не мог;
Любовь сегодняшняя трудно
Жила до завтрашнего дня...» [256]

Игра, которую ведет с жизнью «жрица давняя любви» [254], забавляет и развлекает ее; поклонники же выполняют роль фигурок, которыми она тешится, немедленно отбрасывая любую, какая надоест. Именно с этим связано авторское предостережение, адресованное читателю:

Страшись прелестницы опасной,
 Не подходи: обведена
 Волшебным очерком она;
 Кругом ее заразы страстной
 Исполнен воздух! Жалок тот,
 Кто в сладкий чад его вступает:
 Ладью пловца водоворот
 Так на погибель увлекает!
 Беги ее: нет сердца в ней!
 Страшись вкрадчивых речей
 Одуревающей приманки;
 Влюбленных взглядов не лови:
 В ней жар упившейся вакханки,
 Горячки жар — не жар любви [251].

Обладая удивительной внешней красотой и внутренней силой, героиня Баратынского привыкла подчинять себе людей и не может смириться с собственным поражением. Самоощущение Нины — это самоощущение предельно гордого человека, воспринимающего себя как исключительную личность, не подчиняющуюся не только общественным нормам, но и стремящуюся выйти из-под власти самой судьбы. В ее любви к Арсению, как тонко показывает Баратынский, огромную роль играет самолюбие, не случайно герой, не подчинившийся ее власти, получает в тексте определение «посланник рока» [252]. Показывая Арсению перстень, Нина объясняет, зачем он ей необходим:

«Вот перстень... с ним я выше рока!
 Арсений! Мне в защиту дан
 Могучий этот талисман;
 Знай, никакое злосючение
 Меня при нем не утратит.
 В глазах твоих недоуменье,
 Дивишься ты! Он яд таит» [258].

Не сумев удержать Арсения, Нина не в силах вынести и свое поражение, тем более от какой-то, как ей кажется, «жеманной девчонки» [257]. Единственным выходом в такой ситуации ей представляется самоубийство — лучший способ самоутверждения, решительный вызов судьбе, так зло и жестоко посмеявшейся над нею. Выбор, который делает героиня Баратынского, напрямую ведет к персонажам романов Достоевского — гордым людям, желающим в этом последнем жесте утвердить и возвысить «свою волю».

Важнейшее место занимает в поэме образ старой няни, «мамушки», для которой княгиня до сих пор остается малым ребенком: «дитятко» — обращается она к своей давно уже повзрослевшей воспитаннице:

«Ты ль это, дитяtko мое,
Такою позднею порою?..
И не смыкаешь очи сном,
Горюя Бог знает о чем!
Вот так-то ты свой век проводишь,
Хоть от ума, да неумно;
Ну, право, ты себя уходишь,
А ведь грешно, куда грешно!
И что в судьбе твоей худого?
Как погляжу я, полон дом
Не перечеть каким добром;
Ты роду-звания большого;
Твой князь приятного лица,
Душа в нем кроткая такая, —
Всечасно Вышнего Творца
Благословляла бы другая!
Ты позабыла Бога... да,
Не ходишь в церковь никогда;
Поверь, кто Господа оставит,
Того оставит и Господь;
А Он-то нашим духом правит,
Он охраняет нашу плоть!» [263-264]

В соответствии с христианскими представлениями, няня четко отличает ум как рационалистическое, интеллектуальное начало от истинного разума, который дается только открытием духовных очей и может быть получен лишь от Святого Духа. В мировосприятии няни гармонически сочетается дальнее с горним — не случайно именно в ее уста вложена истина народной мудрости. Простое, наивное, кроткое сознание няни не в силах понять той мятежной неуспокоенности, которая движет ее любимицей, доставляя ей такие страдания. Однако мудрая «мамушка» хорошо видит истинную причину, которая, по ее твердому убеждению, лежит в духовной плоскости: «Ты позабыла Бога». В словах няни вскрывается вся бесцельность существования женщины, в жизни которой нет не только высшего, но даже простого житейского смысла: лишив себя семьи и детей, она ищет любви-страсти, не понимая, что душа открывается и проявляет себя только в любви-заботе, в любви-сострадании, в любви бескорыстной и милосердной, забывающей и отвергающей себя ради других.

¹ Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений. Л.: Сов. писатель, 1989. С. 252. Далее все цитаты будут даны по этому изданию с указанием страницы в тексте.

² Лебедев Е. Н. Тризна: книга о Е. А. Боратынском. СПб.; М.: Летний сад, 2000. С. 97.

³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. М.: Изд-во АН СССР, 1958. Т. 5. С. 172.

⁴ Русская романтическая поэма. М.: Правда, 1985. С. 556.

Т. А. КОШЕМЧУК

(Санкт-Петербургский государственный университет)

О ПЕРСОНОЛОГИИ РОМАНОВ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО И ЕЕ МЕТАФИЗИЧЕСКИХ ОСНОВАНИЯХ

1.

Апология бунта, это стойкое наследие советской эпохи, по сей день сказывается в исследованиях, посвященных Ф. М. Достоевскому, и в частности, в понимании и оценке его героев. Прежде всего это относится к Раскольникову и Ивану Карамазову, столь неотразимых в своей логике для атеистического типа сознания¹. Особенная симпатия к бунтарям, впрочем, уходит корнями в эпоху романтизма, а также и наш Серебряный век испытывал к ним явное пристрастие, ко всем «безднам» их сознания, к прохождению через тьму и духовные пропасти. Именно в изображении этих героев видится на рубеже веков главная заслуга писателя-пророка — и, при чуждости Серебряного века мировоззренческой основе², на которой строится персонология Достоевского, то есть православной антропологии, много слов сказано о гениальности, совестливости, человечности «великих» бунтарей Достоевского.

Точный и грозный духовный диагноз Сони «Бог вас поразил, дьяволу предал», за которым стоит авторское знание о Раскольникове, — все-речь воспринимали и воспринимают филологи в единичных случаях, но подчас и в этой ситуации рядом и вне всякой логики — проводится применительно к личности Раскольникова все та же апология. Все лучшие движения души героя, вслед за Д. С. Мережковским³, тщательно перечисляются, о худших же обычно не говорится вовсе. Преданный дьяволу оказывается новым Лазарем⁴. Как будто роль любимого ученика Христа посильна для героя-убийцы, носителя *недоконченной*⁵ и *неподвижной* антихристианской идеи, идеи-трихины, всецело властвующей его закрытым сознанием, героя, в душе которого поток злобы и ненависти.

2.

В подтверждение того, что *злоба* героя в ее многообразных оттенках, в целом ряде болезненных симптомов, есть доминирующий душевный фон жизни Раскольникова, приведу некоторые из 200 микрофраг-

ментов романа, где характеризует героя всевидящий и абсолютно авторитетный автор, который говорит, вопреки Бахтину, не «с героем»⁶, а именно о герое — то есть вполне монологически, с позиции своего всезнания. Причем автор сообщает именно то, чего герой сам о себе почти не знает, опять же, вопреки Бахтину. Поток злых эмоций и импульсов показан в романе как подробная симптоматика *преданности* дьяволу: это «злоба», «раздражение», «ненависть», «ярость», «бешенство», «иступление». Текст романа буквально пестрит такими словами. Если выбрать только *злобу*, данную в прямых авторских сообщениях, то 40 цитат относятся непосредственно к Раскольникову, а 20 — ко всем остальным персонажам вместе взятым. Вот характерные примеры: на лице его *змеящаяся «желчная, злая улыбка»*; бормочет, «*злобно торжествуя успех своего решения*»; «*злобно* проговорил Раскольников»; «хотелось смеяться над собою *со злости*»; «*тупая, зверская злоба закипала в нем*»; «он шел, смотря кругом рассеянно и *злобно*»; «*бессмысленно и злобно* смотрел вслед удалявшейся коляске»; перебил «*дрожащим от злобы* голосом»; «А вот поймите-ка его...» — вскрикнул он, *злорадно* подзадоривая Заметова», «*злобно* взглянул на него»; в разговоре с Порфирием «*злоба в нем накопала*, и он не мог подавить ее», «*грубо и злобно* отрезал», далее «слишком уж *со зла* сорвалось»; «Да, я действительно вошь», — продолжал он, *с злорадством* прилепившись к мысли, *роясь* в ней...»; «Да, может, и Бога-то совсем нет», — с каким-то даже *злорадством* ответил Раскольников»; «*злоба накопала в нем все сильнее и сильнее*»; «А черт возьми все это!» — подумал он вдруг *в припадке неистовимой злобы*»; «...это еще более *подкипятило злобу* Раскольникова»; «вдруг опять *беспредельная злоба* блеснула в глазах его»; «Раскольников *злобно* усмехнулся»; «*со злобою* пробормотал Раскольников...»; «Теперь мы еще поборемся», — с *злобною* усмешкой проговорил он».

Характерен высочайший градус *злобы*: «Он *чуть не захлебнулся от злобы* на себя самого, только что переступил порог Разумихина». Когда Раскольников обнаружил, что нет топора, «ему хотелось смеяться над собой *со злости*... *Тупая, зверская злоба закипела в нем*». Эта злоба направлена и на него самого, и на весь мир. Автор в своем герое видит и злобу, соединенную с глубоким *отвращением* к людям, с чувством *гадливости*: «Одно новое, непреодолимое ощущение овладевало им все более и более, почти с каждой минутой — это было какое-то *бесконечное почти физическое отвращение ко всему встречному и окружающему, упорное, злобное, ненавистное*. Ему *гадки* были все встречные, — *гадки* были их лица, походки, движения; *просто наплевал бы на кого-нибудь, укусил бы*, кажется, если бы кто-нибудь с ним заговорил...». Старуха же, убивая Раскольниковым, это злобное желание осуществила — укусила *со зла* Лизавету, чуть-чуть палец не отрезали. Это одно из тех, говоря пушкинским словом, *странных сближений*, которых много у Достоевского.

Злоба героя ярко окрашена такими оттенками, как *презрение, отвращение* — по отношению к людям: его душу переполняет «*злобное презрение*» ко всем окружающим; он просыпается «*желчный, раздраженный, злой*»; «*столько злобного презрения уже накопилось в душе молодого человека*...», что он не совестился своих лохмотьев; он «*был в раздражи-*

*тельном и капризном состоянии, углубился в себя и отдалился от всех...». Далее, «он при первом действительно обращенном к нему слове (когда Мармеладов заговорил с ним) вдруг ощутил свое обычное неприятное чувство отвращения ко всякому чуждому лицу, касающемуся или только хотевшему прикоснуться к его личности». Несдерживаемая бесконечная злоба и презрение к людям звучит в реплике Раскольникова в разговоре с Соней: «Меня только, знаешь, что злит? Мне досадно, что все эти глупые, зверские хари обступят меня сейчас, будут пялить прямо на меня свои буркалы, задавать мне свои глупые вопросы, на которые надобно отвечать, — будут указывать пальцами... Тьфу!» — Раскольников практически осуществляет свое желание *плюнуть*. Отвращение — постоянное чувство Раскольникова к людям, после преступления оно есть общее, тотальное состояние его души. Оно направлено, например, постоянно на Разумихина, с его желанием помочь, с его энтузиазмом, с его обычностью, в конечном итоге. Далее появляется и бесконечное, переходящее все границы отвращение к Порфирию Петровичу, к Лужину, к Свидригайлову — то есть к тем, кто в стане врагов.*

Злоба находит свое проявление в целом ряде болезненных симптомов. Так, в злобе на сестру он кусает ногти: «Лжет! — думал он про себя, кусая ногти со злости. — Гордячка! Сознаться не хочет, что хочется благодетельствовать! О, низкие характеры! Они и любят, точно ненавидят... О, как я... ненавижу их всех!». В кусании ногтей проявляется тяжкое напряжение его души во время разговора с матерью и Дуней: «Вот и вас... точно из-за тысячи верст на вас смотрю... Да и черт знает зачем мы об этом говорим! И к чему спрашивать?» — прибавил он с досадой и замолчал, *кушая себе ногти* и вновь задумываясь».

Нервная дрожь — постоянное проявление болезненного состояния Раскольникова. Дрожь отмечается автором десятки раз, дрожат многие герои романа, не случайно все они названы «тварью *дрожащей*» — дрожащей буквально, что вызывает мучительное сострадание читателя: дрожат в волнении, в страхе, в напряжении: дети Мармеладовых, Соня, Дуня, мать, Лизавета перед смертью, но особенно и иначе *дрожит* сам Раскольников — и при пробе, и во время убийства, и перед визитом к Порфирию. Дрожат его руки, ноги, губы, голос, все тело — это его болезненная органическая реакция на совершаемое им самим зло. Иногда болезненно и страшно — дрожит от злобы, от ненависти: в разговоре с Порфирием «*дрожал он от бешенства*», «нервная *дрожь* продолжалась еще во всем его теле»; он чувствует «беспрерывную *дрожь* во всем своем теле», говоря с Соней; «нервная *дрожь* его перешла в какую-то лихорадочную»; «*дрожа* всем телом», надевает окровавленный носок; поговорив с Заметовым, вышел, «весь *дрожа* от какого-то *дикого* истерического ощущения».

Порой кривится и искажается его лицо: «лицо его было *искривлено*, как бы после какого-то припадка»; в ином случае лицо его «*искривлено судорогой*»; лицо его «*перекосилось* как бы от *судороги*». Судорога, этот симптом тяжкого душевного нездоровья фиксируется автором несколько раз. «*Искажены судорогой*» лоб и лицо мертвой старухи, «побежали *судороги*» по лицу Лизаветы в последние мгновения жизни — так и Рас-

кольникову передается это мучительнейшее состояние его жертв, возникающее из глубины его заполненной злом и страдающей от этого души, причем подчас без серьезных оснований: он «*судорожно схватился за свою шляпу*»; «*судорожно ждет*», когда уйдут близкие; «руки его дрожали, перебирая листы, от *судорожного нетерпения*» при чтении газет; «с *судорожным нетерпением*» разговаривает со Свидригайловым.

Порой автор отмечает и такое проявление болезненного злобного напряжения, как *конвульсии*: «мелкие *конвульсии* вдруг прошли по всему его лицу» в разговоре с Порфирием; ранее конвульсии вызывались и сущими пустяками: «Он *решительно ушел от всех*, как черепаха в свою скорлупу, и даже лицо служанки, обязанной ему прислуживать и заглядывавшей иногда в его комнату, возбуждало в нем *желчь и конвульсии*...».

Еще один из страшных симптомов отмечен автором во время острейшего всплеска *бессмысленной* злобы — скрежет зубов. Это случается после того, как Раскольников хлестнул по спине кучер «за то, что он чуть-чуть не попал под лошадей». Удар кнута так *разозлил* его, что он отскочил к перилам <...>, *злобно заскрежетал и зацелкал зубами* <...>. Он стоял у перил и все еще *бессмысленно и злобно* смотрел вслед удаляющейся коляске...». Здесь троекратно повторена автором *злоба*, в приступе которой он скрежещет зубами и щелкает ими, как бесноватый. Тот же скрежет появляется и в ином эпизоде. Потрясенный встречей с мещанином, Раскольников в длинном внутреннем монологе на разные лады перебирает мысль о своем ничтожестве: «Эх, эстетическая я вошь...», «Да, я действительно вошь», — продолжал он, *роясь* в своей мысли. «Потому, потому, я окончательно вошь, — прибавил он, *скрежеща зубами*, потому, что сам-то я, может быть, еще сквернее и гаже, чем убитая вошь...» — *сквернее и гаже*, впрочем, не потому, что убил двух женщин, а потому, с его точки зрения, что «не перенес» своего преступления.

Злоба героя доходит иногда до *пены* на губах: входя к Порфирию, «он чувствовал, что пересохли его губы, сердце колотится, *пена запеклась* на губах»; ранее на бульваре он злобно смеется «*запенившимися* от злобы губами». В разговоре с Заметовым «верхняя губа его *дргнула и запрыгала*», Раскольников «стал *шевелить губами*, ничего не произнося». Когда он вышел, «лицо его было *искривлено*, как бы после какого-то *припадка*». Лицо его кривится не раз: разговаривая с матерью, он «*скривил* рот в улыбку»; далее: «Да что вы, боитесь, что ль, меня все?» — сказал он с *искривившеюся* улыбкою». То же и с Разумихиным: «Понимаешь теперь?..» — сказал вдруг Раскольников с *болезненно искривившимся* лицом»; и с Порфирием: «Вы все лжете, — проговорил он медленно и слабо, с *искривившимися в болезненную улыбку* губами». Переживаемый им ужас выдает себя и при разговоре с Соней: «губы его *бессильно кривились*, усиливаясь что-то выговорить»; «Угадай», — проговорил он с *прежнею искривленною и бессильною* улыбкой».

3.

Все приведенные проявления злобы Раскольникова предстанут в дальнейшем творчестве писателя характерным набором симптомов, по которым диагностируется тяжкий духовный недуг героя. Еще одна харак-

терная особенность персонологии у Достоевского, еще один общий симптом, объединяющий, как будет показано далее, всех героев-атеистов у Достоевского — постоянное *раздражение* — мелкая, повседневная, бытовая злобность, питательная почва злобных вспышек. Здесь не яркие и острые порывы зла, но текучая душевная стихия, мутный и мелкий поток. Все герои писателя, живущие не только идеями, но и страстями, являются ли они крупными или мелкими личностями, более или менее злыми или более или менее добрыми, легко поддаются раздражению, изливают его обильно в мир. Исключения редки: Соня, мать Раскольников, в «Бесах» — Даша, в «Идиоте» — князь Мышкин, в «Братьях Карамазовых» — Алеша Карамазов, отец Паисий, старец Зосима. Все эти персонажи прежде всего отличаются от прочих типом сознания — христианским сознанием, а также всем устроением личности, глубоким самосознанием и самообладанием. Герои же страстного сознания и герои-атеисты раздражением заражены тотально, даже те, кто как будто не злы, — Дуня Раскольникова, Разумихин, Порфирий Петрович, Шатов, а также и герои-жертвы, несчастные и страдающие, безудержные в своих проявлениях, как Катерина Ивановна и Хромоножка.

Но никто столь постоянно, столь глубоко не раздражен, как Раскольников: из общего числа слов с корнем —*раздраж*— во всем романе (80 упоминаний) непосредственно к Раскольникову относится более 50. Раскольников, согласно авторскому знанию, изначально находился «в *раздражительном* и напряженном состоянии, похожем на ипохондрию»; он «*раздражал* себя» своими «мечтами». Раздражение есть его общая душевная тональность, без конкретного повода: «Проснулся он желчный, *раздражительный*, злой и с ненавистью посмотрел на свою каморку». Всеведущий автор видит в раздражении героя источник его жизненных сил: «Силы его возбуждались и приходили теперь вдруг, с первым толчком, с первым *раздражающим* ощущением, и так же быстро ослабевали, по мере того как ослабевало ощущение». Толчком к раздражению становится появление любого человека в поле его зрения: он ощущает «свое обычное неприятное и *раздражительное* чувство отвращения ко всякому чужому лицу». И не только чужие лица, но и знакомые: Раскольников постоянно *раздражен* в разговорах с Разумихиным, кричит на него, например, «с горьким *раздражением*»; «с *раздражительным нетерпением*» говорит с Заметовым; постоянно *раздражителен* с доктором, равно как и с приехавшими сестрой и матерью. Разумихин объясняет странности поведения Раскольникова *раздражением*, и сам Раскольников использует этот козырь, пытаясь отделаться от заботы окружающих («Не мучьте меня!» — проговорил он, *раздражительно* махнув рукой»), а родные боятся, как бы его «не *раздражить*». Раздражение его прорывается равно как по отношению к Свидригайлову, так и к Соне: «*раздражительно*», повторяется дважды, настаивает на чтении Евангелия, в разговоре с ней «нервы его *раздражались* все более и более».

Порой Раскольников преувеличивает свое раздражение, актерствуя: кричит на Разумихина «с преувеличенной *раздражительностью*». «Он, впрочем, отчасти притворился», — поясняет всезнающий автор. Он ловко «выделяет» раздражение в разговоре с Порфирием. Иногда он фик-

сирует и использует в своих целях раздражение («Фу, как я *раздражителен!* А может, и хорошо; болезненная роль...»), но порой ощущает его как опасную помеху. Так, он «ужасно *раздражен*» в разговоре с Порфирием, замечает это и решает «победить *болезненно раздраженную* натуру свою» перед вторым разговором. Впрочем, это не в его власти: он ощущает, «что мнительность его, от одного соприкосновения с Порфирием, от двух только слов, от двух только взглядов, уже разрослась в одно мгновение в *чудовищные размеры*... и что это страшно опасно: нервы *раздражаются*, волнение увеличивается. «Беда! Беда!.. Опять проговорюсь». В итоге он кричит в *исступлении*: «Лжешь, ничего не будет! Зови людей! Ты знал, что я болен, и *раздражить* меня хотел, до *бешенства*, чтоб я себя выдал, вот твоя цель! <...> Ты знал мой характер, до *исступления* меня довести хотел...». Здесь редкое проявление некоторого знания героя о себе, о возможности *бешенства* и *исступления*. Но это нимало не помогает, заканчивает наш герой в этом разговоре с Порфирием именно *исступлением* и *бешенством* — это естественные плоды изначального *раздражения*.

Раздражение — это не только личное качество людей определенного душевного склада, оно предстает в романе как мировоззренческая категория, как отношение к жизни, теоретически проявленное в бунтарских идеях неприятия жизни и в жесте протеста. Так, Порфирий Петрович отмечает это качество в его соотнесенности с современными идеями: «Ведь все это ныне больное, да худое, да *раздраженное!*.. А желчи-то, желчи в них во всех сколько!», «тут теоретически *раздраженное* сердце», — говорит герой, выражающий здесь авторское знание, в третьем разговоре с Раскольниковым, вскрывая сущность происшедшего.

4.

Раздражительность и злобность Раскольникова достигает нередко высшей, предельной степени: клопочущие в душе *ненависть*, *бешенство*, *ярость*, а порой *исступление* — отмечены автором десятки раз, порой нарастающие, порой вспыхивающие резкими и неожиданными приступами. Так, после письма матери Раскольников «в *исступлении*»; в это состояние он приходит постоянно во время болезни; требует от Разумихина «в *исступлении*», чтобы все его оставили; в другой раз Раскольников начал разговаривать с Разумихиным спокойно, «а кончил в *исступлении* и *задыхаясь*, как давеча с Лужиным». И в разговоре с Соней «*почти в исступлении*» говорит о ее «позоре и низости». В ответ на слова Дуни о пролитой крови — «которую все проливают, — подхватил он *чуть не в исступлении*». Мысль о Свидригайлове «приводила его в *мрачную ярость*». С Порфирием Петровичем Раскольников впадает в состояние острейшей злобы: «вдруг впал в *настоящее исступление*», кричит в *ярости*: «Повторяю вам, что не могу дольше переносить...»; это *исступление* не раз фиксирует Порфирий, да и сам Раскольников осознает это и боится себя.

Во время болезни «впадал в *бешенство* или в ужасный, невыносимый страх»; «из-за малейшего слова впадал вчера *чуть не в бешенство*» — отмечает про себя доктор. «Так откровенно в рожу и плюют!» — дро-

жал он от бешенства» во время визита в контору. Во сне в бешенстве бьет снова и снова старуху; во время разговора с Порфирием «глаза загорелись бешенством»; думая об игре Порфирия, понимает, «до какой степени бешенства и ярости может она довести его, чувствуя, что от бешенства с ума сойти может», «был в самом сильном пароксизме бешенства». Разговаривая с Дуней, в ответ на ее слово «преступление» — «Преступление? Какое преступление? — вскричал он вдруг, в каком-то внезапном бешенстве, — то, что я убил гадкую, зловредную вошь...».

Ненависть — высший градус злобы, состояние столь же острое, как бешенство, но при этом длительное и упорное, — характерное для Раскольникова состояние: Раскольников проснулся и «с ненавистью посмотрел на свою каморку»; в его душе раздражение «упорное, злобное, ненавистное»; на Дуню он «посмотрел чуть не с ненавистью»; в разговоре с ней он говорит о людях: «О, как я их всех ненавижу!» Раскольников отдает себе отчет в своей ненависти: «Мать, сестра... Отчего теперь я их ненавижу? Да, я их ненавижу, физически ненавижу...»; то же и о старухе: «О, как я ненавижу теперь старушонку!..»; объект ненависти — конечно, «ненавистный Порфирий Петрович»: Раскольников «ненавидел его без меры, бесконечно, и даже боялся своею ненавистью как-нибудь обнаружить себя»; во время своего «длинного смеха» он «долго и ненавистно смотрел на Порфирия»; «с болью и ненавистью» осознает, что подчиняется ему. Мгновенная ненависть направлена порой и на Соню: «ощущение едкой ненависти к Соне прошло по его сердцу»; при словах Сони о каторге «его как бы вдруг передернуло, прежняя ненавистная и почти надменная улыбка выдавилась на губах его»; и позднее: «Да, он почувствовал еще раз, что, может быть, действительно возненавидит Соню».

Итак, проявления зла, заполонившего душу героя, можно интерпретировать в контексте православной антропологии как симптомы одержимости: судороги, конвульсии, скрежет и шелканье зубов, вспенившиеся от злобы или дрожащие губы, кусание ногтей, злоба захлебывающаяся, задыхающаяся, зверская, неистощимая, сжатые от злобы кулаки, сводящее с ума бешенство, ненависть, ярость, исступление, желание наплевать, укусить, оскорбить, наконец, о чем далее, — убить, задушить. Все эти порывы и импульсы чувств практически вне поля осознания героя: он, как зараженные трихинами, то есть управляемые бесами «существами, наделенными умом и волей», мнит себя носителем истины. Его разум, даже при констатации бешенства или исступления, наглухо закрыт от оценивания происходящего в поле его душевной жизни как коловращения зла и поработченности им. При полной дистанцированности от собственной духовной традиции, в которой он был воспитан матерью, при забвении самых азов ее, а значит и слепоте души и разума, герой беспомощен в этой стихии зла, у него нет ни малейшей возможности точно оценить происходящее, понять причину его — духовную подчиненность злу. Раскольниковым владеет *дух немой и глухой*, присутствие которого ранее — до полоненности трихиной — он умел чувствовать в петербургской холодной панораме. Его взгляд, как и его идея, *неподвижен*, и вокруг себя он видит только то, что хочет видеть, что отвечает строю его идеи.

5.

Разработанная до мельчайших деталей симптоматика одержания злом проявляется в дальнейшем творчестве Достоевского как повторяющиеся, типологические черты героев, одержимых идеями, главным образом — бунтарскими и атеистическими. Теми же ключевыми словами, что и Раскольников, характеризует писатель и других персонажей, например, двух главных «бесов»: Петра Верховенского, идеолога и организатора, беса с «энтузиазмом», и Николая Ставрогина, практика и экспериментатора, — а также и мелких «бесов» романа. Не случайно в «Бесах» Федька каторжный говорит Петру Верховенскому, одержимому духом зла: «Алексей Нилыч, будучи философом, тебе истинного Бога, Творца создателя, многократно объяснял <...>. Но ты как бестолковый идол в *глухоте и немоте* упротствуешь...».

Раскольниковым и Верховенским владеет один и тот же дух, *немой и глухой*. Во всей симптоматике проявлений этой власти, во всех болезненных корчах плоти и духа одержимых злом героев они подобны друг другу — как ни компрометирующее звучит для Раскольникова это явное сходство. Впрочем, в глазах Порфирия Петровича он, жестокий убийца, почти в той же мере отвратителен, как Верховенский для читателя: разница лишь в том, что один показан читателю изнутри его души, с внутренней точки зрения (и потому читатель невольно отождествляется с ним в его переживаниях), а другой — с сугубо внешней, отстраненной (так что отождествление исключено). «Благородная» поза Раскольникова теряет свое обаяние при внешнем оценивающем взгляде. Так Порфирий Петрович с негодованием иронизирует: «бледным ангелом ходит», «людей презирает», а убил двух, по теории. Для автора же Раскольников предстает отнюдь не только в модусе сострадания, но и жесткого обличения, об этом с очевидностью говорят все приведенные выше цитаты. Чтобы заметить это, читателю важно лишь не быть ослепленным заведомой, априорной, внерефлексивной симпатией к герою бунта. Тогда возможно воспринять Раскольникова в духе Сони — не только с состраданием к его мукам, но и с ужасом к совершенному им кровавому убийству, с пониманием трагедии его богооставленности и преданности дьяволу.

Диагноз — одержимость злым духом — с полной ясностью обозначен в самом названии романа «Бесы». Название обобщающее, как будто относящееся ко всем его героям. Так и есть, это проявляется «математически» при анализе тех же ключевых симптомов, которые выделены в ситуации Раскольникова. Трихины обладают свойством плодиться и множиться — складывается ощущение, что *раздражительность* и *неутолимая злобность* как будто выплеснулись в мир из души Раскольникова и заливают все окружающее. Как и в его сне, каждый зараженный мнит себя носителем истины, будучи носителем ненависти.

При личностных различиях, крупности или мелкости, в героях «Бесов», практически без исключения, проникнуты глубоким и постоянным *раздражением*, дополнительными и усиленными оттенками его становятся презрение и отвращение. Ставрогин часто испытывает *раздра-*

жение, то сдерживаемое, то с очевидностью проявленное, его улыбка может быть «злой и раздражительной»; Лебядкин пугается ставрогинской *раздражительности*; *раздражается* и Верховенский, стремится вызвать *раздражение* Ставрогина, порой удачно, и *раздражается*, если не удастся этого сделать; Шатов «*брезгливо и раздражительно* ухмыляется», вообще он постоянно «*раздражается* болезненно». Часто раздражаются в разговорах мелкие «бесы», с раздражительностью говорит с ними Верховенский, порой «с непомерным *раздражением*», его всегда «*раздражает*» Кириллов. Не меньше, если не больше раздражения у поколения старшего: Варвара Петровна, Прасковья Ивановна, Юлия Михайловна — чрезвычайно *раздражительные* дамы, особенно первая, таков же и Степан Трофимович, хотя и отмечает в нигилистической молодежи «*кухарочную раздражительность* самолюбия». Эта раздраженность захватывает все общество, начиная с «бесов» (во время чтения «*раздражительность* задних рядов» охватывает всех); «*всеобщее раздражение*, что-то неутолимо *злое*» царит в обществе накануне скандала. Не случайно в романе около 80 раз автор отмечает эту характеристическую черту.

Клокотание *злости* заполняет собой весь роман «Бесы», он, как никакой иной, буквально переполнен пароксизмами злобы самой яростной, ненависти самой жгучей.

В романе «Бесы» нет ни одного героя, который не был бы захвачен этим коловращением зла. Так, слова с корнем «*зл*» («*зол*») в авторских высказываниях о героях употребляются более сотни раз, существенно больше, чем в «Преступлении и наказании». О Верховенском говорится: «*разозлился, даже позеленел*»; «*совсем озлился*»; «*озлился* вдруг»; на Ставрогина он кричит «в *злом* нетерпении»; в разговоре с ним же кричит «в порыве *неистовой злости*»; «*трясется*» от злобы; к отцу спешит «единственно *из злости*, чтоб отмстить за одну прежнюю обиду»; «он с *чрезвычайною злобой* отнесся к поединку Николая Всеволодовича. Его это застало врасплох; он даже *позеленел*...». Рассказчик обобщает: «Петр Степанович побежал *ухмыляясь*. Вообще, сколько припомню, он в это время был как-то *особенно зол* и даже позволял себе *чрезвычайно нетерпеливые выходы* чуть не со всеми». Его злоба окрашивается в особый тон постоянной «*всегдашней усмешкой*», «*злой усмешкой*», «*ухмылкой*» и «неприятно *любопытным, шныряющим* по углам взглядом», а также своеобразным «*задором*» в злобе («вошел к Кириллову, имея вид *злой и задорный*»). Порой Верховенский доходит до предельного градуса иступления и неистовства: кидается на Ставрогина, как и Раскольников, «в совершенном *бешенстве, с пеной у рта*»; «Ну зачем вам Шатов? Зачем?» — задыхающейся скороговоркой продолжал *иступленный*, минутно забегая вперед и хватаясь за локоть Ставрогина»; «Если вы вздумаете завтра убежать, как подлец Ставрогин, — *иступленно* накинусь он на Кириллова, весь бледный, заикаясь и неточно выговаривая слова, — то я вас на другом конце шара... *повешу* как муху... *раздавлю*...»; «лицо его передернулось какой-то *злой судорогой*»; «Помиримтесь, помиримтесь», — прошептал он ему *судорожным шепотом* — опять же повторяется отмеченная ранее черта.

Авторские констатации злобы героев весьма часты, особенно если учесть, что каждому из них в романе уделено немного места, несравненно меньше, чем Раскольникову. Так, о злобе Ставрогина: он говорит с Дашей «с злобною и раздражительною улыбкой», кричит ей вслед «с злобною, искривленную улыбкой», говорит «злобно» с Шатовым, «злобно» усмехается в разговоре с Верховенским. Он «почти в бешенстве» кричит на Хромоножку; после разговора с ней его злоба достигает высшей степени: «Нож, нож!» — повторял он в *неутолимой злобе*, широко шагая по грязи и лужам, не разбирая дороги. Правда, минутами ему ужасно хотелось *захохотать*, громко, бешено...».

Стоит отметить: и в этом симптоме глубокого духовного недуга Ставрогин подобен Раскольникову, в душе которого подобные порывы — хохотать демонически — более часты, при этом он не обладает выдержкой Ставрогина и не удерживает хохота, например, с Заметовым: вдруг заливается «*нервным хохотом*, как будто сам не в силах был сдержаться себя». Ему припоминается его ощущение, когда в дверь ломились «и ему вдруг захотелось закричать им, ругаться с ними, *высунуть язык*, дразнить их, смеяться, *хохотать, хохотать, хохотать!*» В ходе разговора с Заметовым ему вновь не раз еще хотелось «*язык высунуть*», его одолевает «*припадочный взрыв смеха*». Когда Раскольников узнал, что его не подозревают, то ему «хотелось *хохотать, хохотать, хохотать...*». Спрятав украденные вещи под камнем, «он засмеялся *нервным, мелким, неслышимым, долгим смехом...*» — опять же, в точности, как старуха в его бреду, таким же демоническим смехом.

Самообладание же Ставрогина, приобретенное долгим опытом порока, самое существенное его отличие от Раскольникова, сказывается и в проявлениях его злобы. Рассказчик делает обобщение: «При *бесконечной злобе*, овладевавшей им иногда, он все-таки всегда мог сохранять полную власть над собой. <...> *злоба* эта была холодная, спокойная и, если можно так выразиться, — *разумная*, стало быть, самая отвратительная и самая страшная, какая может быть».

Как и Раскольников, Ставрогин и иные из его лагеря чувствуют глубочайшее презрение к людям вообще, а также и друг к другу: «Брезгливое *презрение* выразилось в лице» Ставрогина при мысли о Даше («сиделка»); в Верховенском «много самонадеянности и *презрения* ко всем этим «людишкам», а к Шатову в особенности. Он презирал Шатова уже давно за его «плаксивое идиотство». Кириллов с презрением, со «*зловным отвращением*» относится к Верховенскому.

В целом в «Бесах» симптомы болезненной злобности разлиты по всему роману: дрожь, дрожащие губы, судороги, искривленное лицо — подобные авторские наблюдения относятся практически ко всем персонажам. Различие лишь в том, что ведущие «бесы» не несут в себе той нервной внутренней слабости, которая проявляется в «дрожании» рук, губ, лица, всего тела — Верховенский и Ставрогин явно не относятся к «твари *дрожащей*». Можно отметить, пока лишь вскользь, что герои иных мировоззренческих позиций у Достоевского описаны вне анализируемых тяжких проявлений. Лишь один из всех отмеченных болезненных симптомов присущ князю Мышкину — это нервное *дрожание* (ни-

когда не окрашенное в тон *злобного* дрожания), и это есть признак его душевной слабости, телесной болезненности, предвещающий итоговую сломенность.

Кстати и о ногтях — еще один раскольниковский симптом, который обнаруживается с еще большей патологией у Верховенского. На собрании своих он просит ножницы: «Забыл *ногти обстричь*, три дня собираюсь», — промолвил он, безмятежно рассматривая свои *длинные и нечистые ногти*. Далее, в ответ на прозвучавшие реплики: «Однако порядочный вздор!» — как бы вырвалось у Верховенского. Впрочем, он, совершенно равнодушно и не подымая глаз, продолжал *обстригать свои ногти*. Здесь не что иное, как циническое холодное презрение.

Совершенно неконтролируемые пароксизмы остройшей болезненной злобы вполне уравнивают крупных и мелких «бесов». Сильнейшие всплески злобы — *бешенство* и *ярость* — состояние, которое свойственно многим героям: Варваре Петровне, Кириллову, Шатову, Ставрогину и Верховенскому, более мелким «бесам», Хромоножке. Верховенский у своих соратников «был *в бешенстве* и наговорил лишнего», при воспоминании о разговоре со Ставрогиным, «*бешенство* захватило ему дух»; во время ожидания самоубийства Кириллова «им овладело *совершенное бешенство*: он сорвался с места, закричал и, топя ногами, *яростно* бросился к страшному месту»; он кидается на Ставрогина «в *совершенном бешенстве*, бормоча несвязно, почти слов не находя, *с пеною у рта*».

Ненависть царит в городе, все ненавидят всех, «бесы» ненавидят Россию: «*Ненависть* тоже тут есть», — развивает свою мысль Шатов, говоря о бывших соратниках, которые были бы «страшно несчастливы, если бы Россия как-нибудь вдруг перестроилась, хотя бы даже на их лад, и как-нибудь вдруг стала безмерно богата и счастлива. Некого было бы им тогда *ненавидеть*, не на кого *плевать*, не над чем издеваться! Тут одна только *животная, бесконечная ненависть* к России, в организм *въевшаяся...*». Причем сам Шатов ставит свой диагноз на высоком накале ненависти к носителям ненависти, «почти с *яростью*».

Целый ряд симптомов одержания, как и неистовая злоба, — постоянные приметы душевного состояния Шатова, зараженного ненавистью ничуть не менее, чем его теперешние противники и бывшие единомышленники, ведь противники всегда похожи друг на друга во взаимной вражде, они в равной мере «съедены» идеей, пленены ею и обезличены. В каждом фрагменте с участием Шатова автор (что должно внести коррективы в читательское восприятие этого героя, несмотря на жалость к нему) отмечает его *злобу*, а также и более яркие симптомы: во время разговора со Ставрогиным он «вскочил с места; даже *пена оказалась на губах его*»; он «*неистово*» вопит; «*неистово*» бросился за Ставрогиным; «*исступление* его доходило до бреда»; он *скрежещет* зубами в *ярости*: «Верховенский бежал, Верховенский!» — *яростно проскрежетал* Шатов»; на вопрос жены о злодействах его бывших единомышленников «*скрежещет*» в ответ.

Скрежет зубов нередок в романе: скрежещет зубами и Ставрогин (как не раз и его мать Варвара Петровна): «*проскрежетал* про себя зубами и проворчал что-то неразборчивое». «У, идиотка!» — *проскрежетал* Николай Всеволодович» в разговоре с Марьей Лебядкиной.

Если такие симптомы, как болезненное раздражение, дрожание, дрожание и вздрагивающие губы, судороги отмечаются у многих персонажей, находящихся в высшей степени взвинченности в своих страстях, а одержимы страстями и идеями в этом романе все, то Верховенский все же ближе всех к Раскольникову в отношении этой симптоматики, не только по острейшим приступам злобы, но и в мелких симптомах: «*искривленная улыбка*», «лицо его *искривилось*», пена на губах, вздрагивающий голос, вздрагивающие концы губ, «злая *судорога*». Но характерно, что те же симптомы нетрудно отметить и у Степана Трофимовича, и у Варвары Петровны — это «либеральное» поколение, «отцы» почти не отличаются от детей в их злобных чувствах. Любопытно, что герои иного плана, не только Шатов, но и Марья Лебядкина наделена все той же симптоматикой зла: ее презрительность отмечена несколько раз, как и высокомерный тон, гордость, исступление, торжество в презрении. Так что в облике юродства явственно проглядывают приметы беснования. Всеобщее беснование зараженных — во исполнение раскольниковского сна в Сибири, в ознаменование первого его акта, стало реальностью в «Бесах». И в основном тексте романа нет ни одного из тех *немногих избранных*, которые не поддались злу.

6.

Наконец, еще одна, самая страшная типологическая черта героев-атеистов — предельная, доведенная до своего логического финала злоба, и прежде всего убийца, Раскольников и Ставрогина, — это готовность к насилию, нередко острое желание убить, проявления явной агрессии к миру и людям, то есть агрессивность в чувстве, в мысли, в желании, в намерении, в поступке. Имена эта черта, глубокое зло в природе души героя, и делает возможным совершение преступления. Даже любящая Соня ощущает своей душой убийцу в Раскольникове, страшная идея убийства поражает ее — сквозь злобность его слов.

Стоит отметить такой симптом: в ярости Раскольников пускает в ход свой кулак: «Не позволю-с! — крикнул он вдруг, изо всей силы *стукнув кулаком по столу*, — слышите вы это, Порфирий Петрович? Не позволю!»; «Не язвите меня! Я не хочу!.. Говорю вам, что не хочу!.. Не могу и не хочу!.. Слышите! Слышите!» — крикнул он, *стукнув опять кулаком по столу*». То же и Шатов: «...кто ж тут с этими дураками может в чем-нибудь заручиться! — вдруг вскричал он *в бешенстве, ударив кулаком по столу*. — Я их не боюсь! Я с ними разорвал». Стучат кулаком по столу в романе «Бесы» и другие герои — Верховенский, Лямшин, Степан Трофимович. Кулаком бьет Ставрогина по лицу Шатов, вообще, здесь кулаки нередко идут в ход.

Ненависть Раскольникова к врагам порой доходит до желания *убить человека*: «по временам ему хотелось кинуться и тут же на месте *задушить Порфирия*»; «...в это мгновение *такая ненависть* поднялась вдруг из его усталого сердца, что, может быть, он бы *мог убить* кого-нибудь из этих двух: Свидригайлова или Порфирия. По крайней мере, он чувствовал, что если не теперь, то впоследствии *он в состоянии это сделать...*». В иной ситуации: «Если Свидригайлов что-нибудь интригует

против Дуни, то... тогда я убью его». Автор сообщает об отношении к Лужину: «он, кажется, *убил бы его!*»; об отношении к Заметову (который не сделал ему зла): «Он бы, кажется, так и *задушил* в эту минуту Заметова». Наконец, злобная ненависть направлена и на убитую уже старуху: «О, как я *ненавижу* теперь старушонку! Кажется, бы другой раз *убил*, если б очнулась!» Что и происходит во сне, когда он вновь и вновь *бьет* старуху по голове, тщетно пытаясь *убить* ее.

Ставрогинская способность убить, как и у Раскольникова, подтверждается не только фактами его прошлой, до начала действия романа, жизни, но и строем его души, что проявляется как в способности сдерживать себя при полной готовности хладнокровно убить — например, Шатова, так и в неконтролируемых и несдерживаемых агрессивных выходях, которые порой прорываются, например по отношению к Верховенскому, который кричит: «Стой! Ни шагу!» — и хватает Ставрогина за локоть. «Ставрогин рванул руку, но не вырвал. *Бешенство* охватило его: схватив Верховенского за волосы левою рукой, он бросил его изо всей силы обземь и вышел в ворота». Таков же исход злобы и при встрече с Федькой: «Он схватил бродягу за шиворот и, со всею накопившеюся *злобой*, изо всей силы ударил его об мост».

Надо ли добавлять, что подобные импульсы Раскольникова и Ставрогина оказываются вне оценочной сферы: даже почти не фиксируются ими, а при констатации — не становятся толчком для самоанализа, и тем более им чуждо всякое сожаление о злобных чувствах и поступках. О раскаянии в своем зле говорить не приходится. И в этом, как и в перечисленных ранее чертах, сходство героев разительно. И это несмотря на различия их нравственных представлений: Раскольникову все же не чужды размышления о плохом и хорошем: он, например, знает, что подслушивать плохо. И при его «помутившемся сердце», при искаженности сознания, он не желает и не делает зла окружающим — вне предусмотренной теорией ситуации, ему отвратителен аморализм Свидригайлова и, конечно же, был бы отвратителен Ставрогин при их гипотетической встрече, а Ставрогин, как и Свидригайлов, позабавился бы при виде раскольниковских мучений — реакции на эксперимент начинающего и непоследовательного бесталанного ученика.

Здесь стадии различны, сущность же одна — глубокая плененность злой силой, делающая возможным злодейство и в мыслях, и в чувствах, и в поступках. Разница в степени погруженности души в зло, в привычности к нему предопределяет возможность или невозможность возвращения, восстановления искаженной человечности: некий незримый предел давно перейден Свидригайловым и Ставрогиным, так что и слабая попытка последнего не имеет успеха, даже при пробудившейся совести — что мы знаем из главы «У Тихона». Не учитывать этой авторской интенции — стремления спасти своего героя — мы не можем, да и события романного времени говорят о том, что Ставрогин пытается отойти от зла⁷. Но все же катастрофический финал романа — гибель души героя. Есть та глубина плененности, когда бес уже не выпустит свою жертву, — в соответствии с православным пониманием зла это показывает Достоевский. Даже если эта жертва стремится не делать зла: стоит вспом-

нить о первообразе всех подобных чрезвычайно обаятельных экспериментирующих за гранью добра и зла персонажей и к злу как будто не очень склонных:

Он сеял зло без наслажденья,
Нигде искусству своему
Он не встречал сопротивленья,
И зло наскучило ему.

Именно этот «великий» дух, пораженный Богом и преданный самому себе, предлагает тему своим жертвам: спастись без раскаяния — он и сам не прочь найти такой исход. Так что и Свидригайлов, и Ставрогин не вышли в итоге из своей плененности идеей, не поставили под сомнение истинность своих умозаключений, как все те же управляемые трихинами зараженные из сна Раскольникова. И к страшному концу они влекомы неудержимо помимо своих умозаключений или решений воли, без распознавания сущности происходящего. Мы можем найти в романах приметы лишь слабого и смутного осознания ими той демонической власти, которой они подчинены всецело. Раскольникова же Бог хотя и «предал» дьяволу (здесь в Сониных словах звучит тема наказания), но не отступил вовсе, и в его душе живет предчувствие — ощущение *лжи* в своих идеях, которое, согласно знанию всеведущего автора, не позволит ему, даже стоящему над Невой, броситься в воду.

Подчиненность духу зла — этот пневматологический компонент личности и определяет сходство в проявлениях душевной жизни и в жизни самосознания героев различных романов, героев-носителей сходных идей. Сознание себя, умение наблюдать себя и видеть зло в себе, это первичное требование христианской антропологии, совершенно чуждо героя-атеистам, отвергшим родное Предание. Любопытно, что теоретически это понимает Свидригайлов, так, он говорит Дуне: «У нас в образованном обществе особенно *священных преданий* ведь нет, Авдотья Романовна: разве кто как-нибудь себе по книгам составит... али из летописей что-нибудь выведет». Но практическая непричастность к христианской традиции делает и этого героя, и ему подобных теоретиков, беспомощными перед той реальной силой, которую они легкомысленно впускают в свою душу. Осознать эту силу бессилён их евклидовский разум, а единственно возможная опора, в силу ее неучета, не может дать способа видения происходящего.

7.

Однако нельзя забывать: согласно антропологии Достоевского, в сердце любого человека дьявол с Богом борется, но не царит, и доброе начало необходимо увидеть даже в убийцах. Так что здесь стоит перейти к «положительной» составляющей в персонологии Достоевского.

Раскольников относится к тем героям Достоевского, кто одновременно и зол и добр, по крайней мере, был таковым до совершения преступления. Словами Разумихина автор говорит о Раскольникове: «угрюм, мрачен, надменен и горд» — и тут же: «великодушен и *добр*». Автор в своих

характеристиках героев не раз говорит о доброте: в описании характера Разумихина — *добр* и простодушен; о глазах Дуни, которая горда, но глаза *добры* иногда; о Соне: выражение лица *доброе* и простодушное; «*добренький*» — Лебезятников, почти «*добродушен*», если бы не выражение глаз — Порфирий Петрович. Персонажи романа говорят о других: *добрые* лицо и глаза — Лизаветы; «*добрый*» — четырежды говорит о людях в своем письме Пульхерия Александровна; Раскольников о Разумихине («ты всех их *добрее*, то есть умнее»); Соня о том, что Катерина Ивановна *добрая*; «*добрый человек*» — Катерина Ивановна о Мармеладове.

Так что в романе немало и добра, не только кружение зла, немало особенно в сравнении с «Бесами» — здесь власть зла более глубока и страшна, и показательно, что слова с корнем — *добр* — чаще всего звучат в иронической тональности, в искажающем до противоположности и профанирующем контексте. Так, Липутин говорит о Кириллове с иронией: «держатся новейшего принципа всеобщего разрушения для *добрых* окончательных целей». Варвара Петровна, отмечая глупую «*доброту*» Прасковьи Ивановны, обобщает: нет ничего глупее глупого добряка. Если кто-то из героев говорит о чьей-то доброте (жертва, например, относит это к мучителю) или о своей собственной доброте, то в действительности — это совершенно ясно читателю — все как раз наоборот: Степан Трофимович говорит о том, что Петруша «*добр*»; Иван Осипович — что у Ставрогина «сердце *доброе*»; «Я *добр*», — говорит о себе Лебядкин; Петр Степанович влетает к фон-Лембке, не доложившись, «как *добрый* друг»; «Какой вы *добрый*... — ласково проговорила Лиза» — Верховенскому, он ей в ответ: «...я ведь вам все-таки желаю *добра*...»; «Чувствительный, ласковый и *добрый* Эркель быть может был самым бесчувственным из убийц, собравшихся на Шатова...».

Простодушный рассказчик говорит о «*добротом сердце*» и «*светлом уме*» Степана Трофимовича (не без легкой иронии) и об «удивительной и деликатнейшей *доброте*» Маврикия Николаевича (пожалуй, всерьез — редкий случай). О Лизе: «она казалась гордою, а иногда даже дерзкою; не знаю, удавалось ли ей быть *доброю*; но я знаю, что она ужасно хотела и мучилась тем, чтобы заставить себя быть несколько *доброю*». Лиза тоже из тех героев, которые и добры и злы. Доброта таких героев в романах всегда подтверждается поступками — очевидными добрыми проявлениями, всегда чрезвычайно яркими и самобытными, как поклон Лизы перед иконой. И им же свойственны чрезвычайно экспансивные и своевольные движения злобы самой искренней, как глумление Лизы над Маврикием Николаевичем у «блаженного» Семена Яковлевича, сменяемых раскаянием столь же глубоким. К этому же ряду в романе «Идиот» относятся Настасья Филипповна и Аглая, в «Братьях Карамазовых» — Груша. Всех их при изначально доброй душе объединяет гордость, источник злых чувств, но и при вспыхивающих злых импульсах эти героини сохраняют свое обаяние для автора и для читателя — именно своей способностью к доброму, в высшей степени самобытному поступку или чувству и к острым вспышкам раскаяния.

Характерно, что в «Бесах», где героини не раз говорят о различении добра и зла, серьезно и ответственно слово «добро» звучит единожды в

устах старого слуги: «»Благослови вас Бог, сударь, но при начинании лишь добрых дел». — «Как?» — остановился Николай Всеволодович, уже перешагнув в переулочек. Алексей Егорович твердо повторил свое желание; никогда прежде он не решился бы его выразить в таких словах вслух пред своим господином».

В мире «бесов» нет добра, да как будто и души как таковой нет, нет иных чувств, кроме злобы в разных ее вариациях. Применительно же к Раскольникову — здесь важно подчеркнуть отличие Раскольникова от Верховенского — автор многократно говорит о его душе: «смутно и темно *на душе*»; «*на душе* его стало вдруг легко и мирно»; «проклятие вырвалось *из души* его»; «мрачное ощущение мучительного, бесконечного уединения и отчуждения вдруг сознательно сказались *душе* его»; «страх, как лед, обложил его *душу*»; «ужасное ощущение мертвым холодом прошло *по душе* его»; «носил столько собственного ужаса и страдания *в душе*»; «опять одно прежнее, знакомое ощущение оледенило вдруг его *душу*»; «давно уже незнакомое ему чувство волной хлынуло *в его душу* и разом размягчило ее»; «опять то же чувство волной хлынуло *в его душу*»; «ему одному с таким делом *на душе* не прожить»; «одно язвительное и бунтующее сомнение вскипело *в душе* его»; «цельное, новое, полное ощущение <...> к нему вдруг подступило: загорелось *в душе* одною искрой и вдруг, как огонь, охватило всего». Здесь поток мучительнейших чувств и переживания в основном мрачные, но изредка и светлые, и все они говорят о живой душе героя. Слово «душа» входит и в лексикон самого Раскольникова: «А знаешь ли, Соня, что низкие потолки и тесные комнаты *душу и ум* теснят!»

А также и слово «*сердце*»: «На какую грязь способно, однако, мое *сердце!*»; «Соня, у меня *сердце* злое...». Многократно говорит всеведущий автор о живом и страдающем *сердце* или же пустом *сердце* героя, которое не просто *бьется* (многократно) в волнении у преступника, но живет своей особенной неподконтрольной разуму жизнью: испытывает злобные чувства, такие как отвращение, которое «давит и мутит его *сердце*», или *едкая* ненависть, которая «прошла по его *сердцу*», как и иные злобные чувства, отмеченные выше. Но и иное: его *сердце сжимает* «страшная тоска», мучение о родных: что-то «сжало ему *сердце*», мысли о них «истерзали ему *сердце*»; ощущение невозможности обращаться к людям «перевернуло его *сердце*», *сердце* стало «*пусто и глухо*». Теоретический вопрос «замучил его *сердце и ум*», сама идея героя есть «*нарыв на сердце*», в результате «опустело его *сердце*».

Связь идеи с сердцем человека — постоянная мысль Достоевского, это показано в подробной симптоматике зла, которую несет демоническая идея душе и сердцу человека. Порфирий Петрович, носитель авторских идей, вскрывает связь сердца и идеи: идея Раскольникова и его преступление — «нашего времени случай», когда «помутилось *сердце* человеческое», в самой идее говорит «теоретически раздраженное *сердце*». Раскольников ставит рядом сознание и сердце: «Страдание и боль всегда обязательны для широкого *сознания* и глубокого *сердца*». И здесь еще раз нужно подчеркнуть глубину плененности злом в ситуации Раскольникова: не только ум, но и сердце искажено; причина его преступ-

ления отнюдь не только «ошибочка» в теории, но именно тяжкий душевный и сердечный недуг делает возможным преступление.

Однако в сердце Раскольникова нет окончательного метафизического решения — предпочтения зла. И возможны редкие в романе эпизоды *смягчения сердца* — они рождаются при ощущении своей связанности с людьми: «Вдруг в *сердце* своем он ощутил почти радость: ему захотелось поскорее к Катерине Ивановне». Еще глубже с матерью: «Как бы за все это ужасное время разом *размягчилось его сердце*. Он упал пред нею...»; «Маменька, что бы ни случилось, что бы вы обо мне ни слышали, что бы вам обо мне ни сказали, будете ли вы любить меня так, как теперь?» — спросил он вдруг *от полноты сердца*...». А также и с Соней: «*Чувство*, однако же, родилось в нем; *сердце* его сжалось, на нее глядя. «Эта-то, эта-то чего?» — думал он про себя. Все *сердце* его перевернулось...» — перед признанием, а также позднее, на каторге: «Она стояла и как бы чего-то ждала. Что-то как бы пронзило в ту минуту его *сердце*...».

В романе же «Бесы» подобные слова — душа, сердце — всерьез употребляются лишь по отношению к страдающему фон-Лембке и к Шатову, особенно после возвращения его жены; можно отметить редкие упоминания о *душе* в связи с Варварой Петровной. Впрочем, чаще с иронией: о *сердце* и его «таинственных *изгибах*» в описании отношений Варвары Петровны и Степана Трофимовича нередко говорит рассказчик. Часто и всегда глумливо звучат многочисленные патетические слова о *душе* и *сердце* в устах Лебядкина: «...здесь, в этом *сердце* накипело столько, столько, что удивится сам Бог, когда обнаружится на Страшном суде!» То же саркастическое «наоборот» явно ощущается и в ряде слов Степана Петровича, говорящего, например, сыну своему Петруше, «отправленному по почте»: «...болел же я за тебя *сердцем* всю мою жизнь», или же о «святыне *сердца*» или «последнем крике *сердца*». О *душе* также часто и с пафосом говорит Степан Трофимович: «...вы представить не можете, какая грусть и злость охватывают всю вашу *душу*, когда великую идею, вами давно уже и свято чтимую, подхватят неумелые...». В подобных патетических речах, в упоении собственной риторикой Верховенский-старший неизменно снижает произносимые им высокие слова — это постоянный авторский прием в изображении этого героя. В той же риторической тональности звучат и слова рассказчика, имитирующего высокий слог героя: «Степан Трофимович сумел дотронуться в *сердце* своего друга до глубочайших струн и вызвать в нем первое, еще неопределенное ощущение той вековечной, священной тоски, которую иная *избранная душа*, раз вкусив и познав, уже не променяет потом никогда на дешевое удовлетворение». То же о чувствах: *высокие чувства, чувствительная душа, благородные чувства* — все эти слова в устах Степана Трофимовича звучат саморазоблачительно, как пародия на самих себя.

У Ставрогина и Верховенского, как и у мелких «бесов», *души*, кажется, и вовсе нет, или же, в свете этих наблюдений, совершенно мертвы их души (как и в «Мертвых душах» о душе, применительно ко всем героям, как о собственно человеческом признаке не идет речи, бездушные гоголевские герои не чувствуют, не страдают, не думают — эти слова не используются автором, когда он рассказывает о них). В «Бесах» крайне

редки авторские констатации, подобные приведенным выше авторским проникновениям в душу Раскольникова. Практически отсутствуют в романе «Бесы» авторские высказывания о героях, которые столь часты в «Преступлении и наказании»: *он почувствовал, что...; он подумал, что...* Как будто «бесы» в своем существовании обходятся без этих человеческих способностей. Обходятся они, практически все, и без *страдания* (как и гоголевские мертвые души).

Из ряда «бесов» выделен лишь Шатов — своим страдающим *сердцем*, в котором особое место занимает Ставрогин: «Я не могу вас вырвать из моего *сердца*, Николай Ставрогин!» И к Ставрогину обращен его упрек: «...в то же самое время, когда вы насаждали в моем *сердце* Бога и родину, в то же самое время даже может быть в те же самые дни, вы отравили *сердце* этого несчастного, этого маньяка, Кириллова, ядом...». Его сердце сохраняет верность его единственной любви: «три года разлуки, три года расторгнутого брака не вытеснили из *сердца* его ничего».

Если в целом «бесы» не наделены автором душой, сердцем, умом, то иначе в ситуации Раскольникова, именно здесь серьезное отличие в персонологических характеристиках, предусмотренных автором в различении стадий укорененности во зле: мучительным страданием реагирует искаженная, но все же *живая* душа на свое преступление, но окамененное нечувствие царит в омертвевшей душе, погрязшей во зле и пороке. Всезнающий автор нередко говорит о глубоком страдании Раскольникова: «он пролежал с полчаса в таком *страдании*, в таком нестерпимом ощущении безграничного ужаса, какого никогда еще не испытывал»; «лицо его <...> было чрезвычайно бледно и выражало *необыкновенное страдание*, как будто он только что перенес мучительную операцию или выпустили его сейчас из-под пытки»; «в этом взгляде просвечивалось *сильное до страдания чувство*, но в то же время было что-то неподвижное»; «Раскольников был деятельным и бодрым адвокатом Сони против Лужина, несмотря на то что сам носил столько собственного ужаса и *страдания* в душе. Но, *выстрадав* столько утром, он точно рад был случаю переменить свои впечатления...»; наконец, словами самого Раскольникова: «Это, значит, символ того, что крест беру на себя, хе-хе! И точно, я до сих пор мало *страдал*!» Да, немало — собственно, вся история, изложенная в романе, есть история многообразных *страданий* героя. И здесь еще одна персонологическая черта: это страдание, согласно христианской антропологии, не оказывается очистительным, просветляющим. Оно длится и множится, но подобное страдание без раскаяния во зле не несет ни малейшего проблеска света, здесь что-то подобное адскому горению, которому нет конца. Освобождение от этого злого страдания придет к Раскольникову лишь вместе с освобождением от власти беса. Можно лишь наметить в духе православного понимания ситуации: дальнейший трудный путь к воскресению души будет исполнен длительного страдания-раскаяния, которое придет на смену радости — на смену минуте освобождения, которой завершается роман.

Единственный раз в «Бесах» всерьез говорится о пробуждении к *страданию* ставрогинского *сердца*: «Скажи мне всю правду, — вскричал он с

глубоким страданием, — когда вчера ты отворила мою дверь, знала ты сама, что откроешь ее на один только час?»; «Я не мог устоять против света, озарившего мое *сердце*, когда ты вчера вошла ко мне...».

Единственный же раз, тоже в кульминационной ситуации, когда на карту поставлена любовь к женщине и даже сама жизнь, говорится о *душе* и *сердце* Свидригайлова: «*сердце* его с болью сжалось», когда Дуня подняла револьвер. «Бросила!» — с удивлением проговорил Свидригайлов и глубоко перевел дух. Что-то как бы разом отошло у него от *сердца*, и, может быть, не одна тягость смертного страха; да вряд ли он и ощущал его в эту минуту. Это было избавление от другого, более скорбного и мрачного чувства, которого бы он и сам не мог во всей силе определить». И далее: «Прошло мгновение ужасной, немой борьбы *в душе* Свидригайлова. Невыразимым взглядом глядел он на нее. Вдруг он отнял руку, отвернулся, быстро отошел к окну и стал пред ним».

В обеих ситуациях автор инспирирует в читателе острое сочувствие к героям, возможно, более глубокое, чем к женщинам, вызвавшим и — погубившим этот трагически обреченный, подлинный душевный всплеск, одолевший на миг привычное зло. Так писатель прозревает глубины человеческих душ, видит глубокую трагедию и глубокое страдание в том человеке, которого Раскольников, например, счел «самым пустейшим и ничтожнейшим злодеем в мире».

В целом же в «Бесах» о страдании почти всегда говорится если не профанирующе, то иронически: о «ссылном *страдальце*» — о себе говорит Степан Трофимович; *страдать* за народ — звучит так же; студентка — не раз повторяется в романе и звучит пародийно — стремится «принять участие в *страданиях* бедных студентов и возбудить их к протесту». Страдание Лебядкина — еще одна профанация: «*Страдали* вы, сударыня, в жизни?» О своем страдании Варвара Петровна говорит Петру Степановичу, и это совершенно неуместно: «О, как я *страдала* всю жизнь, Петр Степанович!» Рассказчик отмечает: «*страдало*» самолюбие Верховенского, «*страдало*» самолюбие и Лебядкина; «даже *страдало* сердце, а не то что одно начальническое самолюбие» — говорится о фон-Лембке как о «*страдальчески-мнительном*» человеке. «Но он *страдал, страдал* истинно», — убеждает рассказчик, говоря о Степане Трофимовиче, когда тот изливал душу Софье Матвеевне. Вот практически все ситуации страдания в романе.

Итак, «положительная» персонология героев бунта обнаруживает различные степени их ущербной человечности — более или менее редуцированной жизни сознания и души: исполненные злыми импульсами, но при этом глубоко страдающие души Раскольникова и Шатова, практически омертвевшие души Свидригайлова и Ставрогина, мертвые демонические пустоты вместо душ у «бесов». Далее, рядом с Раскольниковым и Шатовым необходимо поставить Ивана Карамазова.

8.

В соответствии с теми же персонологическими принципами, укорененными в христианской традиции, строится автором и образ Ивана Карамазова — по тем же пневматологическим и психологическим зако-

нам, которые действуют при создании образов одержимых злом героев предшествующих романов.

Неосознанные чувства, которые бушуют в душе Ивана, те же, что и в Раскольникове, и в «бесах» — здесь сходство почти полное. Раздражение, злоба, ярость, исступление, ненависть, скрежетание, дрожание рук, судороги в руках, бешеные вопли, перекосившееся от злобы лицо, бледность от злобы — можно сделать длинный ряд выписок, не меньший, чем о Раскольникове, с теми же ключевыми словами, особенно из четвертой части романа (при том, что Ивану в романном пространстве уделено не так уж много места).

Всеведущий автор многократно говорит о злобе в душе Ивана⁸: он «злобно» кричит на кучера, на отца, *со злобой* разговаривает с Катериной Ивановной, «злобно и резко» говорит о ней; «злобно» кривит лицо, говоря о том, что один гад съест другую гадину; «злоба» в его сердце из-за Смердякова: «Да неужели же этот дрянной негодяй до такой степени может меня беспокоить!» — подумалось ему с нестерпимой злобой». То, что он остановился перед пьяным, «озлило его до сотрясения». Он «бледнеет от злобы», когда говорит об отце и о Груше. Он не раз «злобно усмежается», «злобно смеется», «дрожит злобною дрожью», может «озлиться» из-за пустяков («этакая тварь, да еще в очках!»), «со злобой» смотрит на Алешу, даже «злобно молчит».

Его злоба естественно перерастает в ненависть, бешенство, исступление, ярость: прежде всего к Смердякову, который «ненавистен как самый тяжкий обидчик», ненависть Ивана «нарастает», «он даже начал сам замечать эту нарастающую почти ненависть к этому существу»; «процесс ненависти» к Смердякову «обостряется»; распространяется на всех вообще, становится тотальным состоянием: «Что-то ненавистное щемило его душу, точно он собирался мстить кому». Ненавидит он даже Алешу: «И ты тоже презираешь меня, Алеша. Теперь я тебя опять возненавижу. И изверга ненавижу...»; ненавидел Дмитрия, «вспоминая давешний с ним разговор», «ненавидел очень минутами и себя». Ненавидит и Катерину Ивановну, ненавидит ее «возвраты» к Мите, которые приводили его «в совершенное исступление»; ненавидит самого Митю за то, что он убил отца: «изверга ненавижу!», «пусть сгниет в каторге!»; «страшную ненависть» он чувствует к случайно встреченному на пути мужичонке. И более всех, кажется, ненавидит своего мучителя, черта, «скрежещет» (как и его собратья по мировоззрению) в разговоре с ним: «Опять в философию въехал!» — ненавистно проскрежетал Иван»; «Уж и ты в Бога не веришь?» — ненавистно усмехнулся Иван». Так что Ивану, пожалуй, ненависти достается больше всех остальных героев этого же типа (это острое состояние, кстати, не характерно для окамененного нечувствия Свидригайлова и Ставрогина).

Внезапные вспышки исступления и ярости свойственны Ивану: «Вздор! — крикнул Иван Федорович почти в исступлении. — Дмитрий не пойдет грабить деньги...»; «Убили отца, а притворяются, что испугались», — проскрежетал он с яростным презрением»; «Ты солгал, что ты убил!» — бешено завопил Иван»; «Не про него, к черту изверга!» — иступленно завопил Иван». Смердяков особенно доводит его до состоя-

ния неконтролируемой ярости: «он почти в прежнем *исступлении* вдруг *завопил*: «Слушай, несчастный, презренный ты человек! Неужели ты не понимаешь, что если я еще не *убил* тебя до сих пор, то потому только, что берегу тебя на завтрашний ответ на суде»». Наконец, объект его ярости — черт: он «*в ярости*» разговаривает с чертом, кричит *яростно*: «Иван Федорович проговорил это совсем *в ярости*, видимо и нарочно давая знать, что презирает всякий обиняк...»; «Ни одной минуты не принимаю тебя за реальную правду», — как-то *яростно* даже вскричал Иван»; «Ни одной минуты!» — *яростно* вскричал Иван»; «воскликает *исступленно*»: «Молчи, обманщик, я прежде тебя знал, что это Алеша...».

Характерная персонологическая черта — слабость самосознания — очевидна и в случае Ивана. Отчасти уже отмечено выше сходство у Достоевского героев страстей и героев, одержимых идеями, — так Митя по проявлениям злобы немногим уступает Ивану. Но в отношении самосознания он существенно глубже Ивана: его самооценка точна, он способен к глубокому раскаянию в своем зле, в своей «мерзости», в своих злых порывах. Ничего этого не дано закрытому в своей гордыне сознанию Ивана. Все проявления предельной злобы, весь ад души Ивана практически вне его осмысления, он проживает его без сопротивления и без оценочной реакции на свои злые импульсы. Никогда не остановился он мысленно на злобных чувствах, агрессивных жестах, не отметил их в себе и не испугался этого страшного коловращения зла.

Не ужаснулся он и того, что ему хочется *убить* человека. Как и у Раскольниковца, как у Ставрогина, у Ивана не раз вспыхивает острое желание убить, не осознаваемое как грех, да и теория его говорит о том, что вседозволенность есть естественный и необходимый вывод из Божьего небытия. Вот ситуации, весьма похожие на воспаленные желания убийства у Раскольниковца и Ставрогина. Его отношение к Катерине Ивановне таково: «...он безумно любил ее, хотя правда и то, что временами *ненавидел* ее до того, что мог даже *убить*». Убить он готов и Смердякова: он «...пустился к Смердякову. «Я *убью* его, может быть, в этот раз», — подумал он дорогой»; «Надо *убить* Смердякова!.. Если я не смею теперь *убить* Смердякова, то не стоит и жить!» По пути к Смердякову его порыв злобы к мужичку, ничем перед ним не провинившемуся, едва не привел к убийству: «Тотчас же ему неотразимо захотелось *пришибить* сверху *кулаком* мужичонку». И эта бешеная злоба тотчас же выплескивается в отвратительный поступок: «Как раз в это мгновение они поверстались рядом, и мужичонко, сильно качнувшись, вдруг ударился изо всей силы об Ивана. Тот *бешено* оттолкнул его». И оставил упавшего на земле, подумав: «Замерзнет». Он в ярости *бьет* также и Смердякова — так Иван дважды бьет слабых, ничем перед ним не защищенных людей, жестоко бьет в неудержимом бешенстве. Еще и нечто любопытное — он говорит черту: «Молчи, или я *убью* тебя!»

Нужно отметить и некоторые мелкие симптомы, прежде всего — раздражение как постоянную питательную почву острых злобных вспышек. В раздраженном состоянии души Иван пребывает постоянно: «И насчет брата Дмитрия тоже, особенно прошу тебя, даже и не заговаривай со мной никогда больше», — прибавил он вдруг *раздражительно*; «нако-

нец Иван Федорович, в самом скверном и раздраженном состоянии духа, достиг родительского дома»; «...главное, что *раздражило* наконец Ивана Федоровича окончательно и вселило в него такое *отвращение* — была какая-то отвратительная и особая фамильярность, которую сильно стал выказывать к нему Смердяков»; «с *брезгливым и раздражительным* ощущением хотел было он пройти теперь молча и не глядя на Смердякова». И еще несколько раз в общении со Смердяковым отмечено автором раздражение Ивана.

Это постоянное раздражение порождает острейшие, до *судорог* и сжатых *кулаков*, реакции: «Иван Федорович внезапно, как бы в *судороге*, закусил губу, сжал *кулаки* и — еще мгновение, конечно, бросился бы на Смердякова». *Кулаком* стучат по столу в бешенстве и Федор Павлович, и Дмитрий. И Иван, конечно: «Да разве я знал тогда про убийство?» — вскричал наконец Иван Федорович и крепко стукнул *кулаком* по столу». Иван Федорович, как и Дмитрий, пускает в ход кулаки — не только осуществляя желание ударить *кулаком* пьяного мужичка, но и, выплескивая ненависть, *кулаком* бьет Смердякова: «Иван Федорович вскочил и изо всей силы ударил его *кулаком* в плечо, так что тот откачнулся к стене».

Судороги, этот крайне болезненный симптом, отмечены автором и в иных ситуациях: «двигался и шел он точно *судорогой*» — уходя от Смердякова; по пути к Смердякову «в кистях рук, он чувствовал это, были *судороги*»; «Пальцы-то у вас все дрожат-с, в *судороге*», — заметил Смердяков». Порой доходит и до конвульсий: «Иван сидел насупившись, *конвульсивно* опершись обоими кулаками в свои колена»; «Иван Федорович глядел на него и вдруг затрясся в *конвульсивном* испуге» — это одна из острейших реакций на Смердякова, как всегда, не отмеченных им самим в их чрезвычайной злобной избыточности и не продуманных в истоках и причинах.

Еще о скрежете зубов — об этом уже отмеченном симптоме: *скрежещут* в романе многие герои в состоянии крайнего напряжения — Митя, Груша, Лиза, Катерина Ивановна, Снегирев и, конечно, Иван чаще всех и страшнее. Так, в разговоре с Алешей: «Ты был у меня! — *скрежещущим* шепотом проговорил он. — Ты был у меня ночью, когда он приходил...»; в разговоре со Смердяковым: «Нет, клянусь, нет! — *завопил скрежеща зубами* Иван»; с ним же: «Это значит опять-таки что: «с умным человеком и поговорить любопытно», — а?» — *проскрежетал* Иван»; «А! Так ты намеревался меня и потом мучить, всю жизнь! — *проскрежетал* Иван. — А что, если б я тогда не уехал, а на тебя заявил?» В ответ на слова Смердякова о жажде «к смерти родителя» — «Так имел, так имел я эту жажду, имел?» — *проскрежетал* опять Иван». Сам же Смердяков, столь спокойный с Иваном, «*со скрежетом* зубов припоминал, что «от Смердящей произошел»». Та же реакция едва переносимой ярости в разговоре Ивана с чертом: «Нет, я тебя не вынесу! Что мне делать, что мне делать!» — *проскрежетал* Иван»; «Опять в философию въехал!» — *ненавидястно проскрежетал* Иван».

Любопытно, что *злобного дрожания* в этом романе гораздо меньше, чаще — после князя Мышкина с его нервным дрожанием как симпто-

мом необратимо подступающего и побеждающего недуга, здесь это симптом тонкой нервной организации и глубокого обостренного переживания: «*дрожало сердце*» у Алеши при виде старца, когда он входил в келью старца; в голосе Катерины Ивановны «*дрожали искренние страдальческие слезы*». Обращаясь к ней, Алеша говорит «*дрожащим и пересекающимся голосом*»; у Алеши, слушающего Снегирева, «душа *дрожала от слез*»; «*»Алеша, я Грушу люблю ужасно*», — *дрожащим*, полным слез голосом вдруг проговорил он» — Дмитрий, как и следующие слова: «*»Россию люблю, Алексей, русского Бога люблю, хоть я сам и подлец!..»* Голос его *задрожал от слез*».

Есть и иное, болезненное «дрожание»: почти как князь Мышкин, дрожит «здоровый» Алеша от сильного волнения во время встречи Груши и Катерины Ивановны: «Алеша краснел и *дрожал незаметною малою дрожью*»; тогда же «всякая черточка *дрожала* в ее совсем *искажившемся* лице» — это о Катерине Ивановне.

Более темные, даже страшные проявления: *дрожит* от сладострастия при мысли о Груше Федор Павлович; он же, актерствуя, *дрожит* и плачет от волнения; *дрожат* руки Мити в кульминационных эпизодах — на грани отцеубийства. И лишь Иван в проявлении этого симптома напоминает одержимых героев-бунтарей: у Ивана *дрожат* руки при встрече со Смердяковым от ненависти к нему, он *дрожит* от негодования; «*»Да разве ты убил?»* — похолодел Иван. Что-то как бы сотряслось в его мозгу, и весь он *задрожал мелкою холодною дрожью*». То же и при встрече с чертом: «Иван сидел, зажав себе уши руками и смотря в землю, но *начал дрожать всем телом*». Одновременно наблюдается и *искривившееся* от злобы лицо — автор отмечает этот симптом, когда Иван говорит о «гадине» — «*злобно скривив* лицо»; Иван «*искривленною* улыбкой» уходит от Катерины Ивановны; «бледно и *искривленно* усмехнувшись», отвечает Алеше; «*искривленно*» смеется, давая показания на суде; во время встречи со Смердяковым «что-то как бы *перекосилось* и *дргнуло*» в его лице; «Э, черт! — вскинулся вдруг Иван Федорович с *перекосившимся* от злобы лицом». Кстати, еще один *злобный* герой, похожий по ряду симптомов на Ивана, — это Ракитин, у него тоже *кривится* рот и *перекашиваются* губы. Любопытно и не вполне очевидно, что есть явное сходство в тех же проявлениях у Ивана с Катериной Ивановной (она говорит с «побледневшим уже лицом и *скривившимися* от злобы губами», ее лицо *перекашивается*). Наконец, значима и такая единственная в своем роде подробность: Алеша, спровоцированный Иваном, отвечает ему в тон и к его удовольствию: «Расстрелять!» — отвечает *тихо*, «с бледною, *перекосившеюся* какою-то улыбкой» — это недолжное для Алеши уподобление Ивану в духовном недуге тонким симптомом подчеркнуто автором.

Итак, подробная симптоматика злобной одержимости Ивана прослеживается в романе, что не оставляет никакого сомнения: отождествление и даже приравнивание Ивана и автора романа (столь частое в исследовательской литературе) в чем бы то ни было решительно недопустимо.

9.

Несколько слов о «Братьях Карамазовых» в духе «положительной» персонологии. В романе речь идет о *душах* людей и их *сердцах* — эти слова постоянно употребляются автором, здесь живые *души*, именно истории *души* рассказывает автор — о трех братьях, об Алешиной *душе* прежде всего, об откровениях и духовном опыте его *души*, о жизни *сердца* и постижениях *ума*. Здесь лишь немногие примеры: его *душа* «потрясается восторгом»; «глубокий, пламенный внутренний восторг все сильнее и сильнее разгорался в его *сердце*»; «*сердце* его загорелось любовью»; «что-то горело в *сердце* Алеши, что-то наполнило его вдруг до боли»; «пронзенное *сердце* его страшно болело»; «что-то рвалось из его *сердца*, *душа* его трепетала»; «что-то твердое и незыблемое, как этот свод небесный, сходило в *душу* его»; «какая-то как бы идея воцарялась в *уме* его»; словами самого Алеши — «Кто-то посетил мою *душу* в тот час».

О *душе* человека всегда говорит старец Зосима: «ибо жива *душа* во веки», старец имеет дело именно с душой человека, он учит бессмертию *души*: «чувствую на каждый оставшийся день мой, как жизнь моя земная соприкасается уже с новою, бесконечною, неведомою, но близко грядущею жизнью, от предчувствия которой трепещет восторгом *душа* моя, сияет *ум* и радостно плачет *сердце*...». И народное словоупотребление звучит в романе: «Разреши мою *душу*, родимый...» — просят те, кто приходят к старцу «исповедывать *сердце* свое».

История Дмитрия есть история его «горячего *сердца*», «хождение *души* по мытарствам» — согласно названиям двух глав романа. Даже Федор Павлович не вовсе обделен *душой*, и он ощущал порой среди своих мерзостей «нравственное сотрясение в *душе*». Наконец, Иван, в отличие от «бесов», от Ставрогина и Свидригайлова, все же не убийца, и его душа остается живой и *страдающей*: «тоска нового и неведомого действительно была в *душе* его»; тоска эта была связана с плененностью своим «демоном» — «Иван Федорович с первого взгляда на него понял, что и в *душе* его сидел лакей Смердяков, и что именно этого-то человека и не может вынести его *душа*». Душе Ивана, при всей слабости его самосознания, открывается все же сущность собственной виновности в смерти отца: «Этот «по поступку» он всю жизнь свою потом называл «мерзким» и всю жизнь свою считал, глубоко про себя, в *тайниках души* своей — самым подлым поступком...»; «страшный кошмар мыслей и ощущений кипел в его *душе*». Глубоким страданием отзываются подобные переживания: «ему опять в сотый раз припомнилось, как он в последнюю ночь у отца подслушивал к нему с лестницы, но с таким уже *страданием* теперь припомнилось, что он даже остановился на месте как пронзенный: «Да, я этого тогда ждал, это правда!»

Минуты осознания своей преступности крайне мучительны для души Ивана, они могут подступать издалека: в Москве «вместо восторга на *душу* его сошел вдруг такой мрак, а в *сердце* заняла такая скорбь, какой никогда он не ощущал прежде во всю свою жизнь...»; перед разговором со Смердяковым «что-то отдаленное, но жгучее язвило его *душу*», во время разговора «какой-то испуг холодом пахнул на его *душу*»,

а после него — «Потому ли, что в душе и я такой же убийца?» — спросил было он себя». После решения признаться в своей вине: «какая-то словно радость сошла теперь в его *душу*...».

Страдание для черта, тоже «страдальца», есть объект глумления: «мой идеал — войти в церковь и поставить свечку от чистого сердца, ей-Богу так. Тогда предел моим *страданиям*»; «Люди принимают всю эту комедию за нечто серьезное <...>. Ну и *страдают*, конечно, но... все же зато живут, живут реально, не фантастически; ибо *страдание-то* и есть жизнь. Без *страдания* какое было бы в ней удовольствие: все обратилось бы в один бесконечный молебен: оно свято, но скучновато». Но в Иване живет страдающая душа, и в этом очевидно сходство Ивана с Раскольниковым, тоже мучимым своим злом, прежде всего — злой мыслью. Связь ума и сердца еще раз подчеркивается в этом романе Достоевским. «Рече безумец в *сердце* своем несть Бог!» — цитируется в начале романа. Именно в сердце происходит отрицание Бога, ибо в *сердце* человека прежде всего «дьявол с Богом борется», по словам Мити. Но оказывается иногда побежденным: «...Господь мой поборол дьявола в моем *сердце*», — говорит таинственный посетитель. Единство ума и сердца — важнейшая черта Алеши, не только в горе, но и в радости («радость сияла в *уме* его и в *сердце* его»). Идея вселяется в сердце человека и порой подчиняет его: «Мысль, мысль фаланги, до такой степени захватила мне *сердце*...», — говорит Дмитрий. Таинственный посетитель описывает тот же процесс вхождения идеи в сердце: «Признавался мне, что думал было убить себя. Но вместо того начала мерещиться ему иная мечта — мечта, которую считал он вначале невозможной и безумной, но которая так прирослась, наконец, к его *сердцу*, что и оторвать нельзя было».

Именно в сердце человека разрешается идея. Старец Зосима говорит об атеистической идее Ивана: «Идея эта еще *не решена в вашем сердце* и мучает его». И на вопрос Ивана о возможности окончательного решения отвечает: «Если не может решиться в положительную, то никогда не решится и в отрицательную, сами знаете это *свойство вашего сердца*; и в этом вся мука его. Но благодарите Творца, что дал вам сердце высшее, способное такую мукой мучиться, «горняя мудрствовать и горних искати, наше бо жительство на небесех есть». Дай вам Бог, чтобы *решение сердца вашего* постигло вас еще на земле, и да благословит Бог пути ваши!» На этом же языке говорит и сам Иван, когда Алеша спрашивает его, имеет ли право всякий человек решать, кто из людей достоин жить и кто нет: «Этот вопрос всего чаще *решается в сердцах людей* совсем не на основании достоинств...».

Итак, при живой душе и страдающем сердце, Иван не является отцеубийцей на деле, оставаясь им лишь в неосознанном желании, не становится и случайным убийцей (мужичок, ударенный им и оставленный на снегу, им же спасен — в результате обретенного прозрения).

10.

Достоевский, венчая ряд своих героев-атеистов образом Ивана Карамазова, договаривая до конца свою главенствующую мысль в споре с отрицательным духом эпохи, создает действительно глубокий и цель-

ный образ. В нем явлена и та же основная черта эмпирического характера, что и во всех героях-бунтарях и атеистах, — злоба как неопровержимый симптом плененности духом зла, та же основная черта самосознания — его слабость, закрытость и замкнутость душевных процессов в себе, их недостижимость для духовного проникновения. В Иване и предельно углублена философия отрицания Бога и мира, в нем дан и наиболее ярко выраженный, среди героев этого ряда, светлый полюс личности — *глубокая совесть*, которая до поры была придавлена в нем, но которую прозревает Алеша, вообще максимально глубокий уровень человечности, возможный в личности подобного типа.

Самосознание Ивана, как и Раскольникова, есть поверхностное и эпизодическое осознание отдельных своих проявлений вне оценивания в аксиологическом поле. Ситуация героя-теоретика, уверенного в интеллектуальной силе и правоте своей атеистической идеи, предполагает безоговорочную убежденность в том, что это прежде всего *его* идея, *его* собственное произведение. Потерявший всякую внутреннюю связь со своей духовной традицией, оторвавшийся от почвы, этот самоуверенный и вовсе не гениальный мыслитель не видит метафизических корней своей идеи. Да, он, как и Раскольников, решает проблему добра и зла всерьез, и за ошибку в нравственном самоопределении и духовную неосмотрительность эти герои Достоевского расплачиваются многими страданиями, ценой целой жизни. Увы, теоретическая серьезность не избавляет их от духовной слепоты и не защищает от плененности неузнанным темным духом. Ивану, волей автора, придется прозреть самым сокрушительным образом.

У Ивана и у Раскольникова одна и та же и болезнь, характера сверхфизического, здесь то же одержание. Раскольников ощущал присутствие темной силы, не веря в нее, Ивану же, который не забыл о Боге, но мучается вечными вопросами, она, в финале романа, является воочию. Он, так сказать, удостоен явления. Духу неверия и бунта ради мучительства и подчинения есть на что опереться в душе жертвы — это гордость и злоба. Но Иван видит, слышит и оценивает собеседника-властителя, он не слепая жертва, как Раскольников, он стремится не подчиниться, но у него нет прочной опоры в борьбе, он не взывает о высшей помощи, а сам «уничтожить» властвующую им силу не в состоянии.

Итак, Иван не заблуждается относительно первоисточника зла, не поддается искушению рассудка — признать эту темную реальность собственным порождением. Достоевский не оставляет герою возможности успокоительно квалифицировать черта как свой бред. Слишком очевидно доказательство: черт говорит то, чего не мог бы сказать Иван, то, что не было порождением его души. Иван Карамазов, как сказал старец Зосима, не разрешил вопроса о Божьем бытии, ни в положительную, ни в отрицательную сторону. В эпизоде встречи с чертом выявляется, что именно черт удерживает Ивана на этой мучительной грани, это его тактика: то дает ему возможность увериться, что он и есть сам Иван, пошлая и подлая часть его сознания, то говорит ему нечто, чего Иван сам знать не мог и чего он точно никогда не думал. В итоге Иван не может признать, что черт есть лишь кошмарное порождение его собственной

души, и в этом глубочайшее потрясение, которого не выдерживает его и телесный и духовный состав.

Эмпирический характер героев бунта, их нетерпеливая раздражительность, их разнужданные злобные чувства, бесконтрольно отпущенные на волю, безумные вспышки самой неистовой злобы со всеми ее болезненными симптомами, а также их мирозерцание, допускающее преступление, их злые поступки, эксперименты над собственной природой — все это, душевное, духовное и жизненно-конкретное в персоналогии Достоевского являет собой единый личностный комплекс, определяемый в сфере метафизики идеи, точнее говоря, в сфере демонологии. Уже в «Преступлении и наказании» идея есть демоническое существо, поражающее сознание и искажающее сердце, которое тащит с неодолимой силой на убийство, подстраивает роковые совпадения на эмпирическом плане бытия и лишает героя и воли и свободы, а в итоге смеется над послушной жертвой. Раскольников, слепой и глухой, может, не вполне веря своим словам или вполне не веря, сказать в духе Сони: меня *черт тащил*, но опознать эту силу в действии ему не дано.

В последнем романе эти прозрения автора доведены до предельной выраженности. В поле реализма Достоевского — в антропологическом поле, распахнутом в пневматологическую перспективу — встреча героя, носителя идеи бунта, с чертом, первоисточником идеи, есть безусловная реальность, определяющая судьбу человека. Сила зла обращена к сердцу человека и его сознанию, и от самого человека зависит исход этой встречи — в соответствии с отеческой традицией: узнать зло, заметить в себе симптомы зла, обратиться к Богу — или в наивной слепоте гордого сознания принять как свое порождение. У Достоевского к кульминации — эпизоду из «Братьев Карамазовых» ведет ряд ступеней: Раскольников и названный, но неузнанный всерьез, хотя и ощущаемый в своем темном присутствии черт; князь Мышкин и его демон; Ставрогин и его демон; мелкие «бесы», одержимые и захваченные злом вполне; Версилов и его демон; Дмитрий и его злое насекомое; Федор Павлович и его глупый черт — все это, говоря словами Алеши, ступени разные, суть же одна, и различные герои ведут себя в столкновении с этой силой с разной глубиной понимания происходящего. Итоги, впрочем, в ситуации героев бунта, не многообразны — от полной и слепой подчиненности, всегда ведущей к катастрофе, до подчиненности же, но с уразумением, первым прозрением в суть происходящего, как это показано в «Братьях Карамазовых».

В названном ряду лишь один герой, герой христианского сознания, оказывается победителем своего демона — это князь Мышкин. Даже будучи в итоге поверженным, он не подчинил своей души и сознания силе зла. Рядом с ним, точнее, много выше него можно поставить героев-победителей, над которыми в итоге, после преодоленных искушений, не властно зло: это таинственный посетитель, юноша Маркел и старец Зосима. К этому же ряду относятся и персонажи, в которых мы видим лишь свет — это Тихон, Алеша Карамазов, отец Паисий.

Не раз говорилось о делении всех героев Достоевского на две группы: верящих в Бога и отрицающих Бога. Это деление безусловно под-

тверждено всеми размышлениями этой статьи. Двоякость здесь обоснована не только в отношении идей героев, их мировоззрения, но всем личностным духовно-душевым единством. Все герои бунта и богоборчества были показаны как люди одного типа, несущие в себе злобу, ненависть, презрение к людям и миру, нескончаемый поток злобных помыслов, чувств, желаний, поступков, обильно оркестрованный многообразными болезненными проявлениями — симптомами тяжкого духовного недуга, который можно обозначить как преданность силам зла. Герои иного типа, преданные Богу, не несут в себе ничего подобного. Здесь автор в изображении внутренней жизни своих персонажей последовательно проводит радикальное различие между двумя личностными типами.

Именно это *метафизическое основание* персонологии Достоевского, определенное его православной антропологией, — этот пневматологический компонент персонологии и есть глубокое, своеобразное и новое слово Достоевского в литературе.

¹ См. об этом: *Хализев В.Е.* Иван Карамазов как русский миф начала XX века // *Хализев В.Е.* Ценностные ориентиры русской классики. М., 2005.

² Об этом см.: *Богданова О.А.* Под созвездием Достоевского (Художественная проза рубежа XIX — XX веков в аспекте жанровой поэтики русской классической литературы). М., 2008.

³ *Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский.* М., 1995.

⁴ Раскольников в восприятии Сони, читающей о воскрешении Лазаря, является не Лазарем, а неверующим иудеем — это отметила В.И. Габдуллина («Блудные дети, двести лет не бывшие дома»: евангельская притча в авторском дискурсе Ф.М.Достоевского. Барнаул, 2008), на которую я ссылаюсь в моей книге «Русская литература в православном контексте» (СПб., 2009). Первым же на это обратил внимание И.А.Есаулов и подробно проанализировал названный эпизод. См.: *Есаулов И.А.* Пасхальный архетип в поэтике Достоевского // *Евангельский текст в русской литературе XVIII — XX веков.* Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Выпуск 2. Петрозаводск, 1998.

⁵ В связи с большим количеством цитат из романов Достоевского позволю себе не ссылаться на первоисточники; здесь и далее в цитатах выделяю курсивом то, на что хотелось бы обратить особое внимание читателя.

⁶ *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 74.

⁷ Наиболее ярко стремление Ставрогина отойти от прежнего выявлено О.А.Богдановой, и ею же показана невозможность лишь своими силами без раскаяния обрести освобождение от зла. См: *Богданова О.А.* Цит.соч. Глава 5 «Мир станет красота Христова».

⁸ О *предельной озлобленности* Ивана Карамазова вскользь говорит преп. Иустин Попович (едва ли не единственный из исследователей): «Иван кажется предельно озлобленной и завидно самостоятельной личностью, в которой идейно присутствуют и подпольный антигерой, и Раскольников, и Ставрогин, и Кириллов, и Ипполит, и Смердяков» (См.: *Иустин Попович, прп.* Достоевский о Европе и славянстве. М.—СПб., 2002. С. 87–88).

М.В. МЕЛЕКСЕТИЯН

(Литературный институт им. А.М. Горького, Москва)

ГЕНЕЗИС ОБРАЗА МАТЕРИ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Тема матери столь издавна и органично присуща русской поэзии, что представляется возможным рассмотрение этой темы как особого литературного явления. Она имеет глубинные корни и занимает особое место, как в классической, так и в современной поэзии. Беря свое начало от самого зарождения русской словесности, эта тема последовательно проходит через все этапы ее развития, но даже в поэзии XX века сохраняет свои главные свойства: возвышающее образ матери до божественного, открывающее ее внутренний мир устами самой матери, наконец, возвышающее образ матери до образа Родины и ностальгически связывающее образ матери с образом родной земли.

Воплощение темы матери в поэзии XX века можно разделить прежде всего по типам отношений субъекта речи, лирического Я к образу матери, в связи с чем возникают три особых способа существования темы матери в поэзии: как особая направленность, обращенность поэзии к образу матери; как поэзия непосредственно от лица матери; как «объективный» образ матери, приближенный к персонажу. Условно говоря, этим различным способам выражения соответствуют грамматическое второе лицо — «ты», первое лицо — «я» и третье лицо — «она». Кроме того, образ матери в поэзии двадцатого века, сложившийся в традициях всей русской литературы и ведущий свою генеалогию от начала русской словесности, имел три главные ипостаси: Богородицы, матери, Родины. При подробном исследовании становится очевидной следующая закономерность: относительно вышеприведенной условной схемы обращенность лирического героя к матери («Ты») усиливает, как правило, черты Богоматери в образе матери; выражение темы матери от первого лица дает непосредственно реально-бытовой или психологический образ матери; что касается эпического способа воплощения темы матери в поэзии («Она»), то здесь зачастую тема матери тесно соприкасается с темой Родины.

Оговоримся, что каждый крупный поэт XX века, так или иначе обращавшийся к теме матери, воплотил в своем творчестве все три эти разновидности вечного образа. Однако из всего поэтического наследия

XX века тема матери наиболее полно и ярко отразилась в творчестве таких авторов, как А.Блок, А.Ахматова, А.Твардовский.

Поэзия Блока, предваряющая собой последующее развитие темы матери, вся обращенная к некоему Высшему женскому образу, являет собой пример первого типа воплощения темы матери — в обожествляющем ключе. Его образ матери, только начавший отделяться от женского образа, вбирает в себя и образ Богоматери, и образ Родины, и по отношению к двум следующим именам является некоей первоосновой в поэтическом развитии темы матери. Творчество Ахматовой будет относиться ко второму типу в нашей системе классификации — с его образом матери, выраженным от первого лица и чаще всего имеющим реалистическую, психологическую основу. Третий, эпический тип развития темы матери, представлен в поэзии Твардовского как образ матери, воспринимаемый объективно и в тесной связи с темой Родины.

Еще раз подчеркнем, что все три ипостаси образа матери могут быть представлены у каждого из упомянутых здесь авторов, а поэзия Блока несет в себе начала всех последующих путей развития образа матери: как высшего божества, как реальной женщины-матери, как Родины.

Прежде чем мы рассмотрим, как же воплощался образ матери в творчестве этих поэтов, нам следует обратиться к примерам бытования темы матери в русской литературе до XX века.

История темы матери в русской литературе ведет свое начало от самого возникновения русской словесности. В русский фольклор эта тема переходит из общего для всех народов в эпоху матриархата культа Великой Богини, из славянских языческих верований, особого почитания на Руси матери-земли. В народных верованиях женское божество, ассоциируемое с «мать-сырой-землей», с ее плодоносящей силой, жило и в языческой, и в христианской форме вплоть до XX века¹. Земля почиталась на Руси наряду с главным впоследствии поклонением Богородице.

Первые проявления темы матери в литературе мы можем наблюдать в фольклорных произведениях, изначально — в бытовом обрядовом фольклоре, в свадебных и похоронных песнях. Уже здесь заложены основные черты образа матери, свойственные ему и в дальнейшем. Например, при прощании с матерью (как на похоронах, так и на свадьбе) ей даются особые эпитеты: «Как не стало у бедных/ Родителя-матушки,/ Как денной нашей заступушки,/ Ночной да богомольницы...»². Такая характеристика давалась обычно в народе Богородице, ее называли «скорая помощница, теплая заступница», «единственная спасительница и всегдашняя охранительница», «скорая наша помощница и упование», «печальница наша», «заступница наша и молебница, защитница всему роду христианскому». То есть изначально образ личной матери каждого связывался с небесным высшим материнским образом.

И, конечно, в похоронных заплачках выражалась также глубинная связь матери с матерью-сырой-землей, а в девичьих свадебных причитаниях при разлуке с «матушкой» и родным домом, так же как и в рекрутских песнях, образ матери стоял в связи с образами родных мест, родины.

Таким образом, три главных ипостаси образа матери, которые со-

храняются в поэзии вплоть до наших дней, существовали уже на заре словесного искусства Руси — Богоматерь, мать, Родина.

Образ Богоматери, особенно чтимой в народе, чаще всего воплощался в народных духовных стихах. В канонических Евангелиях данные о жизни Богородицы очень скудны, с чем и связано возникновение большого количества сказаний и легенд о ней как об излюбленном на Руси персонаже. Наиболее многочисленны стихи, где «страсти Христовы» переданы через страдания матери («Сон Богородицы», «Хождение Богородицы»). В образе Богородицы народ почитал прежде всего страдания — Ее Сына и Ее по Сыну.

Г.П.Федотов отмечает разницу в народном представлении между Богородицей и Христом — Богоматерь «остаётся связанной с человечеством, страждущей матерью и заступницей»³, — и подчеркивает особенность русского образа Богородицы, которая отличает ее образ от западно-католического: «В образе Ее, не юном и не старом, словно безвременном, как на православной иконе, народ чтит небесную красоту материнства. Это красота матери, а не девы»⁴. При этом образ божественной небесной Матери в народных стихах носит черты человечески-женские. Ее плачи по Сыну совпадают по своему образному и лексическому составу с похоронными заплачками простых матерей. Этим также подтверждается близость народа к высокому образу и сближенность в народном сознании образов Божьей Матери и земной матушки человека.

В фольклоре же находим еще одно существенное для развития темы матери явление: эта тема могла выражаться от первого лица, когда образ матери раскрывался через ее речь о себе, через ее переживания и внутренний мир. Так образ матери выражен прежде всего в плачах матерей по детям, где мать непосредственно выражает свою скорбь, отчасти и в колыбельных, в которых бывает заложена мысль одновременно о будущем ребенка и о судьбе самой матери: «Уж я сына качаю — / Я себе замену чаю! / Уж я дочь качаю — / Я себе-то зятя чаю!»⁵ Этот способ воплощения образа матери — от лица самой матери — также перейдет в поэзию XX века.

В древнерусской письменной литературе продолжается линия развития образа Богоматери, идущая от духовных стихов — в апокрифах о снятии с креста, о схождении Богородицы в ад, в произведениях о чудотворной силе этого образа. Так, в «Задонщине» и «Сказании о Мамаевом побоище», посвященных победе Руси над иггом, Богоматерь спасает русский народ, но при этом образ Ее стоит здесь наравне с образом всей русской земли, за которую идет битва, а также с сырой землей, почвой, к которой преклонил слух князь Дмитрий, чтобы она подсказала ему исход битвы.

Только ближе к литературе Нового времени, в XVII веке, в литературу входит образ земной матери, в связи с возрастанием в ней личностного начала и психологизма, с таким понятием, которое Д.С.Лихачев определил как «индивидуализация быта»⁶. Эти тенденции особенно заметны в ключевом для развития образа матери в древнерусской литературе произведении — «Повесть об Улиании Осорьиной». Ф.И.Буслаев в

статье «Идеальные женские характеры Древней Руси» так устанавливал предмет этой повести: «Идеал матери изображен в лице Юлиании Лазаревской сыном ее Калистратом Осорьиным»⁷. Мать автора предстает в этом почти агиографическом произведении святой, но идеализация ее образа идет уже «на сниженной почве», по выражению Д.С.Лихачева, и ее святость заключается в «хозяйственном служении домочадцам». Таким образом утверждается возможность святости в быту, в миру, ценность повседневного женского подвига, (а отсюда уже недалеко до преклонения перед матерью вообще). Очень важны эти изменения в мировоззрении древнерусского автора, свидетельствующие о том, что самое обычное, бытовое и приземленное приобрело ценность, стало возвышаться.

Итак, еще раз подчеркнем высокое значение в русской культуре образа матери в трех его главных проявлениях: «В кругу небесных сил — Богородица, в кругу природного мира — земля, в родовой социальной жизни — мать, являются на разных ступенях космической божественной иерархии носителями одного материнского начала. «Первая мать — Пресвятая Богородица,/ Вторая мать — сыра земля,/ Третья мать — как скорбь приняла...»⁸.

Образ матери в русской поэзии XX века преемственно связан также с классическим периодом литературы XIX века, в первую очередь с именами Лермонтова и Некрасова. В поэзии Лермонтова тема матери, только начинающая входить в классическую высокую поэзию, имеет автобиографическое начало (вспомним: «Когда я был трех лет, то была песня, от которой я плакал; ее не могу теперь вспомнить, но уверен, что если бы услышал ее, она бы произвела прежнее действие. Ее певала моя покойная мать»⁹). С этой записью напрямую соотносятся стихи того же 1830 года «Кавказ», а также 1831 года — «Ангел», где неслучайно именно песня несет прекрасное воспоминание о некоей преджизни). В поэзии Лермонтова можно выявить сложный единый узел из романтического воспоминания о собственной матери, постепенного усложнения, конкретизации, «снижения» женского образа в его лирике, а также из образов земной природы и молитв к Богоматери. Все нити этого узла тянутся от начала существования русской литературы и через поэзию Лермонтова дальше, вплоть до наших дней, и каждая из них имеет важное значение как составляющая темы матери в литературе.

Приближение женского образа к реальности, тенденции реализма, постепенно усиливающиеся в поэзии Лермонтова, ведут к иному способу воплощения темы матери — объективному. Так, его «Казачья колыбельная», связанная с бытом, с фольклорными традициями, отразила общий уклон литературного процесса по пути «демократизации» (Д.Е.Максимов) и представила первый образ простой матери из народа в последующей галерее подобных.

Следует также подчеркнуть особую роль Н.А.Некрасова в становлении темы матери в русской поэзии — каждый из рассмотренных нами далее поэтов (Блок, Ахматова, Твардовский) шли в создании образа

матери именно от Некрасова. В поэзии Некрасова представлен богатый материал по развитию темы матери как в романтическом, так и в реалистическом ключе. К романтическим относятся у него произведения, отсылающие к трудной судьбе и печальному образу его собственной матери, эта область некрасовской поэзии, связанная с его личной матерью, осталась как будто не тронутой общим уклоном его творческого пути к реализму. В таких стихах, как «Родина», «Рыцарь на час», образ матери является поэту в трудную минуту жизни утешением и спасением. Вершина развития подобного образа матери — предсмертное стихотворение Некрасова «Баюшки-баю», где мать прямо наделена божественными чертами и возвышается до образа Богоматери и одновременно другой некрасовской святыни — Родины¹⁰.

Но в поэзии Некрасова как реалиста с самого начала присутствует и образ матери, воплощенный «на сниженной почве» — эта линия в его творчестве идет еще с пародии на лермонтовскую «Казачью колыбельную» 1840-х годов.

Позже это приведет к народному образу матери у Некрасова (героиня стихотворения «Орина, мать солдатская»; крестьянки — героини поэм «Мороз, Красный нос», «Кому на Руси жить хорошо»), созданному по эпическим законам, на принципах объективной реальности. Это уже не личная мать поэта, которую он воспеваает и увековечивает со своих субъективных позиций, а некий отдельный персонаж, который появляется в стихотворении со своей историей.

Итак, обратимся к поэзии XX века, чтобы увидеть, как в ней отразились пути развития темы и образа матери, сложившиеся в литературе прошлого.

Из множества авторов, затрагивавших тему матери в своем творчестве, только Блок может быть назван зачинателем темы матери в поэзии двадцатого века, пусть даже его творчество послужило только неким преддверием ее развития. В контексте нашего исследования тема матери у Блока представляет то ответвление этой темы в русской поэзии, которое создает особый, романтически-возвышенный, религиозно окрашенный, метафизический образ матери. Для нас важно и то, что в нашу условную схему творчество Блока вписывается как пример второй грамматической формы — образ матери в его поэзии воплощается через лирическое «ты». Даже в тех случаях, когда в текстах нет прямого обращения, поэзия Блока так или иначе ориентирована на некое второе лицо. Причем за адресатом его лирики угадывается женский образ, всегда надземный, метафизический, обожествленный, близкий к образу Богоматери.

В литературе о Блоке стало привычным сравнивать его творческий путь с лермонтовским. Имя Лермонтова вспоминается в первую очередь и при обращении к теме матери у Блока. Тот же сложный узел, о котором мы говорили в связи с лермонтовской темой матери, обнаруживается и в поэзии Блока. Общий ход поэзии Блока, так же как и лермонтовский, представляется движением от романтизма к реализму, открытости объективному миру. Сам поэт назвал этот путь постепенным «вчело-

вечением». Тема матери в его поэзии развивалась соответственно этапам этого пути.

Известно, что поэзия Блока, как ни у одного другого автора, тесно связана с его реальной, личной жизнью (еще в 1921 году Ю.Тынянов выразил это в емкой формуле: «Блок — самая большая лирическая тема Блока»¹¹). В связи с этим целесообразно выделить реально-биографический образ матери в его поэзии. Речь идет о стихах-обращениях или стихах-посвящениях, относящихся к реальной матери поэта. О высоком значении матери в жизни поэта писали все его биографы (М.А.Бекетова: «До женитьбы (он женился в 23 года) мать была для него самым близким человеком на свете»; «У них было так много общего, что А.А. говорил порою: «Мы с мамой — почти одно и то же»¹²).

Каждое стихотворение Блока под заголовком «Моей матери» несет в себе эту эмоциональную связь автора с матерью. Надо отметить, что небольшой пласт стихотворений, посвященных матери, существует в поэзии Блока не совсем изолированно — они в какой-то степени отражают общее движение его пути. По письмам Блока к матери нам известно, что он посвящал ее во все свои переживания и замыслы, можно даже утверждать, что мать участвовала в поэтической работе сына.

Посвящения матери проходят через все творчество Блока, завершаясь в третьем томе его лирики. Они показывают отношение поэта к матери как к своей совести не только в жизни, но и в искусстве. Обращение к ней от лица автора является обращением к своему *alter ego*, к некоему идеальному собеседнику, которому так же важны мучающие автора вопросы. К этому разделу блоковской поэзии относятся все стихотворения «Моей матери», «Помнишь думы? Они улетели...», «Сын и мать», — и то, что стихотворения столь важной для всего творчества Блока тематики обращены именно к матери, позволяют сопоставить образ матери в его поэзии с некоей путеводной звездой и ориентиром пути для него.

Особую роль в становлении образа матери у Блока сыграло главное организующее начало его поэзии не только в ранний его период, но и на всем протяжении его творческого пути — женственное как особая стихия и философско-поэтическая категория. Помимо лирического героя, некоего лирического «Я», отмечаемого всеми исследователями, не меньшее значение имело лирическое «Ты» как объект поэзии Блока. За этим «Ты» на всех этапах его пути стояла героиня, женщина, постоянно изменяющаяся, предстающая в разных обликах, но всегда выполняющая некую сакральную функцию женственного божества в блоковском поэтическом мире.

Так, центральный образ первого тома — образ женского божества, восходящий к Софии В.Соловьева. Его с самого начала отличают двойственность и переменчивость (вспомним: «Но страшно мне: изменишь облик Ты»¹³), связь с природными образами (эту особенность подчеркивает З.Г.Минц в своих работах о ранней лирике Блока: «...в цикле очень важное место занимает такая существенная часть «земного бытия», как природа. В иерархии образов цикла место природы достаточно высоко: она — посредник между «Девой, Зарей, Купиной» и поэтом. Именно через природу она нисходит к лирическому герою цикла...»¹⁴).

Также этот образ с самого начала национально окрашен: в нем присутствуют славянские мифологические черты. Все это приближает главный женский образ в поэзии Блока к образу матери-земли.

Постепенно происходит демократизация женского образа в лирике Блока. Можно говорить о том же пути «вочеловечения» блоковской героини, который в трех томах его лирики проходит сам лирический герой. «Из газет» — первое в лирике Блока несущее «объективный» женский образ, открывающее значительную в его творчестве тему униженной, «простой», жертвенной женщины: «Даже в самом общем виде и наличие сюжета, и характер события — самоубийство матери, оставляющей детей, сближает стихотворение с Некрасовым», — писал Н.Н.Скатов в статье «Россия у А.Блока и поэтическая традиция Некрасова»¹⁵.

Путь Блока шел от субъективизма к объективной реальности — через иронию, отказ от мистических идеалов, «достоевский» интерес к газетным хроникам как к внешнему источнику, «заземление» женских образов и все большее вхождение в его поэзию темы родины. Так, во втором томе следует раздел «Пузыри земли», в котором возникают образы земли и сказочно-мифологической Руси. В работе Г.П.Федотова «На поле Куликовом» описан этот период в творчестве поэта как его схождение на землю, обращение к реальной почве: «Когда свершилось неизбежное — «Ты в поля отошла без возврата» — поэт оказался на земле <...> Из этих болот она и возникает, новая, уже не сказочная Русь Блока. Как ни зыбка болотная почва, это все же почва, земля. Поэт реально соприкоснулся с ней, пережил землю»¹⁶. От пузырей земли и туманов Блок переходит к теме родины, России. В стихах «Осенняя воля», «Не мани меня ты, воля...» встречается «матушка-земля» и узнается прежний женский образ, сквозящий через осеннюю русскую природу: «Вот оно, мое веселье, пляшет/ И звенит, звенит, в кустах пропав!/ И вдали, вдали призывно машет/ Твой узорный, твой цветной рукав»¹⁷.

Постепенно героиня блоковской лирики, как и его герой, становятся земными людьми, в мир его поэзии входят «низменная» действительность, которая уже не эстетизируется, бытовая лексика, фольклорно-некрасовские традиции. В стихах 1904-1908 годов возможно стало «ты» с маленькой буквы и простонародный женский образ в сниженном контексте.

«Движение от «Снежной маски» — через «Фаину» — к «Вольным мыслям» — это сложными путями идущее возвращение поэта к миру», — пишет З.Г.Минц о данном этапе блоковского пути¹⁸. Важно, что в цикл «Фаина» входит также маленький цикл из трех стихотворений «Осенняя любовь», где лирический герой оказывается распинаем, как Христос, — «пред ликом родины суровой». Если лирический герой Блока приравнивается к образу Христа, то его поэзия, обращенная к женскому божеству, оказывается обращенной к Богоматери, и родина в этом стихотворении является высшим божественным образом для поэта, в жертву или во славу которого принесена его поэзия.

Образ Богоматери, отмечаемый многими исследователями Блока как один из аспектов его образа Родины, находит свое воплощение в третьем томе лирики Блока. А.Белый, назвавший Блока «самым нацио-

нальным поэтом», в речи на собрании памяти Блока в 1922 году говорил о том, что вся его поэзия «выветляется» из зерна идеи вечной женственности, основным ее образом полагая Прекрасную Даму, соловьевскую Софию, или в ее историческом, догматическом аспекте — Богородицу. В своих воспоминаниях Белый пишет о героине третьего тома Блока: «В третьем томе стихов осеняет Ее новый образ: является Богородицу, которую отражает щит светлый воина; щит этот — солнечный; видит Женой, облеченною в солнце, Ее... <...> Богородица является строчками третьего тома»¹⁹.

Образ родины у Блока вбирает в себя образы русской Богородицы, простых, народных героинь (как в стихотворении «За гробом»), а также образы русской природы. Это подтверждает, что в поэзии Блока содержатся три исконно главных русских образа материнства. Кульминация развития этих образов — в разделе третьего тома «Родина». Женским образом этого раздела становится сама Россия, причем этот блоковский образ корнями уходит в почву народной культуры и оказывается равен в первую очередь образу Богородицы.

Цикл «На поле Куликовом» совершает переход к образу матери, и три аспекта материнской темы в литературе соединяются в нем в образах Руси, всеобщей матери, за которую идет смертная битва, в образе одной матери из тысяч матерей: «И вдали, вдали о стремя билась, / Голосила мать...» Еще один, едва ли не главный и самый высокий, аспект материнства явлен здесь — это образ Богородицы, под чьей защитой победило русское войско. Здесь вновь появляется уже редкое для Блока «Ты» с заглавной буквы, и теперь оно относится к Божьей матери: «В темном поле были мы с тобою...»; «Слышал я Твой голос сердцем вещим / В криках лебедей...»²⁰.

«В этом видении, — пишет Мочульский в книге о Блоке, — завершение мистических чаяний певца Вечной Женственности. Рассеялись розовые туманы, окружавшие Прекрасную Даму; в душе народа русский поэт прочитал Ее имя: имя Пречистой Заступницы — Богородицы»²¹.

Завершающее путь блоковской темы матери стихотворение «Коршун» уже прямо соотносит образ родины с образом матери и является завершающим линию развития темы матери в поэзии Блока. Это стихотворение указывает на выход Блока к теме матери в ее традиционном и вместе с тем вечном решении: мать здесь является буквально символом России, ее образ статичен на фоне сменяющихся войн и мятежей, он воссоздан по иконному канону (этот некрасовский образ матери, растящей сына «для креста», напоминает нам не только бесчисленных Богородиц с младенцем на руках, но и снятие с креста).

В нескольких строчках здесь переданы основные, знаковые темы и мотивы Блока — в образах зловеще кружащего над родиной коршуна, в образе одной, затерянной в полях простой русской матери, соотнесенной с образом Богородицы, и в женственном образе самой Руси, родины: «А ты все та ж, моя страна, в красе заплаканной и древней...»²²

Удивительно также то, что в этом коротком, сжатом стихотворении впервые у Блока, как бы на исходе его творческого пути, успевает появиться прямая речь матери-крестьянки: «На хлеба, на, на грудь, соси/

Расти, покорствуй, крест неси...» Трудно не поддаваться соблазну представить этот заключительный этап в творчестве Блока выходом на новый уровень в развитии темы матери. Однако его путь и его тема матери на этом исчерпаны, но то, что лишь намечено у Блока, нашло впоследствии свое развитие в творчестве других авторов XX века.

Тема матери от первого лица прежде всего выражена в поэзии А.Ахматовой. Именно ее образ матери в силу самого движения ее личной и поэтической судьбы, а также в силу хронологических рамок этого пути (от 10-х до 60-х годов XX века) вобрал в себя и отразил все исторические приметы времени и перемены в поэтической манере и художественном мире самой Ахматовой.

Начнем с самого начала: в начале века имя Ахматовой связано с новым, возникшим в 1911-12 годах течением, — акмеизмом. Главная особенность поэтики, следующая из текстов и манифестов как самих акмеистов, так и исследователей акмеизма, есть их обращенность к внешнему миру в противовес углубленности символистов в собственные переживания. Вспомним: вся история литературы до XX века показывает, что образ матери входит в художественные произведения по мере усиления внимания к этой реальной земле, бытовой стороне жизни. Таким образом, когда с самого начала в поэзии Ахматовой возникает образ матери, он возникает на почве усиления внимания к внешнему миру и конкретной реальности в еще акмеистический период творчества Ахматовой, и в то же время ее образ матери выражается от первого лица, раскрывая внутренний мир ее героини.

Говоря об отличиях акмеистической поэзии от символистской, необходимо упомянуть еще одно, наиболее существенное при исследовании темы матери у Ахматовой. То новое, что появилось уже в ранних ее стихах, было связано с таким понятием, как «лирический герой», которое в символизме оставалось в традициях романтизма, что обуславливало существование женского образа в поэзии символистов как объекта чувств и не предполагало глубинного изображения внутреннего мира женского персонажа. Ахматовская же лирическая героиня из объекта сама становится субъектом, соответственно, прежние рамки и условные маски не подходят для выражения ее внутреннего мира и создания некоего обобщенного женского образа. Так как здесь лирическая героиня является одновременно субъектом речи, то образ, выраженный ею от первого лица, наделен большей психологической глубиной и реалистической силой.

Как уже отмечалось, ахматовская поэзия несет реально-бытовой образ матери, раскрытый от лица самой матери.

Три этапа, которые проходит в поэзии Ахматовой образ матери как ее лирической героини, можно обозначить словами ее лирической героини о себе, запечатлевшими три разных материнских лика в разные периоды ее поэзии: в раннем творчестве это самоопределение «дурная мать», в средний период она назвала себя «трехсотая с передачею», а поздний этап ее творчества отличается отходом от подобных самохарактеристик, назовем его словами-обращением «детоньки мои!» — эта

цитата из «военного» стихотворения Ахматовой указывает на выход из самоуглубленности к объективному миру, в данном случае — к сыновьям — героям или жертвам Великой Отечественной войны.

Уже первое опубликованное стихотворение Ахматовой о материнстве («Где, высокая, твой цыганенок...») несет наиболее типичный для создания образа матери в ранний период мотив вины, покаяния, некоего недостойного материнства. Здесь проявляются и такие существенные черты, как выражение чувств матери в монологе цыганки от первого лица, обилие реалистических психологических деталей («Только руки тоскуют по ноше,/ Только плач его слышу во сне...»)²³.

Ранняя лирика Ахматовой вся написана от лица различных женских персонажей. Один из таких персонажей ранней Ахматовой — светская мать, мать-грешница, отступница, которую в XIX веке осуждали в поэзии Лермонтов и Некрасов. При исследовании темы матери у Ахматовой первостепенным оказывается вопрос о лирической героине ее поэзии как одновременно и носителе речи и предмете изображения. Чаще всего ее образ матери равен по сути ее лирической героине. В данном же случае, когда автор укрывается за своим персонажем и говорит от его лица, применимо такое обозначение, как «ролевая лирика»²⁴.

Этот же покаянный мотив находит воплощение в обращенных к сыну прощальных строках: «Буду тихо на погосте/ Под доской дубовой спать,/ Будешь, милый, к маме в гости/ В воскресенье прибегать <...> Знаю, милый, можешь мало/ Обо мне припоминать:/ Не бранила, не ласкала,/ Не водила причащать»²⁵.

Ярче всего он явлен в «Колыбельной» 1915 года. Это стихотворение полностью представляет собой прямую речь матери. Однако по сравнению, например, с лермонтовской «Казачьей колыбельной», здесь мать не провожает сына в мир, не наставляет его перед началом жизни (или не утешает, как в некрасовской «Баюшки-баю», перед смертью), — здесь бо́льшая часть стихотворения посвящена отцу, мужчине, а в первую очередь — самой матери с ее горьким вздохом: «Спи, мой тихий, спи, мой мальчик,/ Я дурная мать...»²⁶.

Необходимо помнить, что даже в ранний ахматовский период в ее творчество влетали новые, неожиданные для образа ее тогдашней героини гражданские мотивы и высокая тема Родины («Июль 1914», «Памяти 19 июля 1914», стихи начала 1920-х годов), как бы готовые ее переход к двум последующим, резко отличным периодам.

Уже в следующий период, после длительной паузы, отделившей раннее творчество от зрелого, в поэзию Ахматовой входит иной образ матери. Согласно нашему обозначению, это «трехсотая с передачею» — одна из тысяч матерей, отдающих сыновей на крест. В «средний» ахматовский период нас в первую очередь интересует «Реквием» как памятник материнства («в страшные годы ежовщины») (1935—1940). Цель и основная идея реквиема как жанра — поминовение, сохранение от забвения и оплакивание, к тому же классический реквием является произведением для хора. Голос Ахматовой здесь начинает звучать от лица миллионов, ее образ становится образом плакальщицы. При этом здесь рассказывается своя, личная боль, связанная с реальной биографией ав-

тора — лирическое переживание матери составляет основу сюжета «Реквиема». Но постоянные исторические аллюзии, а также вечные библейские образы, вневременные мотивы, наряду с реально-бытовыми, типичными деталями тех лет, расширяют частное единичное горе до национальной трагедии и значения общественной жизни страны. Сама героиня называет себя «трехсотой с передачей», этим порядковым номером подчеркивая многочисленность подобных материнских, женских судеб рядом, вокруг нее в тюремной очереди, и свою причастность к общей трагедии.

Финал «Реквиема» выходит на прямую параллель с Распятием, к вечному образу матери у сыновнего креста: «О твоём кресте высоком/ И о смерти говорят...»²⁷ — это обращение земной женщины к Сыну в заточении, в ожидании казни. Так голос Богоматери зазвучал во времена сталинского террора. До этого речь от Ее лица, выражение Ею скорби по Сыну могли встретиться только в апокрифах и народных духовных стихах, в плачах Богородицы. Этого нет и в канонических текстах Евангелий.

Так реально-бытовой психологический образ матери у Ахматовой мог выражаться самой матерью через образ Богоматери.

«Реквием» дополняют несколько фрагментарных отрывков, стилистически и тематически близких ему, как будто не вошедших в его канонический текст, но позже, в 1958 году, объединенных в цикл «Черепки» с эпиграфом из «Улисса» Джойса: «Ты не можешь оставить свою мать сиротой». Все эти маленькие стихи — это почти черновые наброски или дневниковые записи, так фрагментарно, наспех они зафиксированы, так не важна в них формальная сторона, а важна только боль матери по сыну и — память о реальных событиях тех лет. Это некие записки на будущее с целью сберечь все, что когда-то действительно было.

Еще одно стихотворение, написанное в конце тридцатых и отражающее судьбу и сознание матери в те годы в очень неожиданной форме, — «Подражание армянскому». Его форма, в отличие от предыдущих отрывков, продуманна, так как это полуперевод-полустилизация армянской притчи из короткого стихотворения О. Туманяна: «Приснилось, что овца мне говорит:/ «Пусть Господь твоё дитя хранит,/ Но вспомни: был ли сладок мой ягненок,/ Его убив и съев, ты был ли сыт?»²⁸

Необычность подражания Ахматовой в том, что она сама или ее лирическая героиня предстает этой овцой и говорит от ее лица. Отличие от первоисточника также в том, что ее речь обращена к тирану, а именно — к восточному «падишаху», чем подчеркивается связь с реальной ситуацией в жизни Ахматовой. Здесь есть и указание на современного восточного деспота, и отражение в образах овцы-матери и сына-агнца (безвинной жертвы для заклания) личной ахматовской трагедии.

Третий этап изменений ахматовского образа матери мы обозначили цитатой «Детоньки мои!», которая уже не является самоидентификацией лирической героини, а обращена к тем детонькам, сиротам, сыновьям-солдатикам, которым посвящены ее стихи времен Великой Отечественной войны. В этот период еще больше истончается грань между голосом матери и голосом автора стихотворений. В годы войны в совет-

ской поэзии появился новый женский образ — образ «всеобщей матери», «матери вообще», которая воспринимала русских солдат как собственных детей, оплакивая мертвых и распространяя свою заботу на каждого, кто защищает Родину от врага. Материнский голос Ахматовой в годы войны приобрел звучание, родственное такому обобщенному образу матери. Ее речь от первого лица больше не повествует о себе, только косвенно явлены новые черты ее лирической героини — через материнское отношение к «детям».

Образы детей «вообще» конкретизировались у Ахматовой в образах Вовы и Вали Смирновых, оставшихся в блокадном Ленинграде, где один из них погиб. Пастернак написал об этих стихах, что они «полны душевраздирающей горечи и написаны словно под диктовку матери или старой севастопольской солдатки»²⁹.

Стихи Ахматовой, посвященные солдатам, павшим за Родину, написаны так же отрывочно, кратко, как будто выхвачены из потока основного текста: «Важно с девочками простились,/ На ходу целовали мать,/ Во все новое нарядились,/ Как в солдатики шли играть...»³⁰. Стихотворение начинается там, где в данный момент застигнуто размышление автора.

Кроме стиливых черт этих маленьких произведений, важна позиция автора, ракурс его взгляда: все стихи о детях и солдатах военной поры написаны от лица «всеобщей матери». Так, в приведенном выше стихотворении подчеркивается материнское отношение к «солдатикам» как к мальчикам, которые равны для своей матери: «Ни плохих, ни хороших, ни средних...»³¹. Особенно ощущается этот мотив в стихотворении 1944 года «Победителям». Оно так же очень коротко, состоит из двух строф: четверостишия с перекрестной рифмовкой и пятистишия: «Вот о вас и напишут книжки:/ «Жизнь свою за други своя...»,/ Незатейливые парнишки — / Ваньки, Васьки, Алешки, Гришки,/ Внуки, братики, сыновья!»³² Здесь Ахматова добавила еще одну строку — она понадобилась для того, чтобы «всех поименно назвать», чтобы произнести эти самые распространенные русские имена сыновей-героев.

В отличие от определений «дурная мать» и «трехсотая с передачею», отражающих грани ахматовского образа матери на разных этапах творчества, это последнее обозначение не является самоопределением и не относится к образу лирической героини Ахматовой. «Детоньки мои» — это обращение к детям от лица матери. Таким образом, в период войны наглядно отречение лирической героини от выражения своих переживаний и переход к открытому монологу от лица матери, обращенному к сыновьям.

Можно сделать вывод, что итоговый образ матери у Ахматовой, сложившийся в войну, близок образу Родины как всеобщей матери и вырван от ее лица.

Итак, мы приблизились к заключительному пункту развития темы матери в поэзии — образу матери у Твардовского, также сложившемуся в основном в годы войны и стоящему в особой близости к образу Родины. Тема матери в творчестве Твардовского занимает чрезвычайно важное

место. Можно сказать, что это третья тема Твардовского — наряду с теми двумя, которые он выделял сам: колхозы в ранний период и война в зрелый. Твардовский, поэт эпического склада, являет в своем творчестве пример объективированного развития образа матери, когда этот образ воспринимается как бы со стороны, как отдельный персонаж, и может быть выражен местоимением «она». При этом тема матери у Твардовского развивается в русле важнейшей для него темы Родины. Ее развитие открывается в самом начале его пути стихами, посвященными матери поэта («Матери» 1927 года, «Песня», «Матери» 1937 года). Во всех этих стихах образ матери окружен образами малой родины, природы родных мест. Память о матери заключена обычно в такие образы, как природа («И первый шум листвы, еще неполной», «И след зеленый по росе зернистой», «И грустный запах молодого сена»), труд («И одинокий стук валька на речке») и песня («И отголосок поздней бабьей песни») ³³.

В раннем творчестве Твардовского нередок объективно существующий образ матери, созданный как бы по законам прозы, как персонаж со своей речевой характеристикой, с психологическими деталями, находящийся в сюжетном контексте. Так, стихотворение «Песня» 1936 года отразило эпические тенденции в поэзии Твардовского и наиболее полно вобрало в себя все важнейшие для него элементы темы матери: мотивы памяти, родины, образы труда, природы и песни. Поочередно возникают здесь песня, работа в поле и материнство — главные образы в стихах о матери: «Бабья песня. Бабье дело./Тяжелее серп в руке./ И ребенка плач несмелый/ Еле слышен вдалеке». Снова здесь показана мать в работе, ее труд размерен, однообразен, он сочетается с ритмом «бабьей песни» и, кажется, диктует простой и ровный, нигде не сбивающийся размер стихотворения (четырёхстопный хорей, чередующиеся женская и мужская рифма). Ее труд как молитва: «В знойном поле сиротливо/ День ты кланяешься, мать./ Нужно всю по горстке ниву/ По былинке перебрать». Труд тяжелый, кропотливый, но радостный, и вспоминается он как радость. Для крестьянки молодость означала труд, способность работать, ее золотое время, когда она чувствовала в себе силы «кланяться» до вечера, так что серп казался тяжелее к концу работы. Молодость заключалась также в маленьких детях: «Ты присела, молодая,/ Под горячую копной./ Ты забылась, напевая/ Эту песню надо мной» ³⁴. Стихотворение это явно отсылает к Некрасовскому «В полном разгаре страда деревенская...» с его образом простой крестьянки-матери, затерявшейся в просторах полей: «Слышится крик у соседней полосыньки,/ Баба туда — растрепалися косыньки, — /Надо ребенка качать!» ³⁵ Правда, у Некрасова не радость труда — безысходность и неизбывность в русских равнинах, вечном терпении народа, и — «слезы соленые с кислым кваском пополам». В образе летней страды показано страдание народа — через одну «многострадальную мать».

Твардовский в этом стихотворении рассказывает простую историю: мать, слушая песню, вспоминает свою молодость и детство сына. Видение матери обрывается так же внезапно, как возникло: «В поле глухо, сонно, жарко./ Рожь стоит — не перестой./ ...Что ж ты плачешь? Песни ль жалко/ Или горькой жизни той?/ Или выросшего сына,/ Что нельзя к

груди прижать?/ На столе поет машина/ И молчит старуха мать»³⁶. В ее молчании — невозможность слов — жизнь растаяла, как песня. Здесь смешиваются времена: только что она, молодая, работала в поле, качала ребенка и пела ему эту песню. Теперь он сам напоминает ей об этой уже забытой песне, вызывая ее воспоминания. Он называет ее «гостьей» — это слово уже не для хозяйки и труженицы, песню она слушает в записи, и в конце слово «машина» еще сильнее подчеркивает смену времен.

В 30-е годы особенно распространен образ матери в стихах о новых героях советского времени («Матрос», «Полет», «Сын», «Мать и сын»). Характерна, кстати, сама попытка передать приметы нового времени через тему матери, отношения этих героев (летчиков) и их матерей. Лучшее в ряду подобных стихотворений 30-х годов, где создан подлинный, психологически достоверный образ матери, — «Ты робко его приподымишь...» (1936). Внутренне обращаясь к матери, поэт создает ее новорожденному ребенку героическое будущее: «И может быть, вот погоди-ка,/ Услышишь когда-нибудь, мать,/ Как с гордостью будет великой/ То имя народ называть». Героический пафос нарастает от строки к строке: «И жить ему где-то в столице,/ Свой подвиг высокий творить./ Нет, будешь ты знать и гордиться/ И будешь тогда говорить», — с тем чтобы слова матери зазвучали с истинно материнской гордостью: «А я его, мальчика, мыла,/ А я иной раз не спала,/ А я его грудью кормила,/ И я ему имя дала».³⁷ Это раннее стихотворение может быть отнесено к тем более зрелым стихам, которые по производимому ими впечатлению напоминают действие кремня: неожиданно, как от столкновения, из камня выскакивает искра. Чаще всего подобный эффект возникает при особом повороте мысли или сюжета, как в приведенном стихотворении, где голос матери не совпадает с общей тональностью стихотворения.

Однако наиболее значительный образ матери был создан Твардовским в годы Великой Отечественной войны. Будучи и раньше тесно связанным с образами малой родины и земли («земли рождающей, земли урожая»), образ матери теперь приравнивается к образу всеобщей Родины, страны. Великая Отечественная война почти на полвека определила развитие русской поэзии, под ее знаком поэзия жила не только в 1941—1945 годах, но и в дальнейшем, почти до конца XX века. Тема матери во второй половине века неизбежно связана с войной.

Во время войны тема матери, отталкиваясь от личного, от чувств к собственной матери каждого, вырастала в тему общего народного значения. Неслучайно в самом начале войны появляется символ Родины в образе матери (плакат И. Тоидзе «Родина-мать зовет!»).

В стихотворениях и поэмах Твардовского 1940—1946 годов образ матери существует в различных своих ипостасях: непосредственно мать в своем отношении к детям, женщина-мать в отношении к детям и к мужчине, мать-земля, мать-Родина, а также появляется новый (возможный, видимо, только в войну) образ «всеобщей» матери. Основные темы и мотивы, связанные с образом матери, воплощены в поэмах Твардовского, в первую очередь в «Доме у дороги». Стихотворения о матери этого периода служат как бы дополнением к ним.

Образ Анны из «Дома у дороги» — это образ матери в высшем ас-

пекте матери-России — выстоявшей, спасшей детей и даже в плену сохранившей дом солдата («Тот дом без крыши, без угла,/ Согретый по-жилому,/ Твоя хозяйка берегла/ За тыщи верст от дому»³⁸), а значит — общую Родину. Этот образ дополняется в годы войны образами русских женщин-матерей из стихотворений («В пути», «Мать»), из очерков «Родина и чужбина» («Настасья Яковлевна»), образами измученной и попранной врагами матери-земли и матерей-мучениц в тылу («Мать», «Рассказ старика»).

В послевоенный, последний период творчества образ матери уходит из произведений Твардовского. Как персонаж мать, женщина больше не появляются, но еще остается тема, линия матери, и в позднем творчестве она сливается с важнейшей у Твардовского темой памяти.

Полное соединение двух мотивов и перемещение образа матери в область памяти происходит в цикле «Памяти матери», написанном в 1965 году. Здесь также нет образа матери как такового, то есть к уже знакомому нам образу не добавляются какие-либо новые черты; здесь мать живет только в памяти сына, и поэтому его чувства, сыновнее горе раскрыты больше, чем образ матери, ставший бесплотным. Это вообще соответствует перемене в позднем периоде Твардовского, его движению от эпоса к лирике.

Цикл состоит из четырех наиболее проникновенных стихотворений, посвященных матери, внутреннее движение которых — от воспоминаний и рассуждений о жизни матери к смерти матери и в последнем стихотворении — снова к жизни через память. Так, стихотворение о похоронах, противопоставленных жизнесозидательному труду садовников, строится на вечном сближении образов матери и матери-сырой-земли, с которой она соединяется в обряде похорон.

Последнее стихотворение цикла по сути является утверждением жизни и отношения к смерти как к некоему переходу. Снова здесь видна мать — через прямую речь возникает ее образ, так неожиданно живо звучит ее голос.

Это стихотворение является особенно совершенным и важным в цикле. Основные образы и темы Твардовского сгущаются и переплетаются в нем. Миф и песня используются поэтом для «окружения» образа матери, и это наиболее достойное ее окружение — как будто теперь, после смерти, душа матери приняла древние, античные, фольклорные формы.

Текст песни органично входит в состав стихотворения, дает тихую лирическую интонацию, с которой рассказывается вся жизнь матери. Здесь ее судьба, выраженная до этого в разрозненных стихах, как бы подытоживается — взглядом сверху или, скорее, — с другого берега. Вся жизнь человека состоит из расставаний «навек», переправ с одного берега на следующий: замужество — новый этап, расставание с матерью, переезд в дом мужа: «Там считалось, что прощалась/ Навек с матерью родной,/ Если замуж выходила/ Девка на берег другой»; прощание с родиной — следующий этап: «Как с земли родного края/ Вдаль спроводила пора», переезд на чужбину; последний «переезд», перевоз, уход, — смерть. При каждом новом переезде звучит мотив возвращения домой, тяги к дому, потому что после каждой переправы звучит рефрен —

куплет из песни: «Перевозчик-водогребщик,/ Парень молодой,/ Перевези меня на ту сторону,/ Сторону — домой...»³⁹, и это «домой» относится и к смерти тоже, как к последнему дому человека. Это стихотворение — последнее, где появляется образ матери, оно завершает материнскую линию в поэзии Твардовского, и само становится той песней, что «в памяти жива» и в которой вечно жив образ матери — и конкретной матери поэта, и обобщенный образ материнства: крестьянки, труженицы, женщины с трудной судьбой.

В этом цикле присутствует и отголосок вечной связи у Твардовского образа матери с образом Родины — образ матери соединяется с образом малой родины, но уже на фоне «безусловной разлуки», когда вместе с матерью уходит и отрезок собственной жизни и дорогое памятное место: «А тех берез кудрявых — их давно/ На свете нету. Сниться больше нечему...»⁴⁰. Так образ матери, созданный А.Твардовским, окончательно соединяется с основным образом всего его творчества — образом родины.

На примере русской литературы прошлого мы могли убедиться в значительности образа матери в русской культуре. В XX веке, как мы наблюдали, значение его несколько не уменьшилось, и даже, напротив, кажется, именно в этот период необычайно возросло, и образ матери возвысился до величия новой иконы, символа времени. Тема матери проходит через произведения многих крупных поэтов XX века, восприняв традиции русского фольклора, древней письменной литературы и классической поэзии, но преломившись при этом через новое небывалое время, отразив всю сложность эпохи, ее многообразие, и сохранив при этом свои главные, «архетипические» черты. Три главных материнских лика по-прежнему остаются в силе в русском художественном сознании — Богоматерь, мать, Родина.

Безусловно, приведенными здесь примерами далеко не исчерпывается вся полнота картины исторического развития темы матери, названы лишь основные и наиболее типичные выразители этой темы в поэзии. То, что мы попытались кратко изложить в данной статье, может быть дополнено еще многими именами и соответственно разными ликами образа матери в поэзии.

Для первого случая, когда тема матери подразумевает обращение «Ты», и образ матери, иногда не присутствуя в ней как таковой, служит неким возвышенным ориентиром или адресатом, характерна не только поэзия Блока, но и поэзия, например, Есенина, Рубцова. Под определение «поэзии от лица матери» подпадают, кроме Ахматовой, также и Цветаева, и Шкапская, и Берггольц, и другие «поэтессы» вплоть до наших дней. Кроме творчества А.Твардовского, также произведения многих авторов военных и послевоенных лет служат примером объективного, эпического воплощения образа матери, стоящего в особой связи с образом родины, за которую воевали сами поэты или их отцы.

Попытки проследить зарождение, трансформации и эволюцию образа матери от начала русской литературы до наших дней показали высочайшее значение и непрерывность его пребывания в русской литературе.

Подытоживая все вышеизложенное, можно выделить следующие черты, присущие русскому поэтическому образу матери: его развитие шло в основном по двум линиям, условно обозначим их как возвышающую и снижающую, причем обе они могли развиваться параллельно и соединяться как в отдельный период времени, так и в творчестве одного определенного поэта.

Высшее проявление образа матери, данное на самой начальной исторической стадии русской поэзии в образе Богоматери, в дальнейшем находит свое воплощение в идеальном образе матери, связанном с личным автобиографическим контекстом автора. Снижение идет за счет проникновения в литературу бытовых реалий и социально-исторического фона. Так, образ матери становится более конкретным, реально-бытовым. Следует отметить, что начальному этапу литературы свойственны попытки очеловечения и заземления божественного (Богоматери, мать-сырой-земли), а последующие периоды характеризуются напротив тенденцией возвышения и обожения земного (родной матери, родных мест, своей избы, образов детства).

В поэзии XX века постепенно высшим аспектом образа матери становится образ Родины. Берущий истоки от древнего мифопоэтического образа матери-земли, тогда нижний уровень образа матери, теперь через память о малой родине, доме, сквозь призму войн и социальных потрясений, земной образ личной матери начинает возвышаться именно до общезначимого уровня образа родины. Эволюция образа матери в этом направлении обнаруживается как при рассмотрении общего хода развития русской поэзии, так и в пределах творческого пути каждого из наиболее крупных представителей темы матери в поэзии XX века. Блок, связанный в начале века с поисками идеального женственного начала и возвышающий в своем творчестве женский образ до божественного, в конечном итоге через снижение (даже падение), конкретизацию и прозаизацию женского образа и всей своей поэтической манеры выходит к образу матери именно в значении родины («На поле Куликовом», «Жоржу»). Ахматовский образ матери, равный ее лирической героине, проделал путь от социально-бытового в раннем творчестве, социально-исторического в период «Реквиема» (с аллюзиями на образ Богоматери) до образа всеобщей матери-Родины во время Великой Отечественной войны, от лица которой лирическая героиня Ахматовой обращается к «детонькам». Творчество Твардовского целиком подтверждает подобный переход: женский образ как объект любовной лирики у него отсутствует вовсе, но при этом образ матери с самых ранних стихов и до конца связан с памятью о родных местах, малой родине, а в годы Великой Отечественной войны образ матери поднят у него на высоту образа Родины.

¹ *Афанасьев А.Н.* Мифы, поверья и суеверья: Поэтические воззрения славян на природу. М., СПб., 2002.

² Песни, собранные П.Н.Рыбниковым. Т.3. Петрозаводск, 1991. С.114

³ *Федотов Г.П.* Стихи духовные (русская народная вера по духовным стихам). М., 1991. С.21.

- ⁴Там же, с.49.
- ⁵Русская народная поэзия. Л., 1984. С. 243.
- ⁶Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X — XVII веков. СПб., 1998.
- ⁷Буслаев Ф.И. О литературе: исследования, статьи. М., 1990. С.269.
- ⁸Федотов Г.П. Стихи духовные. С.78.
- ⁹Лермонтов М.Ю. Сочинения в 6 т. М.-Л., 1957. Т.6. С.386.
- ¹⁰Тьнянов Ю. Н. Литературная эволюция. Избранные труды. М., 2002. С.355
- ¹²Бекетова М.А. Воспоминания об А.Блоке. М., 1990. С.59, 60.
- ¹³Блок А. Собрание сочинений и писем в 20 т. М., 1997. Т.1. С.60.
- ¹⁴Мицк З.Г. Лирика Блока. Тарту, 1965. С.20.
- ¹⁵В мире Блока. М., 1981. С.89.
- ¹⁶Федотов Г.П. Судьба и грехи России. СПб, 1991. Т.1. С.111-112.
- ¹⁷Блок А. Собрание сочинений и писем в 20 т. М., 1997. Т.2. С.62.
- ¹⁸Поэтика Блока. СПб., 1997. С.152.
- ¹⁹А.Белый о Блоке. М., 1997. С.391.
- ²⁰Блок А. Собрание сочинений и писем в 20 т. М., 1997. Т.3. С.172.
- ²¹Мочульский К.В. А.Блок. А.Белый. В.Брюсов. М., 1997. С.143.
- ²²Блок А. Собр.соч. и писем в 20 т. М., 1997. Т.3. С.188.
- ²³Ахматова А.А. Собрание сочинений в 6 т. Т.1. М., 1998. С.177.
- ²⁴Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. М., 1972. С.80.
- ²⁵Ахматова А.А. Собрание сочинений в 6 т. Т.1. С.233.
- ²⁶Там же. С.251.
- ²⁷Там же. С.25.
- ²⁸Туманян О. Избранные произведения. Ереван, 1969. Т.1, с.141.
- ²⁹Ахматова А.: pro et contra. Т.1. СПб, 2001. С.742.
- ³⁰Ахматова А. Собрание сочинений в 6 т. Т.2 (ч.1). М., 1999. С.57.
- ³¹Там же.
- ³²Там же, с.65.
- ³³Твардовский А.Т. Собрание сочинений в 6 т. М., 1976. Т.1. С.149.
- ³⁴Там же.
- ³⁵Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем в 15 т. Т.2. Л., 1981. С.141.
- ³⁶Там же.
- ³⁷Там же, с.111.
- ³⁸Там же, т.2. С.334.
- ³⁹Твардовский А.Т. Указ. соч. Т. 3. С.159.
- ⁴⁰Твардовский А.Т. Указ. соч. Т.2. С.157. (В действительности это место на земле исчезло задолго до ухода матери Твардовского: «Наш родной загорьевский хутор перестал существовать в 1931 году, когда мне было 16 лет. Семья была вывезена на спецпоселение в Зауралье, на таежную реку Лялю. Возврата в родные места так и не произошло». Твардовский И.Т. Родина и чужбина: книга жизни. Смоленск, 1996. С.311.)

В.В. СОРОКИН

(Литературный институт им. А.М. Горького, Москва)

ДЕЛО № 11245

Красивый, сильный, одних покая отвагой, других — дразня дерзостью, он не вошел, а ворвался в поэзию, как влетел на разгоряченном коне, с гиком — таков Павел Васильев.

Казалось, в нем соединились два древних ветра, русский и азиатский, соединились две доли, русская и азиатская, коснулись крылом друг друга два материка, Европа и Азия. Мятежность, буйство, тоска, переходящая в страдание, в скорбь, это — возвращение к звездным скифским далям, к думам вечным: кто я, что я?..

Хоть волос русый у меня,
Но мы с тобой во многом схожи:
Во весь опор пустив коня,
Схватить земли смогу я тоже.

А «волос русый у меня», как говорит Рюрик Ивнев, встретивший юного Павла Васильева во Владивостоке, — «золотая кудрявая шапка, золотой огонь» покачивался на крепких плечах сибиряка. Рюрик Ивнев, рассказывая о Сергее Есенине, вспоминал Павла Васильева: «Нет, понял я, не умрет русская удаль, русская статья, русская храбрость слова, за Сергеем Есениным Павел идет, Павел пришел, невероятно талантливый, чуть на него похожий, только резче, объемнее, размашистее — от моря до моря!»

Как затаенно, как точно и трагично предугадывал собственный исход Павел Васильев:

Зверя сначала надо гнать
Через сугроб в сугроб.
Нужно уметь в сети сплести
Нити звериных троп.
Зверя сначала надо гнать,
Чтобы пал, заморен, и потом
Начал седые снега лизать
Розовым языком.

Начали гнать сразу. Лишь поднялась похожая на есенинскую золотая, русокупольная голова над русской землей, над расстрелянной Россией нашей, не успевшей еще выплакаться у могилы Сергея Есенина, свежестрящей заснеженными цветами на Ваганьковском кладбище, не успела еще родная Россия чуток забыть Николая Гумилева и Александра Блока, а тут золотоволосого, талантливое, доверчивое, сильного Павла поставили — распять собираются...

А ему некогда умереть-то, слишком юный, слишком надежный, слишком радостный и распахнутый:

Так мы идем с тобой и балагурим.
Любимая! Легка твоя рука!
С покатых крыш церквей, казарм и тюрем
Слетают голуби и облака.
Они теперь шумят над каждым домом,
И воздух весь черемухой пропах.
Вновь старый Омск нам кажется знакомым,
Как старый друг, оставленный в степях.

Поэту — двадцать лет. Рядом — любимая. Впереди — жизнь. Идут они — город знакомый, а если нет, беда разве. Но — «друг, оставленный в степях»? Но — «крыш церквей, казарм и тюрем»? Пейзаж — «тот», после Гражданской войны, после усиления претензий к сеятелю, к рабочему, стихотворцу. А ведь Павлу — двадцать лет, а ведь сказать, намекнуть о правде — опасность великая. Мудрец Павел, честный Павел, тревожный Павел, настроженный — обман чует, звериный гон чует. И — гон случится.

Пускай прижмется теплою щекой
К моим рукам твое воспоминанье,
Забытая и узнанная мать, —
Горька тоска... Горьки в полях полыни...

Глафира Матвеевна, мать поэта, играла на многих музыкальных инструментах. Николай Корнилович, отец поэта, учитель. Дом Васильевых собирал людей интеллигентных, умных, редких. Талант, вдохновение, русские надежды теснились и действовали под крышей дома. Паша Васильев, мальчик, слушал разговоры, слушал суждения, песни слушал, музыку слушал, из красоты и горя в жестокий авральный мир выходил.

Недаром, когда расстреляли, забили, как благородного оленя забивают ошалевшие от вина и крови бандиты, сибирские люди часто видели среди толпы, на базарах и сходках, прочного крупного человека, читающего стихи, главы из великолепных поэм, это — отец Павла Васильева, не примирившийся с убийцами, с палачами, браня Сталина и Молотова, приговаривал: «Ах, какого поэта загубили! Ах, какого поэта загубили!..»

Читал, по толпе толкался, боль остужал, не мог, видно, дома-то задержаться — дом разрушен приговором, уничтожен дух его, музыка его.

А мать? Отец хоть читал, бранил чахоточных гномов русской земли, а мать? Братишку из института выволокли и — в тюрьму. Отца из толпы выволокли и — в тюрьму. А где остальные еще два брата? Где мать?

Теперь — Каракумы крови песком шуршат, песком шумят. Теперь — могила Павла потеряна, могила его отца потеряна. А мне и ныне чудится: ходит отец один, ходит ночами по улицам сибирских деревень и городов, обращаясь:

Друзья, простите за все — в чем был виноват,
 Я хотел бы потеплее распрощаться с вами.
 Ваши руки стаями на меня летят —
 Сизыми голубицами, соколами, лебедями.
 Посулила жизнь дороги мне ледяные —
 С юности, как с девушкой, распрощаться у колодца.
 Есть такое хорошее слово — родные,
 От него и горюется, и плачется, и поется.
 А я его оттаивал и дышал на него,
 Я в него вслушивался. И не знал я сладу с ним.
 Вы обо мне забудете, — забудьте! Ничего,
 Вспомню я о вас, дорогие мои, радостно.
 Так бывает на свете — то ли зашумит рожь,
 То ли песню за рекой заслышишь, и верится,
 Верится, как собаке, а во что — не поймешь,
 Грустное и тяжелое бьется сердце.
 Помашите мне платочками за горесть мою,
 За то, что смеялся, покуль полыни запах...
 Не растут цветы в том дальнем, суровом краю,
 Только сосны покачиваются на птичьих лапах.

Далее — стихотворение еще точнее рисует лагерь, дозоры, но ведь Павел Васильев написал его в 1936 году. Почему? А потому — предчувствие гибели не давало ему покоя. Поэт, глубокой осенью 1929 года заявившись в Москву, не нашел в ней счастья. С одной стороны — внимание к нему, к его могучему таланту, публикация поэм, бурные выступления с другой — зависть кровавых карликов, обвинения Павла Васильева — в национализме, шовинизме, фашизме, антисемитизме...

Невероятно, гениально одаренный, рожденный стать Пушкиным своего времени, русский, он и не понимал, как парящий орел, почему же раздражает копошащихся жуков огромностью, красотой и независимостью размаха степных крыльев? Их он раздражал. Они его раздражали. Они — зубоскалить. Он — зубоскалить. Они — злиться. Он — злиться. Они — в ярости. Он — в ярости.

Бесконечные накачки, обвинения, придирки, угрозы. Суд над ним — в 1932 году. Помяли — выпустили. Суд над ним — в 1935 году. Помяли — выпустили. Зарядили гневом. Поиздевались. Дали — условно, три года. Каково?

Можно удивляться его мужеству, его способности — оставаться живым. В Павле Васильеве держалась великая народная культура, помно-

женная на интеллект родной семьи, ее идеал: много знать, служить Отечеству. Осыпанный из щедрых ладоней Бога разными талантами, поэт рано впитал, успел, начитанность поколений, музыкальность поколений, работоспособность поколений, философию и красоту поколений:

Шла за мной, не плача и не споря,
Под небом стояла, как в избе.
Теплую, тяжелую от горя,
Золотую, притянул к себе.

Какая «вязанка» чувств, страстей, какая нежность, образ какой — русский, серьезный, рассчитанный на муки, на радость, на долгое боре-ние в океане жизни. Это — в двадцать три года лепит, из бронзы льет Павел Васильев. И когда Сергей Залыгин навязчиво, с чалдонской непосредственностью, повторяет: «инфантильность», «натурализм», «грубость», «народность», «отсутствие поэтической культуры», с ним никто из понимающих творчество Павла Васильева не согласится. Павел Васильев — оратория гения, богатство гения, пророчество гения! И безукоризненное «поведение» Залыгина — не для него.

Случайно ли, через год после смерти Сергея Есенина, Рюрик Ивнев, а ему не откажешь в культуре, во Владивостоке встретив шестнадцатилетнего подростка, золотоголового, летящего, с глазами широкими, раскинутыми жадно на весь мир, приблизил его к себе, к Есенину, к России, которая и так стонала в груди юного певца? Благодарный, откликающийся на дорогу, гордый мальчик, Павел Васильев стихами «платит», на память, расставаясь:

РЮРИКУ ИВНЕВУ

Прощай, прощай, — прости, Владивосток,
Прощай, мой друг, задумчивый и нежный...
Вот кинут я, как сорванный листок,
В простор полей, овянных и снежных.
Я не хочу на прожитое выть, —
Не жду зарю совсем, совсем иную,
Я не склоню мятежной головы
И даром не отдам льняную!
Прощай, мой друг! Еще последний взгляд.
Туман тревожно мысли перепутал.
В окно мелькают белые поля,
В уме мелькают смятые минуты...

Из содержания этого стихотворения ясно: поговорили они о Есенине, трагедии его, облике его, ведь «льняная», ведь «мой друг, задумчивый и нежный» и «даром не отдам» — разве не доказательство того?

Но Залыгин упорно «приторачивает» Павла Васильева к Демьяну Бедному. Зачем? Лишь потому, что Павел Васильев сказал: «Сколько струн в великом мужичьем сердце каждого стиха!» Это — причина? Но

вот ответ Рюрика Ивнева, повторяю, через год после гибели Есенина, через год:

ПАВЛУ ВАСИЛЬЕВУ

Пустым похвалам ты не верь!
 Ах, труден, труден путь поэта.
 В окно открытое и дверь
 Льет воздух — лекарь всех поэтов
 Ушаты солнечного света.
 В глаза веселые смотрю.
 Ах, все течет на этом свете!
 С таким же чувством я зарю
 И блеск Есенина отметил.
 Лыняющую голову храни,
 Ее не отдавай ты даром,
 Вот и тебя земные дни
 Уже приветствуют пожаром!

Поэты, юный — шестнадцатилетний Павел Васильев, и опытный, тридцатилетний Рюрик Ивнев — обменялись не посланиями, а предчувствиями надвигающейся беды, кровавой катастрофы, да, кровавой катастрофы. Приветствуя в Демьяне Бедном «мужичьи струны», Павел приветствовал Демьяна не в лучшие сроки для себя и Демьяна, и это заслуживает уважения, но юный поэт не хуже Залыгина знал и понимал разницу между Сергеем Есениным и Демьяном Бедным, между собою и многими-многими другими...

Дальнейшая жизнь Павла Васильева переплелась с есенинской семьей, он появлялся даже в Рязани, он (а тогда было крайне опасно) громко воспевал «князя песни» — Сергея Есенина, воспевал сестру Есенина — Екатерину, ее мужа, поэта и своего друга — Василия Наседкина:

Али тебя ранняя перина
 Исколола стрелами пера?
 Как здоровье дочери и сына,
 Как живет жена Екатерина,
 Князя песни русская сестра?
 Знаю, что живешь ты небогато,
 Мой башкирец русский, но могли
 Пировать мы все-таки когда-то —
 Высоко над грохотом Арбата,
 В зелени московской и пыли!

Не миновал Павел Васильев и Маяковского, правда, не так «наследственно», не так «традиционно»...

И вот по дорогам, смеясь, иду,
 Лучшего счастья
 Нет на свете.

Перекликаются
Деревья в саду,
В волосы, в уши
Набивается ветер.

Ну, скажите, разве вам не напоминает эта строфа знаменитые строки Владимира Маяковского?

У меня в душе ни одного седого волоса,
и старческой нежности нет в ней!
Мир огромив мощью голоса,
иду — красивый,
двадцатидвухлетний.

Зачем Залыгин отказывает Павлу Васильеву в знаниях окружающей его поэзии — творчества современников, утверждая: «Опытном своих современников Васильев пренебрегал. Маяковского будто для него не существовало. Напрасно критик К. Зелинский ставит его и рядом с Есениным»? Да, ничего себе!

Павел Васильев, безусловно, наделен талантом гениального поэта, и приход его на «пепелище» русской поэзии, когда вместо русской поэзии мерцало окровавленное, взятое огнем и свинцом черное, скорбное пространство, закономерен. Бог, русская земля послали Павла Васильева предупредить:

«Ах, уж как лежал
Сашенька наш родненький,
Все-то личико у него
В кровиночках,
Пальчики-то все перебитые...»

Народ так лежал, сыны и дочери, изувеченные фанатиками опрични, так лежали. Слова — сказ, слова — былина. Слова — плач.

Я тебя забывал столько раз, дорогая,
Забывал на минуту, на лето, на век, —
Задыхаясь, ко мне приходила другая,
И с волос ее падали гребни и снег.

Это — боль верности. Это — пушкинское, есенинское. Это — русское. Это — в пространстве души. Это — во вздохе памяти.

Да и укоротить ли стихи Павла Васильева до обывательского и мелкого росточка завистников? Они, его стихи, как сибирские реки, широко идут, далеко идут, тяжело идут — накатно, охватывающе:

Брата я привел к тебе, на голос
Обращал вниманье. Шла гроза.
Ядра пели, яблоко кололось?
Я смотрел, как твой сияет волос,
Падая на темные глаза.

Павла Васильева, погибшего в двадцать шесть лет, обвиняют в малограмотности — против коллективизации выступал; обвиняют в жестокости — рисовал свары и расстрелы; обвиняют в национализме — пророчил гибель России. Интересно, кто же оказался грамотней и честнее: юный Павел Васильев или увешанные орденами и званиями ликующие теперешние старцы?

* * *

В народе выкосили, казнили — самых сильных, самых русских, самых надежных. В поэзии выкосили, казнили — самых одаренных, самых неукротимых. И теперь часто журчащий родничок мы принимаем за Иртыш или Волгу. Потому — нет в музыке ливня. Потому — нет в стихах могучего ветра. Золотая жила, золотой пласт, сильнопородный русский ток уничтожены полями, атаками, лагерями, голодом и холодом.

За Гумилевым, Блоком, Есениным, Маяковским уничтожены — Васильев, Клюев, Корнилов, Кедрин, Шубин, Недогонов, уничтожено «подземное русло» реки, на котором держатся надземные воды... Уничтожили их всех, кого — страхом и водкой, кого — колесом трамвая, кого — приговорами розовских, вышинских, урлихов и прочей своры шизофреничных мясников.

Что воспевают Павел Васильев? Родину. Что несет в своем сердце Павел Васильев? Имя отца, доброту матери. Что вспоминает Павел Васильев на торговом судне в море? Братьев, невесту. Что не может предать, забросить Павел Васильев? Дом свой. Семью свою. Как — себя. Как — Родину. Как — слово. Русские должны за ним глядеть. Русские должны его беречь. Но — где он?

Павла Васильева арестовывали и допрашивали, судили и наказывали в 1931-м, 1932-м, 1933-м, 1934-м, 1935-м, 1936-м, 1937-м. Господи, и терпел, выносил, мученик, святой бунтарь, атаман, и не выстрелил в кого-нибудь из этих, дозорящих у его двери подлецов! А ведь — жил, тома стихов и поэм оставил! Мстил, наверно, потливым грешникам талантом, пушкинским даром смахивал их.

Долматовский и Васильев — соавторы приятельства. А прилипнет к нему имя Алигер — исчезнет. Прилипнет к нему имя Джека Алтаузена — исчезнет. Прилипнет к нему имя Иосифа Уткина — исчезнет. Но Джек Алтаузен, подравшись, — домой, а Павел Васильев — в черный подвал, Уткин — домой, а Павел Васильев — в расстрельный подвал... А — щедрый, наивно-доверчивый, благодарный, почитайте:

«Милый Рюрик Александрович!

Приехали мы с Андрюшей в Хабаровск так скоро, что поцелуи — которыми Вы нас благословили, отправляя в далекий путь, — еще не успели растаять на губах. А в душе они будут жить всегда.

Остановились мы здесь во 2-й коммун. гостинице № 5 — как подобает восходящим звездам литературного мира. Лев Осипович встретил нас так, что мы остались очень довольны. Дал письмо к этому... как его... Казину. Хочет еще кое-кому написать.

Хабаровск после Владивостока — рай. Великолепная погода, снег и широкие улицы... *П. Васильев*

P.S. Если Вас не затруднит, так следите в Университете за присылаемыми мне письмами. Потом перешлите в Москву. Ждите стихов, которые Вам посвящаю, работаю.

19/XII-26 г. г. Хабаровск».

Сколько здесь юности, порыва, дружбы, а чистота душевная такая, что веет мудрецом, церковью!..

Запомнив Павла Васильева, шестнадцатилетнего, осенью 1926 года во Владивостоке, на вечере в университете, опытный и дальновидный Рюрик Ивнев не мог не заметить в нем гигантской могучести поэта, попытался предостеречь его от своры кровавых карликов, ненавидящих русскую душу, русскую речь. После гибели Павла Васильева Рюрик Ивнев как бы себе самому сообщает:

Металась бурей необструганной
Необъяснимая душа
И доставала звезд испуганных,
Забыв о волнах Иртыша.
Все было словно предназначено:
Тоска и слава юных лет
И сходство с тезкою из Гатчины
В неистовстве тревог и бед.

Рюрик Ивнев познакомился с Сергеем Есениным в Гатчине в 1915 году, когда Есенин служил там в лазарете. Не успокоился, не потерял золотые имена нежный брат, русский интеллигент — и позднее, позднее, с высоты пережитого, признается, жалуясь и горюя:

Я помню Есенина в Санкт-Петербурге,
Внезапно поднявшегося над Невой,
Как сои, как виденье, как дикая вьюга,
Зеленой листвой и льняной головой.
Я помню осеннего Владивостока
Пропахший неистовым морем вокзал
И Павла Васильева с болью жестокой,
В еще не закрытых навеки глазах.

Вот — «Льняную голову храни!» Вот — «Даром не отдам льняную!»
Но — отдал. Но — отобрали. Подвальные, расстрельные фашисты —
отобрали. Они — жесточе иуд. Они — грязнее и кровавее гитлеровцев.

Я ручаюсь
Травой любой,
Этим коровьим
Лугом отлогим,
Милая, даже
Встреча с тобой

Проще, чем встреча
С дождем в дороге,
Проще, чем встреча
С луной лесною,
С птичьей семьей,
С лисьей норой.
Пахнут руки твои
Весной, Снегом,
Березовою корой...
А может быть, вовсе
Милой нету?

Неужели и Бог взял грех тяжкий на себя — не защитил дланью такого песенника, такого богатыря, такого юного мудреца, лечащего свою тоску и нашу боль шепотом, шорохом, ливнем слова? Неужели завистники, топтуны-ненавистники бездарности охранной сильнее нас, сильнее Бога, сильнее жизни?

Как его можно было арестовывать? Как можно было и в чем можно было его обвинять? А как можно было его, доверчивого, красивого, удивленного, бить, втоптывать в пол? А как, ну, скажите мне, как расстреливать? Как в него целиться? Как нажать на курок?

Верхушка страны десятилетиями разбрасывалась русским народом, как похмельный купец измятыми червонцами. Общежития Магниток и Таджикских ГЭС набивались русскими девушками и парнями. Не будем тут и говорить о войнах, тюрьмах, расстрелах, геноциде, учиненном кровавой мафией, не будем: достаточно и того, что сегодня в русское Черноземье русским людям нет пути.

Пора давно провести «ревизию» каждой русской области: выяснить количество отравленной и годной земли, пропавших и целых домов, действующего русского населения в сравнениях: было до революции — осталось теперь... И сказать о трагедии громко народу. Прекратить преступно скрывать геноцид, повести умную и откровенную пропаганду к возрождению русского народа.

Вернуть русскому народу русскую школу, русский театр, русскую музыку, русскую литературу. Пора понять, что прокуренный голос «баюшки-баю» на экране «для детей» — не находка. Ребенок слушает голос мамы и ее ладную колыбельную, вызванную ласкать именно его, а не «охватывать массы»...

Думалось, возвращая из Европы армию, сокращая, мы поднимем уничтоженные деревни России, но нет — будем платить корейцам, вьетнамцам, ввозить турок-месхетинцев, это — продолжение геноцида, только без подвально-расстрельной жестокости. Создать надо немедленно ряд специальных фильмов, вузовских программ для русской девушки, женщины, дабы защитить ее от хищного браконьерства интернациональных торгашей, защитить ее от разврата.

В документах госбезопасности, архивах КГБ, «Дело» № 11245 — и есть гибель великого русского поэта Павла Васильева. В «Деле» отмече-

ны все его аресты и все «преступления», особенно — драка Павла Васильева с Джеком Алтаузенем, спровоцированная: Джек Алтаузен назвал с... Наталью Кончаловскую, а у Павла Васильева иные к ней были отношения, иные оценки, мы помним прекрасные стихи, посвященные ей...

Но это — зацепка, как и те его «преступления» Джек Алтаузен неумолимо следует за поэтом. Неумолимо следуют за поэтом ярлыки: «антисемит», «контрреволюционер», «шовинист», «сын крупного кулака», «добровольно вызвавшийся на заседании тайной антисоветской террористической организации убить вождя — Сталина»...

За драку с Джеком Алтаузенем Павла Васильева исключили из СП СССР в 1935-м, в июне 1935-го приговорили к полутора годам заключения. В марте 1936-го — «освободили». Вмешался ЦК ВКП(б), Куйбышев, помог главный редактор «Нового мира» Гронский. Но алтаузенские шипения, как неумолимые библейские змеи, всюду ползли и жалили русского певца.

Наконец, была ликвидирована «террористическая группа среди писателей, связанная с контрреволюционной организацией правых»... Цель этой группы — террор против вождя ВКП(б) Сталина. В группу вошли партийные литераторы. Но Васильев — беспартийный. Почему? А на случай провала Васильева при убийстве Сталина — легче «зашифровать» правых партийных. А как Павел Васильев доберется до Сталина? Через Гронского — родственника. Гронский бывает на заседаниях ЦК, связан работой с Молотовым, Кагановичем, с руководителями страны.

А почему Павел Васильев вызвался добровольно убить Сталина? А если убьет, мир заговорит, все в Москве заговорят: «Диктатора убил лучший поэт эпохи!» Иезуиты: берут слова Сталина «лучшим поэтом нашей советской эпохи» вождь говорил о Маяковском, и, переворачивая их на золотую осужденную голову Павла Васильева, ими же убивают его. Писатель М. Я. Карпов «завербовал» Васильева, чуя в нем недовершенство: мол, такому поэту недодали славы, «завербовал» — за столом, шутя «завербовал».

Имена «подпольщиков» составили длинный список: Клюев, Забелин, Карпов, Макаров, Артем Веселый, Никифоров, Новиков-Прибой, Низовой, Сейфуллина, Олеша, Перегудов, Санников, Приблудный, Наседкин. Правдухина, мужа, Сейфуллина чуть приберегла — не пригласила на «темное совещание о ликвидации» вождей Отчизны. В группу «террористов» включили и сынишку Сергея Александровича Есенина, Юру, совсем еще наивного паренька, подростка. Подтянули имена Клычкова, Зырянова, вспомнили сибирских «подпольщиков» С. Маркова, Л. Мартынова, русские имена, не ими ли мы ныне гордимся?

Конечно, Джек Алтаузен отлично видел в Павле Васильеве «убийцу» вождя, но вот Иосиф Уткин принял у себя на квартире Раковского, ненавистного Сталину, а Павел Васильев «скрывал террористическую организацию», пока его не взяли. Джек Алтаузен — дома. Иосиф Уткин — дома. Долматовский Женя и Маргарита Алигер — дома. А Павла Васильева, «антисемита, бандита, паразита», сцапали. Следователь — Журбенко. Обыскал Павла — Заблогрит. В документах, кровавых манускриптах, почти никогда не указываются имена и отчества палачей.

Фамилия — и точка. Родная фамилия, псевдоним — можно лишь гадать. Но угадать все же возможно...

Павел Васильев «быстро признался»: поднимем крестьянское восстание и уничтожим вождя народов! Павел Васильев «признался»: Артем Веселый собирался выкатить на Красную площадь пушку и лупануть по Кремлю! Надоели — вождь народов, партия, колхозы и прочее! А «подпольщик» Никифоров на тайном заседании восклицал: «Русских писателей угнетают. Литература находится в руках разных габриловичей, файвилловичей и других еврейских писателей. Все в руках евреев».

Далее Никифоров «развивал» идею: выдвигать русских талантливых людей на посты в русской литературной обыденности. «Развивал» идею: выступать против еврейского засилья в искусстве. Но 3 марта 1937 года главный исполнитель, как наметило «тайное заседание подполья», русский поэт, «антисемит и шовинист, монархист, белогвардеец и черносотенец», был обезврежен. Сопrotивление «оказал слабое», но, на случай, — «оказал же»?

Следователь Илюшенко, орловский еврей, получает «признание» от Павла Васильева: «Террористических настроений у меня не было. У меня подчас появлялись национал-шовинистические настроения. Я умалял роль и значение национальных меньшинств». Начинается игра. Кровавая кромка — не оступись. Если следователь не добьется «признания» в «преступлениях», следователю крышка.

Илюшенко, понимая, с кем он имеет «Дело», будучи очень честным, оставляет «лазейку» Павлу Васильеву: признайся, но посветлее охарактеризуй свои «преступления». Следователь пытался отвести пулю от золотой головы Павла. Поэт пошел бы «по этапу» не как террорист, а как шовинист. Без расстрела и пыток. Без выжигания красивых и озорных глаз, без перелома позвоночника, без садистского надругательства.

Госбезопасное начальство мгновенно заметило «ухищрения» Илюшенко — отстранило. Назначило нового — Павловского. Уже в 1956 году Илюшенко напишет: мол, я понимал невиновность Павла Васильева и попытался вывести его из-под расстрела. Но меня не только «ушли», а позднее и посадили, правда, по иным лжемотивам. Илюшенко пишет: «Видя мое к нему отношение, Васильев мне говорил, что он готов дать любые показания, чтобы его только не били... Он говорил, другие заключенные в казармы возвращаются избитыми, а он не хочет, чтобы его били... Васильев мне говорил, что никто его не науськивал на террористические акты, ни от кого никаких заданий не получал, не принадлежал никогда ни к какой тайной террористической организации. Я верил Васильеву. Меня отстранил Литвин и проработал, а «Дело» передал Павловскому».

В нескольких «признаниях» Павла Васильева подчеркивается, что он собирался убить Сталина, Молотова, Кагановича, Ворошилова, Ежова. И его «сообщники» собирались их кончить. Убить Сталина — обезрулить партию. Убить Молотова — обезрулить страну. Убить Кагановича — обезрулить Москву. Убить Ворошилова — обезрулить армию. Убить Ежова — обезрулить бдительность Родины. Павловский, пишет Илюшенко, хвастался: я, дескать, не беру «Дело», если там нет двух шпи-

онов иностранных разведок и тридцати участников, клиентов, врагов народа, выросших у нас под боком.

Заблогрит, Литвин, Свикин, Журбенко, Павловский, Якубович, Аленцев — маленькие палачи. Кто-то, подпись неразборчива, им приказывает: «Надо получить показания в более развернутом виде, срок 13/6».

Прав Артем Веселый, хоть и не говорил он: «Выкатить пушку на Красную площадь и ударить по Кремлю!» Мелькает имя Ильи Заславского, еще каких-то совершенно неизвестных лиц, — по протоколам допросов, доносов, протоколам выкручивания рук, вытаскивания «признаний».

Пока не отстраненный от «Дела» следователь Илюшенко работает:

«Наркому Внутренних Дел а. и. Ежову
ЗАЯВЛЕНИЕ

От Васильева П. Н.

Я выслушивал их к.-рев. высказывания и скрывал их от Советской власти. Этим самым я солидаризировался с врагами и террористами, оказался у них в плену и таким образом предавал Партию, которая вчера только протянула мне руку помощи и дала свободу».

Можно верить Павлу Васильеву? Нет. Не его это словарь, не его это душа. Смотрите: «солидаризировался», «оказался в плену», «таким образом», «руку помощи», «предавал», «скрывал» и т. д. Несчастных принуждали копировать кровавые заготовки. Читаем «заявление» дальше:

«Тактика их по отношению ко мне, как теперь я вижу, заключалась в том, чтобы сначала исподволь, полегоньку, как бы случайно при встречах со мной проводить скользкие политические намеки, потом заходить все дальше и дальше в антисовет. разговорах, восхваляя меня и одновременно незаметно подставляя мне черные очки, сквозь которые советская действительность видна в их контрреволюционном освещении, и в конце концов окончательно меня прибрать к рукам».

Я даю «куски» из заявления поэта, даю без первых абзацев, где Васильев «признает» врагами народа Клюева, Наседкина, Клычкова, Гронского, «признает» вину в скандале с Джеком Алтаузенем, «упрекает» Гронского в семейном пьянстве, — слишком цинична и груба подтасовка под Павла Васильева. Но давайте разберем кое-что и в этих абзацах...

Павел Васильев — русский поэт, знающий язык, грамматику, орфографию, синтаксис наизусть. А тут: то нет запятой, то логика «движения мысли» переломлена, а уж о «пластичности» изложения и говорить больно.

Поэт никогда не произнесет — «Тактика их по отношению ко мне», «исподволь», «полегоньку», «как бы случайно», «проводить скользкие политические намеки», «заходить все дальше и дальше», «одновременно незаметно подставляя мне черные очки, сквозь которые», «советская действительность», «в контрреволюционном освещении», «окончательно меня прибрать к рукам»...

Только недруг Павла Васильева, только враг русского поэта согласится с тем, что заявление писал заключенный Павел Васильев. Его пытали. Били. Психологически атаквали. Его «отключали» беспамятством, «оживляли» изуверскими методами — зажимом конечностей, удушием, бессонницей; терзали, что погубят братьев, жену, отца, мать; так вели себя палачи со всеми несчастными, со всеми подвальными узниками.

Когда узник был доведен до «полусознания», до «полуумирания», ему подсовывали их готовый текст «признания», их кровавый гимн смерти, их кровавое сочинение. Ну кто не подпишет? Кто? Ведь травля «зверя», гон продолжается и продолжается. Часы, дни, недели, месяцы, года! Господи, разве устоит кто перед этими «клятвенными братьями» нацистов рейха? Никто — ни человек, ни зверь.

До ареста, в марте, Павел Васильев, чувствуя дыхание палача «по следу», мог еще страдать:

Снегири взлетают красногруды...
 Скоро ль, скоро ль на беду мою
 Я увижу волчи изумруды
 В нелюдимом северном краю.
 Будем мы печальны, одиноки
 И пахучи, словно дикий мед.
 Незаметно все приблизит сроки,
 Седина нам кудри обовьет.
 Я скажу тогда тебе, подруга:
 «Дни летят, как по ветру листьё,
 Хорошо, что мы нашли друг друга,
 В прежней жизни потерявши все...»

Февраль 1937

Следователь Илюшенко знал, «беря из рук Павла Васильева заявление», где его друзья, его наставники, как правило, русские люди, русские национальные писатели, упоминаются и называются врагами, знал следователь, что это — липа, добытая у несчастного, бесправного, затоптанного в кровавых подвалах. Но не мог следователь опровергнуть «Дело». Чуть «накренил» — вылетел из грозного кабинета сам. Да «крен», любой, — тюрьма или пуля, Васильев обречен.

Как-то я приехал в Омск на праздник зимы. И удивил меня разговор о Павле Васильеве молодых поэтов. Мол, он не выдержал, мол, он «раскололся». Нельзя, мы с вами не имеем морального разрешения на такие бессовестные, на такие безответственные и дебильно-самонадеянные заключения.

Великий русский поэт Павел Васильев «признался», как «признался» перед фашистами татарский поэт, великий поэт Муса Джалиль, как «признался» русский генерал Карбышев: умылся кровью, потерял на мгновение материнский свет, уронил на мгновение материнский голос и остро услышал запах пули, дух нацистского свинца. Такое пережили Александр Матросов и Зоя Космодемьянская.

Такое пережили Клюев, Клычков, Наседкин, Забелин, Приблудный, Марков, Карпов — все, кто втоптан в кровавые подвалы нацистов пьяными лилипутами эпохи Октября...

Нет! Ни за что
Не вернусь назад,
Спи спокойно, моя дорогая.
Ночь,
И матери наши спят,
И высоко над ними стоят
Звезды, от горестей оберегая.
Но сыновья
Умней и хитрей,
Слушают трубы
Любви и боя,
В покое оставив
Матерей,
Споры решают
Между собою.

Кому нужна свара? Дерутся — Сталин, Троцкий, Бухарин, Зиновьев, Раковский, Рыков, Молотов, Каганович, Ежов, Ворошилов, а поэт тут при чем, при чем тут писатели? Но подвальная свора видит в Наседкине последователя Бухарина, в Карпове — последователя Зиновьева, даже в сынишке Есенина — врага видит...

А Павла Васильева пытается следователь Павловский. Поэт уже «чистосердечно подтверждает»:

«Однажды летом 1936 года мы с Макаровым сидели за столиком в ресторане. Он прямо спросил меня: «Пашка, а ты бы не струсил пойти на совершение террористического акта против Сталина?» Я был пьян и ухарски ответил: «Я вообще никогда ничего не трушу, у меня духу хватит».

Приглядитесь, знаков препинания не хватает, они «грамотно» опущены. Ясно: это — следовательская стряпня, а не истина поэта.

Допрашивают — шьют поступки. Протоколят — шьют поступки. Заставляют под копирку переписывать «кровавое блюдо» — шьют поступки. Присовокупляют к «Делу» стихотворение, еще не сочиненное Васильевым, «Неистовый Джугашвили», «присовокупляют» эпитеты, определения: «Теперь я с ужасом вижу, что был на краю гибели и своим морально-бытовым разложением сделался хорошей приманкой для врагов, намеревающихся толкнуть меня на подлое дело убийства наших вождей».

Кровавая стряпня несколько раз «редактировалась», а потом текст бросался на машинку — окончательный. Но и тут — попадались, прокальвались... «Я подленько с готовностью ответил: «Я вообще никогда ничего не трушу, у меня духу хватит».

Запятая появилась, появилось «подленько», которое переполнило нашу чашу терпения к «поэтическому словарю» следователей: «ухарски

ответил», «на совершение террористического акта», «морально-бытовым разложением сделался хорошей приманкой»... Ну по-русски ли сказано?

Макаров книгу написал, на авторитет Бухарина «работал», деньги «принял» от Бухарина. Татарский поэт Ерикеев анекдот про маршала Буденного «слышал» от Ровича. Подросток Юра Есенин «замышлял» стать террористом. Словом — «правая подпольная террористическая организация русских националистов, шовинистов, антисемитов», а «левая, интернациональная, демократическая» — это Павловский, он заставляет написать Карпова: «Свои контрреволюционные позиции я сохранил до самого последнего времени, утверждая, что позиция партии приводит страну к гибели»... И далее: «Нам на три дня установить фашизм, и мы вырезали бы всех евреев...» Мол, партия оторвалась от масс и не осуществляет интересов русского народа, делает подвальную казарму из России. Мол, власть в СССР принадлежит евреям. Соглашается, мол, я заявлял: «Скоро посадим Сталина на штыки, Троцкого вернем к власти». Ну где логика лжи? Где связь между планами, поступками и реальностью? Бранит евреев, ратуя за еврея Бронштейна на троне.

Да, троцкисты Троцким вышибали и уничтожали антитроцкистов, а сталинисты Сталиным вышибали и уничтожали антисталинистов, иногда — параллельно, но, перекрещивая «пути» узников, палачи далеко брызгали кровью: от Москвы до Зайсана, до родного дома Павла Васильева, у китайской границы. А метод расправы брали в Кремле, у кормчих славного Октября: троцкисты, сталинисты, а поскребли мурло — сионисты, бешеные, привезенные в немецких вагонах «борцы».

И вот как выставили они один на один, против Сталина, кумира и «отца народов», выставили золотоголового русского безвинного поэта — Павла Васильева:

«ПОСТАНОВЛЕНИЕ

(об окончании следствия)

1937 г. Июня 11 дня я оперуполномоченный Павловский рассмотрев следственное дело № 11245 нашел.

Произведенным по делу следствием установлено что Васильев Павел Николаевич был завербован участником террористической группы Макаровым Иваном Ивановичем, для совершения террористического акта против Сталина. Васильев откровенно признал что дал согласие на это. Аналогичные показания дали обв. Макаров И. И., Карпов М. Я., Зырянов И. А на основании чего Васильев изобличается в преступлениях предусмотренных ст. 58 и 8 и 11 через ст. 39

Постановил.

Объявить обвиняемому об окончании следствия и ознакомить его со следственными материалами».

Верхняя подпись неразборчива. Нижняя подпись — Свикин. За подписью оперуполномоченного Свикина идет еле узнаваемый почерк Павла Васильева:

«Об окончании следствия мне объявлено по существу объявленного

мне обвинения признаю себя виновным со следственными материалами: показаниями Макарова, Карпова ознакомлен.

Третья, последняя, подпись неразборчива.

П. Васильев П. VI-37».

Внимательно просмотрев «логику» текстов, их «язык», их «грамматику», их «синтаксис», я стремился уберечь их в «первозданном виде», я без боязни «согрешить» уверяю: сержанты, лейтенанты, капитаны, следователи, оперы, начальники менялись, а заключенные, безвинные подвальные узники, нет. Не менялся и «составитель». По «Делу» Павла Васильева, если вы серьезно просмотрите хотя бы то, что я даю, поймете — «составитель» справок, допросов, обвинительных, протокольных «диалогов», персональных «признаний» у всех, повторяю, у всех — один. Мог — Павловский, мог — кто-то другой...

Весь 1936 год Павел Васильев ожидал ареста, поэт явно слышал шаги смерти, слышал голос рыдающей далекой матери:

Но вот наступает ночь, —
Когда
Была еще такая ж вторая,
Также умевшая
Звезды толочь?
Может быть, вспомню ее, умирая.
Да, это ночь!
Ночь!..
Спи, моя мама.
Также тебя —
Живу любя.
Видишь расщелины,
Волчьи ямы...

Ритмом, «действием» слова, «вторым смыслом» его, восклицательными знаками и точками — гляньте! — Павел Васильев предсказал свою судьбу до суда над ним, до расстрела. «Да, это ночь!» И — с новой силой в новой строке, сразу: «Ночь!..» И — опять с новой строки: «Спи, моя мама». После: «Также тебя — Живу любя». Идет: «Видишь расщелины. Волчьи ямы»... Да, волчьи ямы! Травля, гон зверя.

Удивительна глубина и гармоничность, покорность фразы, подчиненность информации, удивителен сам инструмент — творчество, культура таланта, трагизм пророчества Павла Васильева, поэта, последнего на русской земле — с таким широким размахом степным орлиных крыл, с такой бескрайней высотой духа, с такой пронзительной земною тревогой, достающей до космических звезд.

Павловский Журбенко

«ПРОТОКОЛ №

подготовительного заседания военной коллегии

Верховного суда Союза ССР

14 июля 1937. Гор. Москва

Председатель Армвоенюрист В. В. Ульбрихт Корвоенюрист

Л.Я.Плавнек Военный юрист 1 ранга Д. Я. Кандыбин Военный юрист 1 ранга А. Ф. Костюшко Зам прокурора СССР т. Рогинский

Определили:

1. С обвинительным заключением, утвержденным Рогинским, согласиться и дело принять к производству Военной коллегии Верховного суда СССР.

2. Предать суду Васильева П. Н. по ст. ст. 58 и 58—1 УК РСФСР.

3. Дело заслушать на закрытом судебном заседании без участия обвинения и защиты и без вызова свидетелей, в порядке закона 1 декабря 1934 г.

4. Мэру пресечения обвиняемому оставить прежнюю, т. е. содержание под стражей».

Как видим — ловушка захлопнулась. Золотоголовый орел, Стенька Разин — перед казнью. Свидетелей — не вызывать. Защиту — не вызывать. Да и обвиняемого-то вряд ли вызывали. Суд — закрытый.

Удар нанесен — в огромное сердце. Великий поэт не успел стать великим, «зверь» пойман. А вокруг его золотой, «льняной» головы расставлены «преступники-террористы» — Макаров, Карпов, Сейфуллина, Новиков-Прибой, Зырянов, Марков, Есенин Юра, сын Сергея Александровича Есенина, Мартынов, Приблудный, Наседкин, Клычков, Ерикеев, Гронский, Забелин, Никифоров, Черноморцев, Клюев, да разве всех их, «преступников-террористов», русских выдающихся писателей — перечислить? Но главный «бандит-убийца» он, Павел Васильев, поскольку и недоумку ясно — великий русский поэт!..

За драку, за «шовинистическую рубашку-косоворотку», за Джека Алтаузена, за «оскорбление евреев», за «намерение убить» Сталина, за «прикасание» к груди восточной Зои Тимофеевны, завуча, за дружбу с Сергеем Поделковым, за уважение к матери — Глафире Матвеевне, отцу — Николаю Корниловичу, братишкам — Виктору, Льву, Борису, за любовь к молодости, женщине, красоте, мудрости, за гордую и дерзкую верность России, а в общем — за признание великого поэта — гибель!..

Торопи коней, путь далеч,
Видно, вам, казаки, полечь.
Ой, хорунжий, идет беда,
У тебя жена молода,
На губах ее ягод сок,
В тонких жилках ее висок,
Сохранила ее рука
Запах теплого молока.

Руки матери, руки любимой, руки друзей, руки тоски, руки безвыходности, руки смерти — чувствует поэт, слышит поэт, видит поэт. Чует — в черном кровавом подвале. Слышит — в черном кровавом подвале. Видит — в черном кровавом подвале.

«ПРОТОКОЛ

Закрытого судебного заседания выездной сессии
Военной коллегии Верховного суда Союза СССР

15 июля 1937. Город Москва

Виновным себя признает. Отвода составу суда не дает. Копия обвинительного заключения получена 14 июля 1937 г. Подпись Павла Васильева — карандашом...

Приговор

15 июля 1937 г. Приговорили к высшей мере — расстрелу:

Ульрих, Плавнек, Кандыбин, Костюшко».

Какая торопливость! Какая поспешность! Подготовительное заседание суда палачи провели 14 июля, а 15 июля — решение, приговор.

У меня прочное мнение: палачи, малые и большие, трусили, верша казнь над поэтом, боялись — вдруг «закачается» под ними земля. Вдруг — «новый» Куйбышев, «новый» Молотов, «новый» Сталин догадаются о льющейся безвинной крови и защитят русского гения, защитят русских писателей, из честных душ которых они, кровавые карлики и убийцы русского народа, состряпали «доносчиков», «обвинителей» друг друга, мстя им за их дарования пытками, подлогами, избиениями, пулями.

Лирик, эпик, публицист, драматург — Павел Васильев, по словам Сергея Поделкова, рано освоил искусство, философию, накопленную человечеством. Его стихи — баллады. Его поэмы — романичны. Его повествования — былинны. Гуслиар. Волхв.

Горе прошло по глазам ее тенью:

Может быть, думала что-то, тая.

Худо,

Когда, позабыв

Про рожденье,

Мать не целуют свою сыновья!

Мало ли что...

И всюду в его тоске, в его песне — любимая, брат, сестра, мать, отец. Родина и он — чувствующий погибель России, народа ее, свою погибель чувствующий!.. Так где она, его жестокость? Где его натурализм? Где его некультурность? Он — пророк. Он — заплатил за пророчества смертью. Он — расстрелян. Но расстрелян ли? Но был ли он на суде? Слышал ли приговор? Думаю — нет. Думаю — угроблен до приговора. Иначе — зачем такая ворья спешка? Спешка — взломщиков. Спешка — ночных татей, грабящих на большой дороге.

Протоколы высших инстанций, высших судов составляли грамотные палачи — и у них-то все точки, запятые, тире, буквы на месте, не как у рядовых пьяных лилипутов. Но в каждом документе — беззаконие, в каждом документе — разбой, в каждом документе — беззащитная русская трагедия.

«20 Марта 1956. Пом. Главного

военного прокурора

подполковнику юстиции

тов. Бирюкову

Сообщаем, что личное тюремное дело заключенного Васильева Пав-

ла Ник., 1910 г. р., не сохранилось, не представляется возможным также сообщить — когда и кем он вызывался на допрос, продолжительность допроса, — так как архив за 1937 год уничтожен.

Нач-к Бутырской тюрьмы УМВД
полковник (Калинин)
Нач-к Канцелярии
мл. лейтенант (Чупятова)».

Почему на смертном приговоре поэт поставил свою подпись карандашом? И многие на смертных документах ставили свою подпись карандашом. Палачи боялись и могли, при случае, стереть? И сами — палачи, требуя «развернутых признаний», ставили свою подпись карандашом. Неточность, неразборчивость подписи, «увиливание» от инициалов — привычка негодяев, профессиональная их болезнь, страх перед грядущим.

Кто уничтожал архивы бесчисленных советских тюрем и лагерей? Кто уничтожал списки палачей? Кто уничтожал списки жертв? В опросах 1956 года указывается, что ни Павел Васильев, ни другие узники не признали себя виновными, по сути — указывается на произвол следователей. Ныне в КГБ мне помогли те, кто, как и мы с вами, тяжело переживает безвинную кровь людей, погубленных мафией свирепых грызунов, палачей XX века, палачей, не уступающих жестокостью фюрерским истопникам камер.

Избитый, измученный юноша, великий русский поэт, раздавленный каблуками палачей, карликов-изуверов, расстрелянный, как великий татарский поэт Муса Джалиль, да, юноша, измученный в неонацистских подвалах, ослепленный тьмою, потерявший любимую, потерявший мать, потерявший отца, потерявший братьев, потерявший Родину, Россию, о чем он, Павел Васильев, думал, о чем плакал?

На далеком, милом Севере меня ждут,
Обходя дозором высокие ограды,
Зажигают огни, избы метут,
Собираются гостя дорогого встретить как надо.
А как его надо — надо его весело:
Без песен, без смеха, чтоб ти-ихо было,
Чтоб только полено в печи потрескивало,
А потом бы его полымем надвое разбило.
Чтобы затейные начались беседы... Батюшки!
Ночи-то в России до чего ж темны.
Прощайтесь, прощайтесь, дорогие, со мной, — я еду
Собирать тяжелые слезы страны.
А меня обступят там, качая головами,
Подпершись в бока, на бородах снег.

«Ты зачем, бедовый, бедуешь с нами,
Нет ли нам помилования, человек?»
Я же им отвечаю всей душой:

«Хорошо в стране нашей — нет ни грязи, ни сырости.
До того, ребяташки, хорошо!
Дети-то какими крепкими выросли.
Ой и долог путь к человеку, люди,
Но страна вся в зелени — по колени травы.
Будет вам помилование, люди, будет,
Про меня ж, бедового, спойте вы...»

Все сказал, «гулаги, колымаги, певеклаги, сиблагги», все в стихах поэта. «Дети-то какими крепкими выросли» — в позднейших расстрельных подвалах, в тюрьмах, в солдатских могилах Монголии, Китая, Кореи, Польши, Венгрии, Югославии, Чехословакии, Болгарии, Румынии, Германии, под стелами Норвегии, Италии, Финляндии, Испании и т.д., и т.д., и т.д.

Да — «Ой и долог путь к человеку, люди!..».

* * *

Более двадцати лет я рвался к «Делу» Павла Васильева, золотоголового богатырского наследника поэзии Сергея Александровича Есенина. Я пытался «проникнуть» к Шелепину, но безрезультатно. И вот — последний порог.

«Начальнику Управления
КГБ СССР по Москве и
Московской области
товарищу Прилукову В. М.
Уважаемый Виктор Михайлович!

Вида Вашу доброту и большую государственную работу по восстановлению имен безвинно уничтоженных людей, по возвращению их образов, их дел в нашу жизнь и опираясь на неоднократные замечательные отзывы о Вас, человеке глубоком, А. Г. Михайлова, я взялся за перо: обращаюсь к Вам за поддержкой, за помощью.

Много лет я занимаюсь творчеством выдающегося русского поэта Павла Николаевича Васильева. Это — самый русский, самый блистательный поэт, так трагически погибший — после М. Ю. Лермонтова... Это — высверк могучей природы великого народа, золотокрылый сокол! Душа моя плачет, когда я смотрю на его фотографию: умный, красивый, как витязь, верный и смелый, как Пересвет, одаренный, как Пушкин. Хочу рассказать о нем, не расплескивая кровь, не поучая, не судя огульно, а скорбя над временем и над судьбою юного богатыря слова. Пусть вместе со мною поскорбят и те, кто дорожит национальным правом — непреходящими качествами гениев отчей земли, дорожит трагической историей, страданиями и надеждами воскресающей России.

Павла Николаевича Васильева арестовали в Москве 6 февраля 1937 года, 15 июля объявили приговор, 16 июля расстреляли. По «Уголовному делу» Васильева расстрелян прозаик Михаил Яковлевич Карпов и старший сын С. А. Есенина Юрий, мальчик еще.

Хочу рассказать и о первом следователе, пытавшемся спасти поэта, но — расстрелянном.

Уважаемый Виктор Михайлович, благородный депутат России, руководитель Управления, в шкафах которого хранятся горькие документы, — разрешите мне ознакомиться с ними спокойно и подробно — для памяти, для пользы на будущее. Мой русский народ не лучше любого другого народа, но он — осиротелый народ... Мы, пока дышим, обязаны возвращать ему сыновей, даже из могил, сыновей, убранных клеветой и предательством, жестокостью и ненавистью.

Желаю Вам в Новом году отличного здоровья и дальнейшей плодотворной деятельности!

Валентин Сорокин,

поэт, лауреат Государственной
премии РСФСР им. А. М. Горького,
секретарь СП РСФСР.
4 января 1991 г.»

Русские, будьте самими собою, не давайте себя «переделять», не давайте себя калечить чужою волей, чужими расистскими прихотями, стремитесь — к себе, стремитесь — к братству, как всегда вы стремились.

Русские, склоним головы перед жертвами, людьми, уничтоженными в черных расстрельных подвалах, склоним и проклянем сурнастных карликов, дикарей планеты, и послушаем еще пророчества Павла Васильева:

Я стою пред миром новым, руки
Опустив, страстей своих палач,
Не познавший песни и науки.
Позади — смятенье и разлуки,
Хрип отцовский, материнский плач.

Вот он — разбитый. Вот он — истоптанный, встает, золотоголовый, глаза широкие, озорные, летящие в синюю даль, в синюю даль.

Не хочу, нет у меня «данных», нет у меня права обвинять в оброчных расстрельных казнях одних евреев; русские на службе у бронштейнов и свердловых «не хуже»; без русских малют, без русских, «приданных» сионистскому каравану, евреи ничего бы не сумели у нас захватить.

Не смогли бы интернациональные палачи осуществлять казни от имени партии, якобы защищая партию, на которую бессчетно «посягают антисоветчики», как честнейший поэт Павел Васильев. Странно, обидно, противно знать: партийная печать нередко смыкается с печатью, нашпигованной «ядом кураре», ведя против русского народа «антишовинистическую линию», а русского шовинизма нет: мы на пределе, вымирание началось еще в 1917 году. Не вымирание — уничтожение русских.

Замолкни и вслушайся в топот табунный, —
По стертým дорогам, по травам сырым
В разорванных шкурах
Бездомные гунны
Степной саранчой пролетают на Рим!..
Тяжелое солнце в огне и туманах,
Поднявшийся ветер упрям и суров.
Польни горьки, как тоска полонянок,
Как песня аулов,
как крик беркутов.

Великие поэты — всегда пророки.

Пусть многомиллионные могилы под звездными траурными обелисками с четырех сторон движутся в наши очи, пусть. А запрещенные холмики засекреченных узников, упрятанных палачами в расстрельные подвалы, горюнные холмики — за могилами, за обелисками тоже движутся в наши очи.

Мы, рожденные в черные годы торжества кровавых железных карликов эры Октября, сохраним совесть, сохраним память о безвинных, превращенных иудами в стон ветра.

Россия, мы — дети твои. Россия, мы — правда твоя. Россия, да не погаснет над твоею великой судьбою слово поэтов твоих!..

Н.К. СИДОРИНА

(Москва)

ПОЭТ ЕВРАЗИИ

Павел Васильев — певец русской вольности и светоносных просторов родной земли. Его эпический дар объемлет пласты многих культур и свидетельствует о возможности примирения Востока с Западом в едином евразийском пространстве.

Павел Васильев погиб в 27 лет, как Лермонтов. Его поэзия — стук колоссальной энергии. Роман еще надо прочесть. А четыре строки произнесены и звенят в веках. Вот почему поэт вызывал и бесконечную любовь, и не менее бесконечную ненависть. Это судьба всех русских поэтов первого ряда. Вспомним Пушкина, Лермонтова, Гумилева, Есенина. Они все были убиты. В том же первом ряду великих русских поэтов-мучеников стоит и Павел Васильев.

Он почти наш современник. Его «непокорная глава» и по сей день вызывает нередко оторопь в тесных литературных кругах, где его запомнили дерзким, непредсказуемым. В свое время и, видимо, не случайно А. М. Горький провел параллель с Есениным. Михаил Голодный, обращаясь к Павлу Васильеву, напомнил:

Я знаю: он снился тебе — забияка,
Повисший в петле над раскрытым окном.

И далее:

Ох, поздно ж, пташечка, ты запела,
Что мы порешили — не перерешить.
Смотри, как бы кошка тебя не съела,
Смотри, как бы нам тебя не придушить...

А запел Павел Васильев действительно «поздно». Он самый молодой и самый яркий из всей плеяды поэтов, близких по духу Сергею Есенину. В 1925 году, когда Есенин погиб в Ленинграде, ему было пятнадцать лет, и его дар созрел в глубине азиатских просторов.

В Москве начала 30-х годов юный сибиряк застал близких друзей Есенина: Василия Наседкина (шурина Есенина), Ивана Приблудного,

Петра Орешина, Сергея Клычкова, Николая Клюева, сына поэта Юру, который был моложе Павла на четыре года. Со всеми Васильев познакомился и подружился.

Сергей Есенин, «соловей Рязанской земли» как бы примирил в себе два великих начала: глубинную мощь староверов с их духовными стихами и вольнолюбивые песни сродни казачьим. Николай Клюев с запада, Павел Васильев с востока и Сергей Есенин из глубины России, каждый в свой срок свершили трудный исход, чтобы встретиться и разминуться на российских просторах. Встречу Павла Васильева с Есениным их явный недруг Михаил Голодный обозначил как встречу во сне и даже предсказал Павлу Васильеву, что это его смертный сон, ибо глубинная связь с Есениным не прощалась.

В 1933 году, за четыре года до расстрела, Павел Васильев в поэме «Одна ночь» вспомнил гибель Есенина:

Я ненавижу сговор собачий,
Торг вокруг головы певца.
Когда соловей Рязанской земли
Мертвые руки
Скрестил — Есенин, —
Они на плечах его понесли,
С ним расставались,
Встав на колени.
Когда он,
Изведавший столько мук,
Свел короткие с жизнью счета,
Они стихи писали ему,
Постыдные, как плевки
И блевота.
Будет.
Здесь платят большой ценой
За каждую песню
Уходит плата
Не горечью, немочью и сединой,
А молодостью,
Невозвратимым раскатом.

Но сам ли Есенин «свел короткие с жизнью счета» или с ним свели счета? Из сопоставленья документальных материалов явствует, что Сергей Есенин был убит. А вслед за ним расстреляли Павла Васильева. И среди первых поэтов России, поэтов-мучеников, стоят рядом эти два имени. В 1934 году Павел Васильев писал:

По-разному нам петь было дано,
Певучий дом наш оскудел, как улей,
Не одному заказаны давно
Дороги к песне шашкой или пулей...

Его, как известно, арестовывали несколько раз. Сохранились скучные документы, которые я считаю своим долгом дополнить воспоминаниями ближайшего друга поэта, Сергея Александровича Поделкова. После выхода моей книги «Златоглавый. Тайны жизни и гибели Сергея Есенина» в 1995 году Сергей Александрович пригласил меня к себе домой и стал рассказывать о травле Павла Васильева.

Молодой поэт дружил с Леонидом Мартыновым, Сергеем Марковым, Евгением Забелиным, стихи которых были посвящены проклятому и расстрелянному адмиралу Колчаку. Сочувствуя адмиралу, Павел Васильев написал две эпиграммы, антисталинскую и антитроцкистскую. Они сохранились в «Деле Сибирской бригады» 1932 года. Павел Васильев не вменялся ни в какие рамки. Самый молодой, на вид парень-рубашка. На допросах читал стихи, а следователь И. И. Илюшенко, с которым жизнь еще сведет Поделкова, записывал:

Рыдают Галилеи в Нарсудах,
И правда вновь в смиренных рубашках.
На север снова тянутся обозы,
И бычья кровь (крестьянская) не поднялась в цене!

Ему дали срок три года условно. Возможно, надо было отпустить кого-то вместе со Львом Черноморцевым, которого уже тогда, по словам Поделкова, наиболее осторожные воспринимали как провокатора и обходили стороной его кунцевскую дачу. А Павел Васильев осторожным не был, да и жить-то ему было негде. Пригласил его Черноморцев на дачу в Кунцево, он решил пожить там с любимой, и тут же стихи «Любовь на Кунцевской даче». Это время Галина Анучина вспоминала как самое счастливое в своей жизни, несмотря на арест Павла, ведь тогда он вернулся.

В последний раз они встретились в Омске, где Галина жила с маленькой дочкой Наташей, похожей на отца. Так он и запомнился ей в осеннем саду среди буйной сибирской природы на пороге зимы. Беда приближалась.

Огромный поэтический дар Павла Васильева нельзя было не заметить. Он мыслил поэмами: «Песнь о гибели казачьего войска», «Соляной бунт». И это только начало творчества. За несколько лет жизни им написано четырнадцать поэм. И с первых же строк «Песни о гибели Казачьего войска» предчувствие:

Разве не припомнишь ты
Обо мне?
Ледяное кружево
На окне.

Чтобы петь на ледяных ветрах, нужна огромная сила. И он ощущал ее в себе. Его испугались. Он мог писать о чем угодно, и даже о новой действительности на старый лад. Окрестили кулацким, чтобы хоть как-то объяснить для себя эту неумную силу слова. Подключить А. М. Горь-

кого к травле не составило особого труда. «Литературные забавы» — так озаглавил А. М. Горький свою статью, опубликованную в преддверии I съезда писателей 14 июня 1934 года одновременно в «Правде», «Известиях», «Литературной газете», «Литературном Ленинграде» и в журнале «Литературная учеба». Великий пролетарский писатель увещевал, хвалил, предостерегал. Его юркие последователи, литературные прихлебатели ухватились за самую крепкую фразу: «Расстояние от хулиганства до фашизма короче воробьиного носа». Так появился ярлык. Он знал, что по правилам игры надо написать открытое письмо А.М. Горькому, униженно каяться, обещать прекратить скандалы и главное: заявить о своей полной лояльности к власти. Писал с той легкостью и развязанностью, на которую был способен только он один. В подобных случаях друзьям говорил: «Я циник». Прославленный пролетарский писатель принял «раскаяние», слегка растрогался и снизошел до ответа. Капкан захлопнулся:

Тяжело мне, волку,
На волчьих охотах, —

писал Павел Васильев. Как вспоминал Поделков, в гневе он был непредсказуем, а если знал, что перед ним стукачи, находил самое емкое слово.

После его драки с Джеком Алтаузенем появилась статья в «Правде». Одни литераторы подписали ее с нескрываемой радостью, другие — под сильным нажимом. Среди них были и талантливые поэты. Но между талантом и гением — бездна, о чем поведал нам Пушкин в маленькой трагедии «Моцарт и Сальери».

«ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ»

В течение трех последних лет в литературной жизни Москвы почти все проявления аморально-богемных или политически-реакционных выступлений и поступков были связаны с именем поэта Павла Васильева.

Опираясь на странную и неизвестно откуда идущую поддержку, этот человек совершенно безнаказанно делает все для того, чтобы своим поведением бросить вызов писательской общественности.

Меры воздействия (и воспитательные, и репрессивные) никакого результата не дали. Павел Васильев, исключенный из Союза писателей за систематическое хулиганство, игнорировал и суровое предупреждение А. М. Горького в статье «Литературные забавы» и многочисленные другие предупреждения советской печати.

Последние факты особенно разительны. Павел Васильев устроил отвратительный дебош в писательском доме по проезду Художественного театра, где он избил поэта Алтаузена, сопровождая дебош гнусными антисемитскими и антисоветскими выкриками и угрозами расправы по адресу Асеева и других советских поэтов. Этот факт подтверждает, что Васильев уже давно прошел расстояние, отделяющее хулиганство от фашизма.

Ко всему сказанному присоединяется и то, что Васильев своим цинично-хулиганским поведением и своей безнаказанностью стимулирует

реакционные и хулиганские настроения среди определенного слоя окололитературной молодежи. Больше того, Васильев окружил себя группой «литературных молодчиков», носителей самых худших богемских навыков. В разговорах с молодыми он постоянно бравировал своей безнаказанностью и своим хулиганством, добиваясь определенного направления в формировании характера этих молодых литераторов.

Все сказанное подтверждает, что реакционная творческая практика Васильева органически сочетается с характером его общественного поведения и что Павел Васильев — это не бытовая «персональная» проблема.

С именем Павла Васильева, кроме всего прочего, связано такое явление в нашей лит[ературной] жизни, как возникновение и процветание всяких «салонов» и «салончиков», фабрикующих непризнанных гениев и создающих им искусственные «имена».

Мы считаем, что необходимо принять решительные меры против хулиганства Васильева, показав тем самым, что в условиях советской действительности оголтелое хулиганство фашистского пошиба не сойдет безнаказанно.

*А. Прокофьев, Н. Асеев, В. Луговской, А. Сурков, В. Инбер, Б. Корнилов, Б. Иллеш, М. Голодный, Д. Алтаузен, К. Зелинский, Н. Браун, С. Кирсанов, Б. Агапов, А. Гидаш, В. Саянов, А. Решетов, И. Уткин, А. Безыменский, В. Гусев, А. Жаров*².

А то, что произошло на самом деле, в те дни никого не интересовало. Лишь немногие, как Сергей Поделков, знали, что Павла опять заманили в пьяную компанию и на этот раз завели разговор не о политике (тут бы он, возможно, смолчал), нет, заговорили о женщине развязно, оскорбительно. Он вскипел, началась драка. Все кричали, и он кричал. А потом автора «Стихов в честь Натальи» записали в «хулиганы фашистского толка». К Джеку Алтаузену ни у кого не было претензий. Он отличался целеустремленностью:

*Я предлагаю Минина расплавить,
Пожарского, зачем им пьедестал?
Довольно нам двух лавочников славить,
Их за прилавками Октябрь застал.
Случайно мы им не свернули шею,
Я знаю, это было бы под статью.
Подумаешь, они спасли Рассею!
А может, было б лучше не спасать?*

Павел Васильев для Джека Алтаузена и его единомышленников был не меньшим идейным врагом. За разгромной статьей в «Правде» мог последовать только арест. Павел Васильев написал «Прощание с друзьями»:

*Друзья, простите за все — в чем был виноват,
Я хотел бы потеплее распрощаться с вами.
Ваши руки стаями на меня летят —
Сизыми голубицами, соколами, лебедями...*

Так же прощался с друзьями, которые его вязали, есенинский Пугачев, называя их дорогими, хорошими.

Но для Павла Васильева это было только начало развязки. На этот раз его освободили досрочно благодаря неожиданному запросу И.В. Сталина, который поинтересовался судьбой поэта.

Из рязанской тюрьмы в Москву Павла Васильева привез писатель Сергей Малашкин по поручению В. М. Молотова. На радостях Павел Васильев даже написал стихи о Демьяне Бедном, с которым встретился на Красной площади в Первомайский день. Но от какой бы то ни было помощи со стороны власть имущих в разговоре с Ежовым он благоразумно отказался, даже от квартиры, объяснив, что живет у своей жены Елены Вяловой на Палихе и ни в чем не нуждается.

Однако на свободе ему было суждено оставаться недолго. 6 февраля 1937 года его арестовали прямо на улице. Так торопились, что ордер на арест оформили только через два дня за подписью Агранова.

А Сталину, чтобы не возникло опять неожиданных поползновений, донесли, что контрреволюционеры выбрали именно Павла Васильева, талантливейшего поэта эпохи, вышедшего из среды крестьян, для подготовки террористического акта, поскольку всем известно, что вождь иногда беседует с поэтами.

Все «доказательства» — в «Деле № 11245», которое тщательно отшлифовалось на протяжении нескольких месяцев. Борьба шла за каждое слово в окончательной формулировке обвинительного заключения³.

Поначалу допросы проводил следователь И. И. Илюшенко, который в 1932 году вел «Дело» так называемой «Сибирской бригады», и у Павла Васильева была надежда: обойдется; антисоветские разговоры — это не смертельно, сошлут на Север. Но вскоре нерасторопного Илюшенко отстранили от ведения «Дела» и прислали Павловского, умевшего добиваться нужных показаний. Для таких, как Павел Васильев, существовала Лефортовская тюрьма с пытками, после которых признавали любые обвинения.

Через четыре месяца Павел Васильев «сознался», будто бы он дал согласие «на личное участие в совершении террористического акта против тов. Сталина», что и требовалось доказать вождю.

Последняя зацепочка за жизнь — унижительное покаянное письмо. И он написал его так, на всякий случай, в надежде на чудо.

Его расстреляли 16 июля. Самые ретивые товарищи по перу выступили с одобрением. А потом мешали даже его посмертной реабилитации.

Благороднее многих маститых литераторов оказался следователь Илюшенко⁴. Пораженный тем, как из жизни вытесняют гениального поэта, он запомнил его стихи, видимо, последние, посвященные Елене Вяловой:

Снегири взлетают красногруды...
Скоро ль, скоро ль на беду мою
Я увижу волчьи изумруды
В нелюдимом северном краю...

А возможно, эти строки врезались в память следователя, потому что он вместо Павла Васильева оказался на Крайнем Севере. Не самая большая цена за проявленную нерасторопность. Он знал, что по расстрельному «Делу» Павла Васильева его непременно вызовут опять. Оставалось бежать из Норильска и жить под чужой фамилией до наступления лучших времен.

И вот, наконец, его попросили припомнить последние стихи Павла Васильева. В годы всеобщей реабилитации он встретился с близким другом поэта. Сергей Поделков прошел войну, вернувшись из лагерей, в которые он угодил в 35-м, вслед за Павлом Васильевым. Иногда Сергею Александровичу думалось, что, видимо к счастью, он не был досрочно освобожден, как его бесстрашный, неумный друг, «неистовый детеныш Иртыша», для которого досрочное освобождение обернулось новым «Делом». Постепенно многое начало проясняться. В памяти всплывали все новые и новые подробности. Вспомнилось:

— Будет знать, с кем целоваться, — процедил Джек Алтаузен при встрече в писательском клубе в 1940-м.

Уже тогда Сергей Поделков понял, что травля Павла Васильева началась не случайно. Человек он был крайне неосторожный, заметный. А вот и точка отсчета, о которой напомнил Поделкову «поэт-комсомолец». В тот весенний день 1935 года в скверике Литературного института Павел Васильев расцеловал при встрече своего друга и обругал со свойственной ему бесшабашностью и дерзостью стоящих поблизости стукачей. Самого Джека среди них в тот день не было. Значит, ему все это рассказали в деталях, и оставалось только выбрать удобный момент и затеять ссору. А потом на Павла Васильева навалились всей стаей, всей мощью писательского союза. Им казалось, что они его одолели. Но поэт всегда знал, что ему суждено «восстать и победить».

Павел Васильев — гений XXI века. Еще в раннем детстве он словно приложил ухо к земле и услышал былые и грядущие звуки. Это только ему свойственно такое удивительное упоение словом, обретающим в творчество живую плоть. Он мог живо писать любой предмет, и тот под его вдохновенным пером становился частицей мироздания. Он увидел и «скачущий» по степи ветер, и «золотую пургу овса», и то как «толпится» в горнице синий свет.

Порой кажется, что он гнет слова, словно подковы. Да и сам он ощущал себя мастером, отливающим «жеребцов из бронзы гудящей с ноздрями, как розы». В его поэзии неумная сила, словно чаша жизни, переполнена через край. В стихотворении «Горожанка», обращенном к Наталии Кончаловской, он писал:

Эту прелесть водяного тока
Я сравню, с чем хочешь, для тебя.

Его расстреляли, а горожанка вышла замуж за баснописца. Но разве можно забыть свою юность и его любовь?

Бесприютный, нищий, он жил стихами. Наталия Кончаловская вспоминала:

«Читал он обычно стоя, читал только наизусть, даже только написанные стихи, выразительно жестикулируя, и лицо его с тонко трепещущими ноздрями становилось красивым, вдохновенным, артистичным от самой природы. И это был подлинный талант, всепобеждающий, как откровение, как чудо...»⁵

И далее:

«Павел часто выступал и имел успех. Был случай, когда на вечере поэзии в Доме литераторов Борис Пастернак должен был выступать после Васильева. Павел как раз читал «Стихи в честь Натальи» и был встречен такими овациями, что Пастернак, выйдя на эстраду, вдруг объявил: «Ну, после Павла Васильева мне здесь делать нечего!» — повернулся и ушел»⁶.

В свое время, взглядываясь в удивительного юношу, Николай Клюев предсказал ему в своих стихах судьбу легендарного непобедимого единорога. А нам остается вспомнить: это священный образ, который, впитав в себя многовековые традиции многих культур и замкнув собой древние предания, стал частью жизни там, где дорожат поэзией и культурой.

Далеко было до него стихотворцам, громыхающим метафорами, и даже людям талантливым. Он разглядел мудрый замысел мира. В его поэзии живет Бог. Иначе откуда эти «вифлеемские звезды российского снега»? Он уловил сиянье Слова.

¹ Дело «Сибирской бригады» № 577559. Архив НКВД— КГБ.

² Письмо в редакцию // «Правда», 1935, 24 мая.

³ Дело № 11245. Архив НКВД-КГБ .

⁴ Из «Протокола допроса свидетеля 30 марта 1956 года»:

«Фамилия Имя. Отчество: Илюшенко Илья Игнатьевич.

Возраст: 1889 год рождения.

Место рождения: Город Стародуб, Орловской области.

Пенсионер. Подполковник запаса.

Женат. В Советской Армии с 1919 по 1922 год, с 1926 по 1946 год.

Национальность: еврей.

Образование: незаконченное высшее.

Происхождение: из мещан.

Не судим.

Партийность: беспартийный. Был член с 1931 по 1941 год. Был исключен заочно с формулировкой «за невыполнение оперативных указаний руководства».

⁵ Кончаловская Н.П. Слово о поэзии Павла Васильева // Воспоминания о Павле Васильеве. Алма-Ата: Жазуши, 1989. С. 263.

⁶ Указ. соч. С. 265-266.

В.К. СЕРГЕЕВ

(Московский институт социально-культурных программ)

КРЕДО ПОЭТА

Почему судьбы талантов и гениев в России так трагичны? Да, наверное, потому, что талант всегда честен и бескомпромиссен, а власть всегда цинична и безжалостна.

Пушкин, Лермонтов, Есенин, Павел Васильев... на этом цепочка жертвенных имен не начинается и не заканчивается...

Поистине, нет пророков в родном Отечестве. Но когда они все же появляются... судьба их трагична. Как коротка и трагична судьба поэта Павла Васильева. Его жизнь и его творчество — это бунт личности против государственно узаконенной серости, безликости. Поэзия и судьба Павла Васильева столкнулась с железной машиной государственной идеологии, и «погиб поэт...». В который раз «погиб поэт, оклеветанный молвой».

Недописал, недострадал, недожил. А все потому, что «не как все», «не в ногу».

Именем закона, именем революции, именем народа.

А кто, как не сам Павел Васильев, и есть народ — его душа, его песня, его размах и его судьба?!

30-е годы... сталинские пятилетки и сталинские лагеря смерти. Великие стройки и великие жертвы. Лес рубят... А под топор — что сосна, что щепки, что люди.

И не чужие, не враги, а свои же, земляки, соседи, родные и близкие. Во имя.

Характер и совесть Павла Васильева, вписанные строчками его стихов и поэм в историю, ну никак не вписывались в контекст новой идеологии.

Слишком народный, слишком свой, слишком свободный, хотя и восторжен от размаха происходящего, но уж чересчур по-своему, не коллективистски.

Его поэзия — мощнейшее оружие. И он не щадит ни лжи, ни лицемерия, ни пошлости ни в той, прошлой, ни в настоящей, Советской России. Он чувствует, но не избегает опасности. Жизнь как жертва. Об этом и «Соляной бунт», и «Клятва на чаше», и «Песня о гибели казачьего войска»

Барыш презренный — это ли награда?
 Скудельное мне тяжко ремесло.
 Заброшу скоро труд неблагодарный —
 Опаснейший я выберу и пусть
 Погибну незаконно за работой.

Строчки его стихов — это страницы жизни поэта и страны, в которой он живет, которую любит и которой не может лгать.

Мы не отречемся от своих матерей,
 Хотя бы нас
 Садили на колья.
 Я бы все пальцы выцеловал ей;
 Спрятал свои слезы
 В ее подоле.
 Нечего отметину искать на мне,
 Больно вы гадаете чисто да ровно —
 Может быть, лучшего ребенка в стране
 Носит в своем животе поповна?

И эти смелые, отчаянные, самоубийственные строчки были написаны в 30-е годы!

Один на один — система и человек! Любовь против ненависти!

В герое поэмы «Христоробивые ситцы» Павел Васильев выразил собственный путь и кредо поэта — не абстрактная любовь, а любовь действенная, жертвенная, бескорыстная — и возвышенная, и земная одновременно.

Гонимый, все отчетливей ощущая, как фатально сужается вокруг него кольцо красных флажков, он отчаянно пишет:

Что вы особачились на песню мою?
 Песни — мои сестры, а сказы — братья.
 Я еще такие песни спою,
 Что и самому мне еще не снятся.

Но не допел, был замучен и убит в Лефортовской тюрьме. Народный поэт — само воплощение русской национальной идеи. «Как враг народа».

Но нельзя убить слово, за которым сама душа. Поэтому мы вспоминаем сегодня поэта Павла Васильева с благодарностью, уважением и любовью.

Ведь почти мальчишка, а какой русский характер!

Спят улицы,
 Трава примята.
 Не Христолюбова ль Игната
 Нам нужно вспомнить в этот раз,
 Как жил он среди нас когда-то
 И чем отличен был от нас?

И.Г. МИНЕРАЛОВА

(Московский педагогический государственный университет)

РОД И РОДИНА В ЛИРИКЕ ПАВЛА ВАСИЛЬЕВА

Обозначить подобную тему по отношению к творчеству любого или, может быть, даже выдающегося поэта вряд ли правомерно. Даже если он слывет национальным поэтом. Ни Некрасов, ни Тютчев, ни Пушкин, ни даже Есенин в своей лирике не дают повода так ставить вопрос.

Что же дает и право, и голос, и соответствующий строй поэтической речи молодому Павлу Васильеву, в возрасте, когда, кажется, надлежит стремиться заявить о себе, об именно своем собственном месте в поэтическом мире, выражать себя через постоянное внимание к различным ипостасям связи, уз, родства, корневого, кажется, вечного, неразрывного единства с кровно близким? Что дает ему возможность, с другой стороны, почти трагически предвидеть и осязать разрыв и надрыв этих самых родовых связей и в буквальном, и в фигуральном значении этих слов? Вряд ли это возможно объяснить через модную и тогда, и сегодня идею евразийства или через полемику с этой идеей.

Причин для постановки вопроса о роде и родине несколько, и они сегодня общеизвестны: на долю поэта выпала эпоха «перепахивания и переплавки» укорененного в веках жизненного уклада жизни. Но ему «выпало» и пространство рождения: в изначальном круге жизни оказалось средоточие Запада и Востока, русской Сибири, Сибири казачьей и Азии. Его русскость осознавалась через нерусскость и инакость окружающего азиатского мира. Стихотворение «Азиат» высвечивает через образ любви и женской красоты принадлежность лирического героя к «другой», неазиатской культуре.

А в «Автобиографических главах» (1934) Павел Васильев сам объяснит причину невозможности для него как человека и художника «пресечь» хотя бы на словах родовую связь, дающую ему «самоопределение»:

<...> Но знаю я, что в детстве мы честней,
И, впитывая бабьих лиц румяных,
И пот мужей, и от лампы свет,
Без них теперь мы будем без корней.

Может быть, ему, осознающему вполне и чувство дороги, а не пути вообще, даже дороги-кочевья, так важно удержать в душе и памяти чувство дома. Действительно, образ его феноменален у Васильева:

*Не матери родят нас — дом родит
(курсив мой. — И.М.).
Трещит в крестцах, и горестно рожденье
В печном дыму и лепете огня.
Дом в ноздри дышит нам, не торопясь растит,
И вслед ему мы повторяем мненье
О мире, о значенье бытия.*

Ни до Васильева, ни после в таком родовом значении образ дома не будет явлен в русской поэзии, и в таком его поэтическом осмыслении рождение как сотворение мира могло быть выражено именно во времена во всех смыслах потрясенные и потрясающие.

При этом в стихах Павла Васильева благодаря такому его мировидению, эта эпоха предстает как Ренессанс с его культом красоты плоти жизни:

*И кудри царские по палисадам,
И на иконах белокурый бог,
И голубей под крышей воркованье...
Вот родина! Она почти что рядом.
Остановлюсь. Перешагну порог.
И побоюсь произнести признание.*

Последняя строка секстины парадоксальным образом напомнит о целомудрии подлинной красоты, тем более красоты родины, в самом корне которой образ кровных уз.

Органическое чувствование себя в плоти рода, наверное, общее у Васильева с Михаилом Шолоховым в его «Тихом Доне», открывающемся старинной казачьей песней. О казачьей песне Павел Васильев напишет проникновенно в «Песне о гибели казачьего войска». Но у него песня и плач сойдутся в главке, открывающей поэму, будто бы вторящей шолоховскому эпиграфу:

*Что же ты, песня моя,
Молчишь?
Что же ты, сказка моя,
Молчишь?
Натянутые струны твои—
Камыш,
Веселые волны твои,
Иртыш!*

В этой же поэме он напомнит о сказке, в которой испокон веку сходились «сказ», предание о родовом и родном — и мечта о волшебном грядущем:

Он кричал: «Свободы, хлеба, земли!
Добудем, товарищи, Советскую власть!»
Да взаправду сказочники пришли,
Да взаправду песельники пришли!

Как ни странно, воспринятое у Васильева отзовется в рок-поэзии Александра Башлачева, и на сей раз песенно-драматическое будет множено на мирочувствование эпохи нового разлома.

А вот на «родство» васильевского стиха с молодым Александром Твардовским в его мелодическом разнообразии «Страны Муравии» (1934) указывает поэма «Соляной бунт», открывающаяся главой «Свадьба». Образ свадьбы — один из важных в поэме Твардовского, именно он дает новый разворот образа рода, возводя его к семантике не столько устной народной словесности, сколько к сакральности обряда свадьбы с ее праздничными значениями.

При кажущейся «пронзительности» васильевской лирики, именно чувство русского рода делает его даже самые лирические вещи — эпически звучащими. Судьбой ему дано было осознавать узы не только «дети — родители», но «дети — деды», а деда звали в самой настоящей жизни Корнилы Ильич, так что невыдуманное, несочиненное имя деда, в котором сошлись значения «корней» и огненная сущность Ильи-громовика определяет направление художественного думания внука. Рассказ о деде — самое выразительное в ряду его лучших стихотворений. Образ и портрет деда Корнилы Ильича выписан колоритно через отсылки к живописно-сказочным персонажам, через тему музыки и песни русской души.

Другая грань чувствования рода и родства в приятии корней поэтических и свое собственное умение это поэтически выразить. И Бунин с его «нелюбовью» к «желтоволосой Руси», и Блок со «Скифами» кажутся «декларативными», ведь патриотическая и гражданская лирика у них, как и у Пушкина, например, может быть выделена из общего плана стихов.

Отличительная черта Васильева-художника в том, что «патриотическое вообще» у него не вычленимо из лирики иного наполнения, оно пропитывает, пронизывает, «прошивает» ее особым типом лирического героя, даже когда поэт сам вычленяет эту тему в «Патриотической поэме» с кажущимися совершенно новыми обертонами.

Традиционная, даже тривиальная тема пути русской жизни, русского человека написана Васильевым по-своему в гоголевско-блоковское ее постижение:

Затерян след в степи солончаковой,
Но приглядишь — на шее скакуна
В тугой и тонкой кладнице шевровой
Старинные зашиты письма.

Он чужд бунинской рафинированности, тем не менее общее речевое осознание родовой принадлежности связывает это стихотворение с бунинским «Словом»:

Молчат гробницы, мумии и кости,—
Лишь слову жизнь дана:
Из древней тьмы, на мировом погосте,
Звучат лишь Письмена.

При этом, в отличие от бунинского «мирового погоста», прошлое у него воспринимается в единстве с настоящим: живым и живущим, и в этом Павел Васильев — поэтический младший брат Сергея Есенина с его «Радуницей». Ритмико-интонационный рисунок этого стихотворения осмыслен в явном диалоге с блоковским циклом «На поле Куликовом».

Правда, у Васильева иной взгляд на ритм и темп пути России, на ее природное и родовое. У Блока «Летит, летит степная кобылица/ И мнет ковыль. И нет конца. Мелькают версты, кручи,/ останови, идут, идут испуганные тучи...» У Васильева иная эпоха, иной «бег времени», иное постижение себя в нем: стремительность рубежа веков сменяется уверенным, размеренным ритмом иной эпохи.

Просторен бег гнедого иноходца,
Прислушайся: как мерно сердце бьется...

Трагедия рода с ее и погибельными, и катарсическими значениями выписана в «Песне о гибели казачьего войска» и заставляет постигать поэтическую прозорливость Васильева-художника:

Песню, как водку, из чашки допьем,
Чтобы та память сгорела дотла,
Чтобы республика наша цвела,
Чтобы свистал и гремел соловей
В радостных глотках ее сыновей!

В столетний юбилей поэта молодо, свежо, полно и современно, и своевременно звучат его стихи. Для осознания согражданами и чувства родства, и чувства Родины сегодня так необходим трагический голос Павла Васильева.

А.Е. СЕКРИЕРУ

(Московский педагогический государственный университет)

КОСМОС РУССКОЙ ДУШИ В ЛИРИКЕ ПАВЛА ВАСИЛЬЕВА

Родившемуся в переломную для России эпоху поэту была уготована трудная судьба, как, впрочем, многим его современникам. И всё же Павлу Николаевичу Васильеву довелось увидеть своими глазами Россию практически от края до края, от Зайсана и Омска до Владивостока и Москвы. Земля русская, дух народный, поэзия русской души нашли образное отражение в лирике Павла Васильева. Макрокосм русского мира воплощен в его стихах наравне с микрокосмом уклада жизни.

Ключевые, сквозные образы поэзии Павла Васильева становятся мифологемами русской жизни, отражают и выражают фундаментальные составляющие космоса русской души. Такие традиционные для русской поэзии начала XX века образы, как метель и огонь смутных времён, синицы и коршуны противоборства, дым и снег неопределённости, в лирике Павла Васильева сохраняют традиционные значения и получают новую огласовку.

Стихи Васильева полны звукописи во вполне футуристическом ключе и в то же время органично раскрывают темы русской природы, жизни человека на земле, как это свойственно новокрестьянским поэтам... Невозможно вписать творчество Васильева безоговорочно в традицию того или иного литературного направления рубежа XIX–XX веков, оно и понятно, в поэзию он приходит в середине 20-х годов, что не мешает ему выступать с чтением своих стихов подобно поэтам Серебряного века, а позже — оттепельной поры 60-х, наследовать есенинскому стилю, а экспрессивная натура поэта диктует ему смелость и эпатаж в Слове в духе футуристов, отвагу, разрушающую стереотипы, но... следующую литературной традиции.

Кроме того, индивидуальный стиль поэта «рифмуется» с обликом, характером, душой Павла Васильева — человека, соединяя микро— и макроуровни, как отмечает это Валентин Смирнов: «Огонь характера. Буйство природы. Желание стронуть, толкнуть и дать движение земному шару! Талант Павла Васильева — река Волга, атаманский талант». И вот еще слова Рюрика Ивнева, встретившего юного Павла Васильева во Владивостоке: «...золотая кудрявая шапка, золотой огонь» покачивался на крепких плечах сибиряка» (1).

«КРАСНЫЙ ОТСВЕТ ОТ ПОЖАРА...»

Образ огня, костра, очага, образ одной из доминантных стихий макро— и микрокосма русского человека в лирике Павла Васильева создается в рамках как литературной, так и фольклорной традиции.

Так, очевидную аллюзию встречаем в стихотворении «Сестра» (1930):

Осыпая горячий пух,
С полотенца кричит петух...

Булгаковский рассказ «Полотенце с петухом» опубликован уже в 1926 году, и Васильев с ним, конечно, знаком. Впрочем, этот образ, можно сказать, корневой в укладе русской жизни, практически уже образ-символ в литературе, живописующей крестьянский быт, и у Васильева он обретает новое звучание за счет лейтмотивной детали, связанной с петухом. Этот «петушиный пух» встретим еще раз в стихотворении «В степях немятый снег дымится...»:

В последний раз печное пламя
Осыплет петушиный пух.

И эти строки уже указывают на мифологическую основу образа, ведь петух в русском фольклоре — это образ домашнего очага. Такая автоцитата, в которой повторяются «пух», «осыплет/осыпая» и «петух/петушиный», акцентирует внимание на образе огня, в первом примере пух «горячий», во втором — метонимический перенос «печного пламени», но и элемент бытового обряда: опалить петуха над огнем... Символическое и мифологическое, сакральное соединяются с бытовым, профанным в неразделимом, синкретичном образе.

Интересно сравнить этот образ с антитетичным:

Ходит павлин-павлином
В печке огонь,
Собирает угли клювом горячим.
(«Конь»)

Персонификация, олицетворение огня не в привычном образе петуха, а в образе павлина сразу задаёт ироническую интонацию в стихотворении. Образ павлина вообще будет связан в стихах Васильева с напрасной красотой, пустотой и узорчатым огнём:

Красный отсвет от пожара,
Да на птичьих лапах мост,
Да павлиний в окнах яро
Крупной розой тканый хвост.
(«Старая Москва»)

ИЛИ:

Отвори пошире двери,
Синий свет впусти к себе,

Чтобы он павлиньи перья
Расстелил по всей избе,
Чтобы был тот свет угарен...
(«Песня»)

Очевидно, что образ павлина (как и образ петуха) неотделим в поэтическом сознании Павла Васильева от образа огня.

Звонким пухом и синим огнем селезней,
Чешуей, чешуей обрастай по колено,
Чтоб глазок петушиный казался красней
И над рыбьими перьями ширилась пена.
(«Не добраться к тебе!
На чужом берегу...»)

Здесь пух уже не петушиный, здесь это дикие селезни (мужской род, петух — курица, селезень — утка), но в строфе вновь появляется огонь петуха, на этот раз «красным глазком», и это свидетельствует об устойчивости ассоциативной связи в сквозном образе. Оксюморонность «звонкого пуха» сопрягается с синим огнем (цветом оперения) и вписывается в собирательный образ природной силы.

Рыбьи перья — тоже сквозной образ в лирике Васильева, где чуть уловимо ироническое: Красны и свежи рыбьи перья,/ Не гаснет рыбья чешуя («Глазами рыбьими поверья...»), а пеной поднимаются и весенние воды: «Оперенье пены понесла» река («Путинная весна»), и листва:

Что нам светит? Половодье разве,
Пена листьев диких и гроза,
Пьяного попа благообразье,
В золоченых ризах образа?

Цитата («Хаты — в ризах образа...») из стихотворения Есенина «Гой ты, Русь, моя родная...» и ритмико-интонационный рисунок расширяют, раздвигают границы васильевской лирики, когда собственные находки, подкрепленные Словом учителя в поэзии, раскрывают общность поэтического мировоззрения двух русских поэтов.

«Под облаками пенятся костры...» («Сибирь! Все ненасытнее и злей...») — и вот уже пеной становится огонь. Образ пены не несет значения «напрасного, пустого», скорее, наоборот, это круговерть событий, лёгкость и стремительность, недаром огонь и вода, природные стихии, «объединяются» образом пены.

Дикие птицы, беркуты и коршуны в васильевских стихах противоположны синицам и гусям, петух и павлин противопоставлены не только друг другу, но и лисе, «чужому» огню:

Вон взметнулась наша добыча,
 Длинная старая лисица,
 Чернохребетная, огневая
 И кривая на поворотах.
 Вон, как огонь, она мчится быстро.
 Не давайте огню потухнуть!
 (*«Охота с беркутами»*)

В глазах плясал огонь, огонь, огонь —
 Сухой и лисий.
 (*«Путь на Семизге»*)

Интересна в связи с таким воплощением «животных» образов реплика Евгения Евтушенко о самом Павле Васильеве: «Нет, не случайно однажды он поднял мерцавшее в степной долине ястребиное перо, выпавшее на лету из крыла хищника, и задумался, что такая уж ему выпала планида — писать пером не гусиным, а именно ястребиным». Евтушенко говорит о поэтической «злости», а по сути — о смелости поэта, выбирающего *свой* путь.

Огонь у Васильева бывает и «прирученным», обытовленным, в русле античной мифологической традиции, пламя становится «тщетным», замкнутым в керосиновой лампе (прометеев огонь — керосин, бурлескное соотнесение), и петухом (здесь — метафорически), опаленным над очагом:

И тщетно горит
 В керосиновых лампах огонь Прометея —
 Опаленными перьями фитилей...
 (*«И имя твое, словно старая песня...»*)

И «рукотворным», потому что без огня, без очага немислима жизнь:

Да, я придумывал огонь,
 Когда его кругом так мало.
 (*«Когда-нибудь сощуришь глаз...»*)

И диким, необузданным может быть огонь, хотя и «одушевлённым», это уже душа человеческая, непокорная, мятущаяся, микрокосм лирического героя:

В его глазах костры косые,
 В нем звёзря стать и звёзря прыть...
 (*«Тройка»*)

Ну-ка спой, Василий, друг сердечный,
 Разожги мне на сердце костры.
 (*«Другу-поэту»*)

Встречается у Васильева и огонь «*метафорический*» иного рода, уже не «человеческий», а «природный»:

В луговинах по всей стране
 Рыжим ветром шумят костры...
 («Сестра»)

Здесь это огонь осенней листвы, листопада (как «горит костёр рябины красной» у Есенина). А «синонимичный» очагу костёр встречаем в стихотворении «Переселенцы»:

Все в городах остались, в постелях своих, лишь мы
 Ищем ее молчанье, ищем соленой тьмы.
 Возле костра высокого, забыв про горе свое,
 Снимаем штиблеты, моем ноги водой ее.

«ВЕСЕЛЫЙ ЗНОЙ ЗАГАРА ЗОЛОТОГО...»

Образ света, огня любви соотносится с солнцем, пшеницей, золотым свечением, жаром и зноем:

Так идет, что ветви зеленеют,
 Так идет, что соловьи чумеют,
 Так идет, что облака стоят.
 Так идет, пшеничная от света,
 Больше всех любовью разогрета,
 В солнце вся от макушки до пят.
 («Стихи в честь Натальи»)

«Пшеничная от света» — перифраз золотого сияния, когда золотистый цвет зрелого пшеничного колоса совмещён с солнечным светом в едином сплавленном образе, а «в солнце вся от макушки до пят» — несогласованное определение со значением «одежда», «облачение». Обращение к образу пшеницы тоже важно, так как «приближает» лирическую героиню к образу-символу плодородия. Васильев опускает, но подразумевает глагольную форму «одета», и этот эллипсис вписывает образное определение в перечислительный ряд портретных черт любимой. Солнце как одежда превозносит не только облик, но и душу лирической героини.

А в стихотворении «Сестра» читаем:

Всходит рыжею головой
 Раньше солнца подсолнух твой.

Лирическая героиня «соперничает» с солнцем, а голова её рыжая уподоблена подсолнуху (семантика слова тоже соотносена с солнцем), и сам лексический «состав» портрета и образный строй уже передают отно-

шение к сестре: нежное и задорное, тёплое и доброе, исполненное любви и заботы.

Строки стихотворения «Скоро будет сын из сыновей...» «прогнозируют» портрет еще не рождённого ребёнка, и само ожидание сына уже связано со светом любви:

Ой, под сердцем сын из сыновей!
Вызолотит волос солнце сыну.

У долгожданного сына непременно, так представляется, будут золотистые волосы, но это не обязательно светлый цвет, зато обязательно — тепло и свет материнской любви.

А вот любовь мужчины к женщине у Васильева чувственна и наблюдательна, равно важны как собственные эмоции лирического героя, так и «черты чувств» героини, эти эмоции пробуждающие:

А вся сама ты излучаешь зной...
(«Любовь на Кунцевской даче»)

И, как тогда, все будет бестолково —
Веселый зной загара золотого,
Пушок у губ и юбка до колен.
(«Вся ситцевая, летняя приснись...»)

Зной страстной любви транслируется героем героине («Любовь на Кунцевской даче»), и весёлый (метонимический эпитет) зной, цвет кожи как портретная черта, привлекает внимание героя... Примечательно, что тема света присутствует в обоих стихотворениях в связи с образом лирической героини: «**излучаешь зной**» и «**зной загара золотого**», снова встречаем «золото», сквозной цвет для любовной лирики Васильева.

Рыжий волос, весь перевитой,
Пестрые глаза и юбок ситцы,
Красный волос, наскоро литой,
Юбок ситцы и глаза волчицы.
(«К портрету»)

Синонимика огненного цвета, цвета страстной любви, отраженного в цвете волос возлюбленной, объединяет антонимичные строки с повтором «юбок ситцы» и «глаза», причем «пестрые», всего лишь яркие во второй строке глаза в четвёртой становятся волчьими, дикими.

Согревающий огонь, огонь, просвещающий сердце и душу — это любовь, не только любовь мужчины к женщине, но и матери к сыну, брата к сестре. Зной, тепло, солнечный свет — метафорический перенос душевного тепла, той силы эмоций, отношения, которая свойственна русскому человеку.

«ВЫПУСКАЙ ЖЕ НА ВОЛЮ СВОИХ ЛЕБЕДЕЙ...»

Образ любви у Васильева — это не свет лишь, это и руки лебединые, вполне по-есенински («Руки милой — пара лебедей...», 1925):

Послушай, подруга,
 Полюби хоть на вьюгу, на этот часок,
 Я к тебе приближаюсь. Ты, может быть, с юга.
 Выпускай же на волю своих лебедей...

(«И имя твоё, словно старая песня...»)

Цитируемое стихотворение Васильева написано в 1931 году, тем интереснее переключка строки «Я к тебе приближаюсь. Ты, может быть, с юга» с есенинской строчкой 1924 года «Потому, что я с севера, что ли...» из «Шаганэ ты моя, Шаганэ!». И думается, можно говорить о влиянии цикла «Персидские мотивы» на образный строй любовной лирики Васильева.

И когда я душил её руки, как шеи
 Двух больших лебедей, ты шептала: «А я?»
 («Я боюсь, чтобы ты мне чужою не стала...»)
 Лебяжьей шеей выгнута рука...

(«Любовь на Кунцевской даче»)

Образ чистоты и непорочности, романтический образ лебедя, фольклорный и литературный образ-символ предстает у Васильева традиционным и вписывается в систему поэтических координат русской души.

«ОБУГЛЕННЫЙ ДУБ, ШЕЛЕСТЯЩИЙ ЛИСТВОЙ...»

Природные стихии воды и огня, степи и леса — макрокосм русской души, открытой миру, гармонизированной с миром. Традиционные фольклорные образы, мифы как основа мировосприятия пронизывают лирику Васильева, потому нетрудно отыскать в его стихах, например, образ мирового древа:

И лучший удел — что в забытой яме,
 Накрытой древнею сединой,
 Отыщет тебя молодыми когтями
 Обугленный дуб, шелестящий листвою.

Он череп развалит, он высосет соки,
 Чтоб снова заставить их жить и петь,
 Чтоб встать над тобою крутым и высоким,
 Корой обрастать и ветвям зеленеть!

(«Рассказ о деду»)

Образ дуба — в сознании русского человека нерушимый оплот мироздания — у Васильева связан с образом деда, то есть с историей рода (тогда можно указывать и на метонимический перенос «мировое дерево» — «генеалогическое дерево»), а то и с лирическим героем, крепким и основательным, в противовес легкому и временному (и тогда «мировое дерево» сродни земной оси):

Свидетельствую — ты меня
Опутала, как мне хотелось.
Опутала, как вьюн в цвету
Опутывает тело дуба.

(«Когда-нибудь сощуришь глаз...»)

Стоит отметить, что дуб у Васильева живой, олицетворённый и вечный, непреходящий, каким и предстаёт мировое дерево в фольклоре, например:

Сначала пробежал осинник,
Потом дубы прошли, потом...

(«Сначала пробежал осинник...»)

Важна разница в восприятии: тонкоствольный осинник «пробежал» легко, а вот дубы уже «прошли», что выдает их весомость, основательность, солидность... И дерево становится в лирике Васильева символом природы, противопоставленным городскому, наносному, искусственному, даже фальшивому (и поэт обличает это в стиле футуристов):

Вы, патефонный сброд,
Присутствуя при чудосотворенье,
Не слышите ль, как дерево поет?..

(«В защиту пастуха-поэта»)

Когда Павел Васильев *так* создаёт образ русской души в своих стихах, становится не просто понятным, а очевидным мифологическое мировидение его лирического героя, неотделимого от живой, природной жизни:

Мне нравится деревьев стать,
Июльских листьев злая пена.
Весь мир в них тонет по колено.
В них нашу молодость и стать
Мы узнавали постепенно.

Стихия воды, река у Васильева — «князь рыб и птиц» («Иртыш»), «царство рыбы и птицы» («Не добратья к тебе! На чужом берегу...»), ситцевое, домотканое счастье, дым и дымка в глазах любимой, снег, застрявший в волосах и летящий над огнями — это и царственное, и

камерное пространство русской души, воплощенное в песне русского поэта. Впрочем, исследования макро— и микрокосма русской души в поэзии Павла Васильева вряд ли можно ограничить рамками одной статьи.

Крестьянский поэт Сергей Клычков написал о Павле Васильеве: «Это юноша с серебряной трубой, возвещающий приход будущего». Да, такова лирика Васильева, обращенная к грядущему и неразрывно связанная с фольклорной и литературной традицией.

1. *Сорокин Валентин*. Крест поэта. Дело № 11254 // Русский литературный журнал «Молоко». [Электронный ресурс] <http://www.hrono.ru/text/2002/krest01.html>

2. Подстреленный на взлете. Из антологии *Евгения Евтушенко* «Десять веков русской поэзии» // Новые известия. 19 октября 2007 г. [Электронный ресурс] <http://www.newizv.ru/news/2007-10-19/78355/>

3. *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. М., 1995.

В.И.ХОМЯКОВ

(Омский государственный университет)

ЧЕЛОВЕК В МИРОЗДАНИИ (по поэмам П. Васильева «Лето» и «Август»)

Центром поэм «Лето» и «Август» становится тема природы. При этом внимание автора акцентируется на внутреннем мире человека, который художник рассматривает в качестве приоритетного по отношению к социуму. Текстуальный анализ поэмы позволяет сделать вывод о том, что тема природы реализуется в самых разных аспектах: Родина, любовь, дом, семья, память, жизнь и смерть.

Поэме «Лето» свойственно глубокое понимание действительности, красоты окружающего мира. Всепоглощающая любовь поэта к земле, природе, ее щедрым дарам, выраженная с необыкновенным лиризмом, сочетается с раздумьями о жизни, о человеческих ценностях. Восхищаясь, словно волшебной сказкой, «медовой зарей» земли, ее «теплым светом», позолотившим цветы, березы, камыши, травы, работающих в поле «мастеров земли», светом, вливающим в душу полноту счастья, поэт с грустью думает о том, как преходящи в жизни человеческие радости, как важно при этом человеку сохранить чувство полноты бытия и уметь при любой жизненной ситуации возратить «медовый цвет большого лета». Вечная красота земли, люди, одухотворяющие ее своим трудом, любовь предстают как главная сила жизни, помогающая человеку подниматься над ограниченностью своего бытия. Как писала Л.Я. Гинзбург, «для мира лирической личности, с ее ценностями и идеалами, смысловой сгусток лирического слова является своего рода микрокосмом. Жизненные ценности обретают в нем знак, также переживаемый как безусловно ценный» [1, с. 8, 9.]

Окрашенная в сказочные тона, поэма «Лето» «приоткрыла духовную сферу Васильева-лирика и вместе с этим — одну из возможностей, одно из направлений развития его таланта. А кроме того, серьезные раздумья о жизни повлекли за собой строгую форму гармонического, «пушкинского» стиха, эмоциональную сдержанность, какое-то особое внутреннее достоинство — то есть то, что непременно сопутствует лирическим медитациям» [2, с. 56–57]. Поэма посвящена проблемам цели и смысла жизни, положения человека во Вселенной.

Нам, как подарки, суждены
 И смерти круговые чаши,
 И первый проблеск седины,
 И первые морщины наши,
 Но посмотри на этот пруд —
 Здесь будет лед, а он в купавах.
 И яблони, когда цветут,
 Не думают о листьях ржавых [3, с. 357].

Но автор не уходит от трудностей и драматизма человеческой жизни, не уподобляет ее мирным картинам природы. Вся поэма построена на антитезе между ликующей природой и неизбежными утратами:

Мне жалко, — но стареют люди...
 И кто поставит нам в вину,
 Что мы с тобой, подруга, оба,
 Как нежность, как любовь и злобу
 Накопим тоже седину? (с. 359–360).

Все произведение, как уже отмечалось, пронизано сказочными мотивами. Но эта сказка воплощает веру в реальность невозможного. Путь Васильева — это путь любви, духовного преобразования человеком собственного мира. Отгалкиваясь от реальной действительности, но отнюдь не удовлетворяясь ею, мысль поэта движется к будущему. Другими словами, лирический герой Васильева существует одновременно в двух мирах — реальном и сказочном. В этом и заключена степень философского осмысления и активного преобразования действительности. Новое мышление Васильева основано на любви, на вселенском космическом ощущении чуда жизни, о котором человек должен помнить всегда. В этой связи уместно высказывание Шеллинга, который понимал человека как закономерный итог развития природы, одухотворенный единой «мировой душой» [4, с. 161]. Автор поэмы подчеркивает полноту жизни, ее духовное понимание. Не случайно поэма завершается примиряющимися словами, призывающими человека не бояться смерти. Строки поэмы наполнены «грустной радостью» бытия и по-своему перекликаются с проникновенным стихотворением Есенина «Не жалею, не зову, не плачу...» (1921). Оба поэта размышляют о быстротекущей жизни, признаются в любви к людям, ко всему живому на земле. Образ «девушки в белой накидке» из поэмы Есенина «Анна Снегина» отзовется в финале васильевской поэмы:

Вот так калитку распахнешь
 И вздрогнешь, вспомнив, что, на плечи
 Накинув шаль, запрятав дрожь,
 Ты целых двадцать вёсен ждешь
 Условленной вчера лишь встречи,
 Вот так: чуть повернув лицо, увидишь теплое сиянье,
 Забытых снов и звезд мельканье,

Калитку, старое крыльцо,
Река блеснет, блеснет кольцо,
И кто-то скажет: «До свиданья!...» (с.360).

Возвращение поэта в прошлое в лирическом контексте поэмы — это его прощание с юностью, прощание с самым чистым и святым, что было у человека раньше. Но осталось все светлое и прекрасное — как «теплое сиянье», как забытый сон, как свет звезды.

Васильев был поэтом, остро чувствующим дисгармонию мира, что отразилось как в его лирике, так и во многих поэмах, однако «Август» — одно из немногих произведений, где дисгармоническое начало ослаблено и на первое место выступают мотивы красоты и добра. Не случайно эпиграфом к «Августу» автор берет слова из стихотворения Н. Языкова «Кубок» (1831). Русский поэт писал: «Самобытными мечтами / Загуляет голова, / И, как волны за волнами, / Из души польются сами / Вдохновенные слова» [5, с. 164]. Наслаждение природой, радость любви, счастье жизни — эти мотивы являются основными в васильевской поэме. Все произведение построено на синтезе земного и небесного. Автор описывает особое состояние мира, где каждый миг жизни озарен любовью к родной природе. Именно в этом подходе можно усмотреть переклички с поэмой Бунина «Листопад» (1900). Поэт пишет: «Лес, точно терем расписной, / Лиловый, золотой, багряный, / Веселой, пестрою стеной / Стоит над светлою поляной» [6, с. 30]. Но мотив гармонии мира осложнен драматическими интонациями. В «Листопаде» мы читаем: «Последние мгновенья счастья! / Уж знает Осень, что такой / Глубокий и немой покой — / Предвестник долгого ненастья» [6, с. 31]. Васильев пишет: «Еще остался легкий холодок, / Еще дымок витает над поляной, / Дубы и грозы валит август с ног, / И каждый куст в бараний рог, / И под гармонь тоскует бабой пьяной» (с. 361). Для обоих поэтов существенной является ситуация гармонии человека с окружающим миром. Август для Васильева — это прекрасный летний месяц, олицетворяющий полноту бытия. Вся поэма наполнена простором и светом. Однако состояние покоя — это явление кратковременное. Таким образом, в поэме противопоставляются, с одной стороны, стремление к красоте, изобилию, счастью, а с другой — невозможность их достижения на земле. Для поэмы характерна элегическая интонация: перед нами размышления лирического героя о красоте и бренности земного бытия, характеризующиеся интимностью интонации. По наблюдению А. Михайлова, в поэме наблюдается тоска поэта «по иной жизни, исполненной сердечности, простоты и естественности чувств в отношениях между людьми» [2, с. 79]. Произведение отличает естественная интонация, напряженность чувств, экспрессивность выражения внутреннего мира лирического героя. Свообразным ядром художественной картины мира у Васильева является мир русской деревни, овеянный поэзией воспоминаний, красотой природы и человека. В душе лирического героя живет память о прошлом, ассоциирующаяся с миром домашнего очага, с народными праздниками и гуляньями, с первой любовью. Эмоциональное общение героя поэм с патриархальной действительностью приводит его к планетарно-

панорамному видению мира. В поэме «Лето» поэт скажет: «Поверивший в слова простые, / В косых ветрах от птичьих крыл, / Ты, может, не один в России / Таковую сказку полюбил» (с. 356). Или: «Я буду белые ромашки, / Как звезды в небе, собирать» (с. 357). В «Августе» Васильев признается: «Он прячет в листья голову свою — / Оленью, бычью. И в просветах алых, / В крушеньи листьев, ябллок и обвалах, / В ослепших звездах я его пою!» (с. 364).

Некоторые васильеведы утверждают, что поэтический Космос Васильева сродни есенинскому. Конечно, определенные переклички можно заметить. Согласно концепции Есенина, человек, зверь, дерево есть «личность как живое». Человек в этом мире — часть общего единого Космоса, природа — «потайственно, неизреченна духовна» (об этом Есенин пишет в эстетическом трактате «Ключи Марии» (1918), где Мария — не что иное, как душа). А. Марченко приходит к выводу, что из своего «природного органического дара Есенин создал «целую науку» — стройную и цельную поэтическую систему, утверждающую, во-первых, перезвон узловых завязи природы с сущностью человека; во-вторых, духовность плоти, ее... растительную древесную кротость... Для Есенина не существует четких образных граней между человеком, зверем и растением» [7, с. 143]. В лирике Есенина и Васильева мир природы и мир человека, мотивы забвения (утраты) и воспоминания (обретения памяти), мысль о преходящности всего живого на земле и неизбывности, вечности человеческой памяти сливаются в гармоническом единстве.

В поэмах Васильева «Лето» и «Август» мир трактуется как некое целое, многоплановое, гармоничное, прекрасное и творчески-созидательное явление. Поэт сумел одухотворить и облагородить природный мир и человека, сумел вырваться из линейности и воспринять действительность во всей ее полноте.

1. Гинзбург Л. Я. О лирике. Л.: Сов. писатель, 1974.

2. Михайлов Ал. Степная песнь. Поэзия Павла Васильева. М.: Сов. писатель, 1971.

3. Васильев П. Н. Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, Ленингр. отд., 1968. [В дальнейшем все ссылки даются на это издание с указанием страницы в тексте].

4. Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М.: Мысль, 1964.

5. Языков Н. Стихотворения. М.: Сов. Россия, 1978.

6. Бунин И. А. Соч. в 3 т. Т. 1. Стихотворения; Повести и рассказы 1910 — 1914; Из рассказов «Тень птицы». М.: Худож. лит., 1982.

7. Марченко А. Поэтический мир Есенина. М.: Сов. писатель, 1989.

А.И. ФОМИН

(Московский институт социально-культурных программ)

ГЕРОИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ ПАВЛА ВАСИЛЬЕВА В ИСТОРИЧЕСКОМ И СОЦИОКУЛЬТУРНОМ АСПЕКТАХ

Тридцатые, последовавшие за «годом великого перелома», вошли в историю нашей Родины как годы решительного возрождения страны ценой сверхчеловеческих усилий и даже гибели миллионов людей. Миллионы жизней нуждались в этом — и миллионы были обречены. Однако с хаосом, порождённым революцией, и отсталостью необходимо было кончать.

«Да, у многих из нас был длительный период перестройки...»¹ — подводит общий итог Владимир Луговской на I Всесоюзном писательском съезде в 1934 году. В этом же году обсуждались книги стихов с «перестроечными» названиями — «Второе рождение» Бориса Пастернака и «Вторая трава» Петра Орешина. Обе эти попытки были признаны сомнительными: о пастернаковской было сказано, что с бо́льшим правом так назвать свою книгу мог бы другой писатель², а в орешинской «без труда» разглядели «скучную перелицовку изношенной одежды»³. Но за индустриальным грохотом оживающей державы сложно было расслышать в очередном предложении «перестроиться» последнее предупреждение, адресованное конкретному человеку. Таким человеком стал Павел Васильев.

Ему, другу семьи Клычковых, любимому гостю в «келейке» Николая Клюева, неоднократно предлагалось отречься от крестьянских корней или «новокрестьянских» связей и выйти «на новую дорогу». Этого требовали от Павла Васильева его мнимые и подлинные доброжелатели, призревшие недюжинный талант. «Перед нами, безусловно, большой поэт с неблагополучным социально-поэтическим происхождением, с реакционными срывами в прошлом. Корни его поэтического существа, как мы уже указывали, пили влагу чуждой, враждебной нам почвы. Но над поверхностью земли Васильев тянется молодым ростком, согревается солнцем нашей жизни, овеивается ветрами нашей борьбы и строительства. Наша революция — величайший из Мичуриных»⁴.

Мичуриницы от литературы, как оказалось, недорого ценили и безусловно большой талант, развернув в печати поистине убийственную для

поэта кампанию, ко греху «поэтической недисциплинированности» при-совокупив и чисто уголовное хулиганство, провоцируемое ими же (о чём довольно было сказано) на каждом его волевом шагу.

Но, тем не менее, талант Васильева оставался непуганым, всю эту опасную возню вокруг своего имени он преподносит в шутливой форме А.М. Горькому (сыгравшему в его трагической судьбе значительную и весьма неоднозначную роль), как попытку изобразить его «помесью Махно с канарейкой». Эта фраза из письма, написанного из исправительно-трудовой колонии, куда Павел Васильев попал в 1935 году. А предыстория такова.

В апреле Васильева в очередной раз «продёргивают» на страницах «Литературной газеты», из статьи «Стихи 1934 года» поэт может узнать о себе следующее: «Конечно, и некультурность молодых поэтов, и буйные гнусности Павла Васильева — явления, далеко не одинаковые по своей социальной вредности... тихая некультурность много лучше фашистского хулиганства». В том же, 1935-м году исполнилось пять лет со дня смерти Владимира Маяковского, и в предыдущем выпуске газеты, рядом с первой частью указанной статьи, размещаются два стихотворения Маяковского за 1926-й и 1929-й годы. Под заголовком «Из не собранного» опубликованы «Стихи о Фоме» и «Хулиган». Фома не верит на этот раз в строительство коммуны, и поэт обязан одёрнуть и предостеречь его и всю «фоминскую шатию»: «Послушайте, вы, товарищ Фома! У вас повадка плохая...». В следующем стихотворении хулиган — просто вылитый васильевский «типаж», выдуманный, по правде говоря, той же незадачливой критикой: «Еле в стул вмещается парень. Один кулак — четыре кило. Парень взвинчен, парень распарен. Волос взъерошенный. Нос лилов. Мало парню такого доклада, парню — слово душевное нужно. Парню силу выхлестнуть надо... Надо в упор им — рабочьи дружины, надо, чтоб их судом обломало...».

И уже из июльского номера «Литературной газеты» можно было узнать, что «пролетарский суд посмотрел на вещи просто и трезво, от-правляясь не от критических оценок творческой продукции Васильева, а от советских законодательных норм, где предусмотрены определённые меры борьбы с хулиганством... И вот он в заключительном слове роняет величественный и скорбный афоризм: «Литератор — литератору волк», желая этим сказать, что он только жертва нездоровой обстановки, господствующей в советской литературной среде. Нет, это ваши повадки волчьи...»⁵.

В рязанском доме заключённых, куда Васильев был переброшен из исправительно-трудовой колонии, эпический автор «Песни о гибели казачьего войска», «Соляного бунта» и «Кулаков» создаёт поэму «Принц Фома». Поэму эту долгое время не ставили вровень с другими поэмами, хотя «Фома», благородством слога, изысканной стройностью архитектуры сравнимый с пушкинским «Домиком в Коломне», является, пожалуй, наиболее гармонической вершиной васильевского наследия. В этой поэме Павел Васильев обретает мудрое спокойствие и находит некий спасительный выход для себя и своего главного героя, которому и

посвятил основной корпус произведений, — русского мужика, воина-хлебопашца.

Историю, к которой автор обратился в 1936 году, можно отнести к середине 20-х годов: некий Фома, возглавивший крестьянское восстание, подчинил себе целую губернию, величает себя «мужицким князем» и даже пускает в ход валюту «с могучей подписью «Хома», став настолько серьёзной силой в Гражданской войне, что штаб французских интервентов посылает к нему «миссию», в честь которой он даёт обед «в стиле Гаргантюа». История заканчивается тем, что Фоминское воинство было разбито, сам Фома — исчез. И появляется он уже в деревеньке Грязные Кочки...

Окно и занавес из ситца.

Привстав на стремях, стучится

Фома:

— Алёна, отвори!

— Фома, сердешный мой, болезный. —

Слетает спешно крюк железный,

Угрюмо принц стоит в двери,

В косматой бурке, на пороге:

— Едва ушёл. Устал с дороги,

Раскрой постель. Согрей мне щей.

Подруга глаз с него не сводит.

Он, пригибаясь, в избу входит,

На зыбку смотрит: — Это чей? —

И вплоть до полночи супруги

Шумят и судят друг о друге,

Решают важные дела,

В сердцах молчат и дуют в блюда.

И слышно, как полы трясутся,

И шпор гудят колокола.

Не от штыка и не от сабли

Рук тяжких кистени ослабли,

Померкла слава в этот раз.

Фома разут, раздет, развенчан, —

Вот почему лукавых женщин

Коварный шёпот губит нас.

Как видно, на этот раз Фома не погибает ни от штыка и ни от сабли, не оттого меркнет его сомнительная слава. К году написания «Фомы» уже известна история шолоховского атамана Фомина, убегающего в конце концов от братоубийственной брани. В своё время, пожалуй, лишь Павел Васильев в своих поэмах и стихах и Михаил Шолохов в «Тихом Доне» и «Поднятой целине» изобразили глубоко психологично, а не плакатно, как было принято в ту пору, наше истерзанное крестьянство с

его верой в Бога, Царя, Отечество и — авторитетом какой-никакой собственности.

«Шли годы — размашисто, пылко. Удел хлебороба гас», — писал Сергей Есенин. Николаю Клюеву, старшему из поэтов «русского лада» XX столетия, довелось близко наблюдать и Есенина, и Васильева и адресовать им то аввакумовы ласки, а то и аввакумовы хулы. Молодёжь не спешила, вослед за Николаем Клюевым, оплакивать участь крестьянина. Своеобразным утешением представляется ответ Васильева на «Погорельщину», где «под Чёртовой горой... загибла тройка удалая... издох ретивый коренник».

Васильев пишет стихотворение «Тройка», начинающееся словами «Вновь, на снегах от бурь покатых, в колючих бусах из репья, ты, на ногах своих мохнатых, переступаешь вдаль, храпя...», и здесь издохший под Чёртовой горой коренник опять «как баня дышит» и к нему можно «пол-России тачанкой гиблой прицепить». Впечатление от «ожившей» тройки Васильева таково, что не сразу становится ясно, что тройка — разбойничья... В поэме «Принц Фома» можно заметить ту же сложную полемику, даже, казалось бы, в мелочах. Так, принимая французского посла за столом, убранным «со вкусом», Фома, чуждый вражеского этикета, ест, «штыком ширяя в грудях снеди». Сравним это с тем, как клюевский ворон ковыряется в боку издохшего коренника: «ширяя клювом в мёртвой ране». Словно оба они — «мятежный принц» и ворон — участвуют в одной тризне (справляя которую, один «ширяет» клювом, другой — штыком, а в глазах ворона труп лошади, наверное, выглядит не иначе как «груды снеди»).

Понимание молодым человеком, каким был и навечно остался Васильев, потрясающего воображение смысла происходящего вокруг, наверное, лучше всего передаёт стихотворение «Конь», в котором показана смерть коня, принимаемая от руки сердобольного хозяина, не могущего прокормить его в эту зиму. Конь падает наземь, и в тот же миг по горизонту рассыпаются звонкие голоса народившихся жеребят, знаменующих окончание зимы и — начало весны.

Недолгая история дружбы Васильева с Клычковым и Клюевым сохранила осадок некоторого разочарования, а вернее — недоразумения, при том, что их недрёмно тщились рассорить и действовали весьма и весьма изошрённо. Как бы там ни было, Павла Васильева, так и не поддавшегося «перевоспитанию», ждала та же горькая участь, что и Сергея Клычкова, и Николая Клюева, и многих других поэтов и писателей, называемых крестьянскими.

«Случилось: Горький швырнул головню в старый чулан, где хранился старый реквизит «почвенников», заплесневелые консервы «мужицкой силы», и неожиданно и странно нашлись свирепые оберегатели этого литературного имущества, — говорилось в статье Алексея Толстого «Нужна ли мужицкая сила?» — Сегодня нам не выгодно вывозить сырьё. Вместо леса выгоднее вывозить бумагу и химводы, вместо мазута — бензин, вместо руды — машины. Мужика сегодня, собственно говоря, уже и нет, мужики приступают к постройке степных социалистических городов. Корявая лешачья силища после второго — мужичье-

го Октября учится в университетах. Сегодня мы намерены вывозить науку, философию, наши идеи, претворённые в живые формы нашего героического времени. Мы больше не хотим быть страной сырья и «мужицкой силой»...»⁶

С высоты прошедшего времени хорошо видно, что, вопреки некоторым приведённым здесь суждениям «красного графа», СССР очень скоро потребуются не только развитая индустрия, но и «мужицкая сила», и ещё то, что сам Алексей Толстой, в замечательном очерке времён Великой Отечественной войны определит как «русский характер».

В мартирологе ушедших слишком рано уход Павла Васильева беспримерен. Ведь совсем не многим русским поэтам, пусть и прожившим долгую и относительно безмятежную жизнь, довелось оставить этот мир по православным обычаям: объяснившись с матерью («Глафира»), испросив прощения у любимой («Снегири взлетают красногруды...»), у друзей («Прощание с друзьями»), простившись со всеми родными людьми. И ещё реже художнику удаётся спасти своего героя и проститься с ним, пожертвовав своей жизнью. А ведь именно это происходит с Васильевым в его последней поэме. И даже не столь важно, кто именно возвращается в Грязные Кочки по дорогам Гражданской войны — этот мужик возвращается домой ради продолжения жизни, ради созидания — к ребёнку, выношенному и рождённому, пока он шатался по стране, кровью добиваясь справедливости.

«На зыбку смотри: Это чей?» Чьё дитя в колыбели? Чья отныне страна? Точно ли его? Фома не уверен, но именно этого ребёнка он будет растить, его воспитывать и его защищать. «Принц Фома» — творческий итог огромной работы Павла Васильева, в котором едва уловимая эпохальная суть гармонирует с крепкой, созидательной формой. Васильевский герой, словно тяжелобольной, преодолевший опаснейший кризис, очнулся уже в здоровом поту, словно ангел поцеловал его, оставив на лбу легчайшую, воздушную россыпь капель.

¹ *Луговской В.* Первый Всесоюзный съезд сов. писателей. Стеногр. отчёт. М.: Гослитиздат, 1934. С. 545.

² *Мирский Д.* «Вопросы поэзии» // Литературная газета, 1936, 5 февраля.

³ *С.А.* «Пётр Орешин «Вторая трава» // Литературная газета, 1934, 4 февраля.

⁴ *Бескин О.* «На новую дорогу» // Литературная газета, 1933, 17 декабря

⁵ Литературная газета, 1935, июль.

⁶ *Толстой А.Н.* «Нужна ли мужицкая сила?» // Литературная газета, 1933, 6 марта.

С.Н. КОЛОСОВА

(Москва)

ЛИРИЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ В ПОЭЗИИ ПАВЛА ВАСИЛЬЕВА

Говоря о стилевом своеобразии Павла Васильева, исследователи его поэзии подчеркивают «историзм творчества», «былинную силу его героев»¹, «русскую песенную удаль, цветную праздничность зрения, лихую звонкость стиха, жадный интерес с миру»²; отмечают, что «в стихах Павла Васильева — поэзия упруго пульсирующей жизненной силы, поэзия энергичного действия»³. В литературоведении последнего десятилетия выделяется статья С.С.Куняева, который пишет, что «работа над казахским фольклором стала одним из решающих этапов в становлении Васильева как поэта <...> Эта рельефность и стала определяющей чертой творчества самого Васильева. Густая живописная образность органически сочетается в его стихах с ощущением стремительного порыва, сдвинувшихся пластов, сметающих традиционный уклад»⁴.

Живописность поэзии П.Васильева очевидна, и об этом писали исследователи: «<...>как поэт-живописец, он избегает, с одной стороны, описательной риторики, а с другой — прямого авторского самовыражения. У него мало стихов-настроений, стихов-раздумий. Он весь во власти жизненных картин, событий»⁵. «Если поэт рисует «портрет» животного, то этот портрет приобретает черты осязаемой скульптурности, физической зримой картины. <...> Если Васильев рисует пейзаж, то он наполнен реальными красками и запахами, звуками и светом <...> Если это портрет любимой женщины, то он предстает в его стихах во всей своей естественной, живой плоти»⁶.

Однако портрет в лирическом произведении занимает особое место, так как он, часто вовсе лишенный описательности, является не только средством создания образа героя (как в прозаическом произведении), но часто выражает образ идеи поэтического текста⁷. В лирической поэзии П.Васильева чаще всего возникает парный портрет⁸, связанный с движением лирического сюжета.

Какой ты стала позабытой, строгой
И позабывшей обо мне навек.
Не смейся же! И рук моих не трогай!
Не шли мне взглядов длинных из-под век.

Не шли вестей! Неужто ты **иная?**
Я знаю всю, я проклял всю тебя.
Далекая, проклятая, родная,
Люби меня хотя бы не любя!

В этом стихотворении, построенном на оксюмороне (почти лермонтовском), повторах и отрицаниях, создающих эмоциональную напряженность текста, именно через портрет раскрывается вся глубина лирического сюжета. Надо сказать, что оксюмороном и лексическими повторами Васильев пользуется довольно активно как для создания портрета, так и для построения художественного содержания произведения в целом.

Медь в моих **кудрях и пепел,**
Ты черна, черна, черна.
Я еще ни разу не пил
Глаз таких, глухих до дна,
Не встречал нигде такого
Полнолунного огня.
(«Я тебя, моя забава»)

Рыжий волос, весь перевитой,
Пестрые глаза и юбок ситцы,
Красный волос, наскоро литой,
Юбок ситцы и глаза волчицы.
(«К портрету»)

Портрет возлюбленной довольно часто создается перечнем эпитетов без обозначения самого объекта. Поэт таким образом выстраивает портрет, словно дает имя героине. Например, «Далекая, проклятая, родная», или «Вся ситцевая, летняя приснись», или

Не знаю, близко ль, далеко ль, не знаю,
В какой стране и при луне какой,
Веселая, забывгая, родная,
Звучала ты, как песня за рекой.

Такой стилевой прием позволяет достичь не только динамики и выразительности в создании образа, но и создать напряженность и движение лирического переживания героя. Очень часто в контексте произведений П. Васильева понятия «портрет» и «имя» становятся тождественными и приобретают особую значимость и наполнение⁹.

До пяты распустишь косы
И вперись глаза во тьму,
И далекие покосы
Вдруг припомнятся ему.

И когда к губам губами
Ты прильнешь, смеясь, губя,
Он любыми именами
Назовет в ответ тебя.

(«У тебя ль глазищи сини», 1932)

Оправишь волосы, и вот
Тебе покажутся смешными
И хитрости мои, и имя,
И улыбающийся рот.

(«Когда-нибудь сощуришь глаз», 1932)

Вся ситцевая, летняя приснись,
Твое позабываемое имя
Отыщется одно между другими.

(«Вся ситцевая, летняя приснись», 1932)

Нельзя не сказать и о близости лирики П.Васильева и С.Есенина, и это тоже неоднократно отмечали литературоведы. П.С.Выходцев, в частности, писал: «По своей напряженности и искренности она (поэзия. — С.К.) близка есенинской поэзии»¹⁰. Конечно, выразительность образов, динамичность лирического сюжета, часто переданная через портрет, стремление в этой динамике отразить движение, преобразование чувств лирического героя — это те черты, которые сближают поэтов в их отношении к художественному слову.

В стихотворении «Вся ситцевая, летняя приснись» П.Васильева и в стихотворении С.Есенина «Не бродить, не мять в кустах багряных» способы создания лирического портрета вполне сопоставимы¹¹.

П.Васильев

Вся **ситцевая, летняя** приснись,
Твое *позабываемое имя*
Отыщется одно между другими.
Таится в нем немеркнущая жизнь:
Тень ветра в поле, запахи листвы,
Предутренняя свежесть побережий,
Предзорный отсвет, медленный и свежий,
И долгий посвист птичьей тетивы,
И темный хмель волос твоих еще.
Глаза в дыму. И, если сон приснится,
Я поцелую тяжкие ресницы,
Как голубь пьет — легко и горячо.
И, может быть, покажется мне снова,
Что ты опять ко мне попалась в плен.
И, как тогда, все будет бестолково —
Веселый зной загара золотого,
Пушок у губ и юбка до колен.

С.Есенин

Не бродить, не мять в кустах багряных
Лебеды и не искать следа.
Со снопом волос твоих овсяных
Отоснилась ты мне навсегда.
С алым соком ягоды на коже,
Нежная, красивая была
На закат ты розовый похожа
И, как снег, **лучиста и светла.**
Зерна глаз твоих осыпались, завяли,
Имя тонкое растаяло, как звук,
Но остался в сладкой смятой шали
Запах меда от невинных рук.

В обоих стихотворениях возникает чувственный лирический портрет, который составляет органичное единство с пейзажной зарисовкой. Оба автора особое внимание уделяют поэтике имени. Однако стоит подчеркнуть, что в поэтическом тексте П.Васильева портретная составляющая обозначена более определенно, более предметно.

Безусловно, индивидуальный стиль Павла Васильева формировался прежде всего под влиянием фольклорной традиции, и это отмечают все исследователи его творчества: «<...> бабка и дед обладали редким даром сочинять и рассказывать сказки, им и обязан Васильев во многом знанием русского фольклора, он помнил их сказки всю жизнь, и многое из того, что ими было рассказано и напето, впоследствии отразилось в его произведениях»¹². Конечно, своеобразие поэзии П.Васильева рождается на стыке яркой фольклорной живописности, динамики лирического переживания героя, выраженной в стремительной смене портретно-пейзажных зарисовок, а также песенности, возникающей за счет анафор, повторов эмоционально значимых строк, особого ритмического рисунка.

¹ Залыгин С.П. Просторы и границы (О поэзии Павла Васильева) // Павел Васильев. Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель, 1968. С.8.

² Беленький Е.И. Павел Васильев. Новосибирск: Западно-Сибирское книжное издательство, 1971.С.25.

³ Выходцев П.С. Павел Васильев. Очерк жизни и творчества. М.: Советская Россия. 1972. С.38.

⁴ Куняев С.С. Беркут на рассвете // Павел Васильев. Материалы и исследования. Сборник статей. Омск: издание ОмГУ, 2002. С.42.

⁵ Выходцев П.С. Павел Васильев. С.50.

⁶ Там же. С.39-40.

⁷ См. подробнее об образе идеи произведения: Минералов Ю.И. Теория художественной словесности. М., 1999. С.245-291.

⁸ В данном случае используется рабочее понятие по аналогии с живописью.

⁹ В этом видится невольная аллюзия на стихотворение А.С.Пушкина «Что в имени тебе моем».

¹⁰ Выходцев П.С. Павел Васильев. С.38.

¹¹ Стиховой анализ стихотворений см.: Нуркенова С.В. Павел Васильев и Сергей Есенин // Павел Васильев. Материалы и исследования. Сборник статей. Омск: издание ОмГУ, 2002. С.56-65.

¹² Поделков С.А. Павел Васильев (Биографическая справка) // Павел Васильев. Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель, 1968. С.21.

С.А. ВАСИЛЬЕВ

(Литературный институт им. А.М. Горького, Москва)

СТИЛЬ ПАВЛА ВАСИЛЬЕВА И ДЕРЖАВИНСКАЯ ПОЭТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ

В своих стихах П.Н. Васильев в качестве внутренне «принятых» им поэтов называет Н.А. Некрасова и А.А. Фета [10, 3]. Особое внимание — в плане традиций, — безусловно, должно быть уделено его непосредственным предшественникам по Серебряному веку, прежде всего футуристам. Об этом, в частности, свидетельствует письмо П. Васильева, адресованное А.Е. Крученых (после 1 сентября 1934 г.). Несмотря на то что неопубликованное при жизни поэта «открытое письмо» названо комментатором «полушуточным» [6, 877], в нем вполне определенно подчеркнуты как моменты явного сближения с одной из наиболее влиятельных поэтических школ начала XX века, так и оригинальность творческих поисков поэта-сибиряка. Важность и «неотменимость» традиции лишь подчеркивает индивидуальное: «Лично мне, поэту, как раз стоящему очень далеко от Ваших творческих принципов, кажется очень странным распространяемое различными литературными недомерками мнение о том, что Вы, дескать, голый фокусник, голый заумник, которого не поймут массы, который этим массам не нужен и т.д. и т.п. <...> Многие Ваши открытия и мнения стали аксиомами в творческой практике современной поэзии». В некотором смысле Васильев даже противопоставляет Крученых Пастернаку, возможно, не без некоторой иронии в адрес обоих: «Наша поэтическая молодежь должна знать... блестящие образцы Вашего мастерства, по крайней мере наряду с Пастернаком, о котором, кстати, как о художнике, можно спорить гораздо больше, чем о Вас» [1, 818].

Из данной Васильевым характеристики мастерства Крученых видно внимание к некоторым значимым чертам поэтического слога: «подлинный *революционер слова*, неугомонный *словотворец*, *фантаст слова*, поэт, элементы творчества которого благотворно вошли в революционную литературу нашей страны, начиная с самого В. Маяковского и кончая таким прозаиком, как Артем Веселый» [1, 817-818]. Поэт подчеркивает роль словотворчества и — шире — роль «живого», «обновленного» слова с воспринимаемой внутренней формой, заключенным в нем образом. Очень четко он видит и преемственность в литературе, например, ли-

нии, ведущие (по его субъективному, видимо, строящемуся на творческой интуиции прежде всего, наблюдению) от Крученных к поэзии Маяковского (о котором сказано «самого») и прозе А. Веселого. Неоднократно упоминает он и одного из ведущих новаторов-футуристов В. Хлебникова, противопоставляя кубофутуристов эгофутуристической литературной группе: «Ваши опустошительные футуристические набеги на Северянина и К°» [1, 818].

Сложность творческого восприятия Васильевым наследия футуристов подчеркнута Н.Н. Асеевым, с которым поэт был лично знаком: «...Меня он привлекал к себе главным образом той непосредственностью таланта, которая сквозила во всех проявлениях его характера. Даже его выходки и бравады против меня были доказательством его непосредственной заинтересованности в поэзии. Я, как мог, доказывал ему, что линия Маяковского в поэзии — единственная правильная и приемлемая для советского поэта. Он слушал меня, противопоставляя свое знание народного быта, коренного уклада жизни, не изменяющегося в течение долгих сроков и не могущего измениться сразу. Маяковский, да и я казались ему чересчур поспешными людьми, старающимися изменить бытовой идиотизм деревенской жизни без точного знания его уклада. В этом были наши с ним расхождения...» [Цит. по: 1, 879-880].

Итак, Васильев очень внимательно относился к вопросам традиции, преемственности в литературе, подчеркивая не только объективно значимое, но и субъективное, отличительное. Роль футуристов в таком художественном «притяжении-отталкивании» для творческой индивидуальности поэта особенно важна.

Однако анализ произведений П. Васильева в более широкой перспективе, с учетом, в частности, традиций футуристов, приводит к мысли об исключительной значимости для стиля поэта художественных открытий Г.Р. Державина. О роли державинской традиции в формировании творческих индивидуальностей В.В. Маяковского и В. Хлебникова см.: [8, 3].

Литературный, читательский кругозор П. Васильева был весьма широк. И, конечно, произведения великого русского поэта XVIII в., интерес к которому, в частности, в связи со столетием со дня его смерти в 1916 г., которое было ознаменовано выходом ряда глубоких критических статей и созданием поэтических произведений на державинские мотивы, был очень высок [3]. Это нашло отражение и в научной литературе, например, в сопоставлениях Г.Р. Державина и Н.А. Заболоцкого, который лишь немногим старше П. Васильева [5].

Обратимся к произведениям Павла Васильева. Как известно, наиболее ощутимым внешним признаком проявления традиции являются аллюзии и реминисценции, которые сами по себе, конечно, могут и не нести определяющей стилеобразующей функции. Державинские реминисценции есть в текстах Васильева. Так, в поэме «Синицын и К°», единственной завершенной части масштабного замысла из цикла трех поэм — «Большой город», дан портрет будущей тещи миллионера Синицына, мадам Горлицыной:

Мадам Горлицына, просто мадам,
Фелица Дмитриевна — тень Фелицы —
Накопила одышку,
Но к сорока трем годам
Всё ещё по паркету ходила львицей.

Кутежом,
Прокученными деньгами
От неё разило,
«Катьками», загубленными зазря.
Вовремя Фелица сообразила —
Выкрасила волосы,
Бросила якоря.
Вовремя Фелица сообразила —
Тщеславия и шика последний заслон
Дом оставила,
Где дочь растила
И держала
Литературный салон [2, 372-373].

Целый ряд художественных ассоциаций отсылает в этом фрагменте к образам и стилю Державина. Так, четко обозначена екатерининская тема, ключевая для поэта XVIII в., написавшего в «Памятнике»: «... первый я дерзнул в забавном русском слоге / О добродетелях Фелицы возгласить» — и создавшего цикл од, посвященных Екатерине II.

Васильев, с изрядной долей иронии, дает «царский» портрет персонажа («ходила львицей»). Есть намеки на некоторую полноту («накопила одышку»), присущую и Екатерине, возможно, ряд черт ее биографии, данных гротескно, в частности, через повтор («*Вовремя Фелица сообразила — Выкрасила волосы, Бросила якоря*»). Важен образ интерьерера, дома, напоминающего дворец (паркет, «Тщеславия и шика последний заслон / Дом»). Значим даже возраст: «к сорока трем годам». Именно в этом возрасте, спустя чуть больше трех месяцев после своего 43-летия, в 1762 г. Екатерина пришла к власти, отстранив от нее своего мужа императора Петра III. Есть и ассоциация, связанная с литературными интересами императрицы, которая была весьма заметной писательницей (Фелица — имя, использованное Державиным, — персонаж ее «Сказки о царевиче Хлоре», адресованной внуку и будущему императору Александру I), активно участвовала в формировании литературной жизни своей эпохи, проявила себя как литератор, журналист, меценат (упомянутый «литературный салон»). Отсылка к фамилии великого поэта есть, видимо, в финале описания: «*держала / Литературный салон*» — учитываемая характер и значимость поддержки императрицей творчества *Державина*, особенно на начальном этапе, когда переданная ей без ведома автора копия оды «Фелица» сделала поэта знаменитым.

Нельзя не заметить и жаргонного: «разило / *«Катьками»*, загубленными зазря». «Катьки» — сторублевые ассигнации с портретным изображением Екатерины II — ещё один, метонимически данный штрих, созданный поэтом. Кстати, Державин известен не в последнюю очередь

именно развернутым словесным портретом императрицы, прямо соотнесенным с конкретным живописным полотном — картиной Д. Левицкого «Портрет Екатерины II в виде законодательницы в храме богини Правосудия» (экфрастическая часть «Видения мурзы»).

Державинские аллюзии есть и в фамилиях, семантика, «близость» которых так импонировали жениху:

Но Артемию
Понравилась нежданно фамилья:
«*Синицын к Горлицыным!*»
Он сказал: «Ускорь».
Пара серых в яблоках,
Морды мыля,
Понесла их
На рысях
По Тверской [2, 372].

Горлицыны — намек на влиятельнейших Голицыных и на разорение «новой Фелицы» (горлица — птица, сходная с голубем, но меньшая по размеру). Но и переосмысление державинских образов птиц: «Ласточка» (стихотворение с таким же названием написал в 1920 г. О.Э. Мандельштам, с исключительным вниманием относившийся к творчеству Державина), «Соловей», «Павлин», «Снигирь», «Лебедь», «Соловей во сне», «На сороку в защищении кукушек», «На птичку».

С темой Фелицы связан и сборник «Песни *киргиз-кайсаков*» с аллюзией на оду «Фелица», самое её начало:

Богopodobная царевна
Киргиз-кайсацкия орды...

Державин в этом образе воспользовался мотивом из «Сказки о царевиче Хлоре», в которой Фелица изображена дочерью киргизского хана. Общее же именование киргиз-кайсаки в XIX — начале XX в. более ассоциировалось с казаками, на материале фольклора которых П. Васильев и строил соответствующие поэтические произведения.

Однако план аллюзий вовсе не исчерпывает способы художественного освоения Васильевым державинской поэтической традиции. Речь должна идти о стилевой преемственности. Державинская традиция характеризуется системой стилевых доминант. Среди них можно выделить исключительную роль гражданской и религиозно-философской тематики, установку на синтез искусств, в частности, словесную живопись, а также музыкальность слога, соотнесение поэтической семантики и синтаксиса с особенностями устной речи, интерес к живой внутренней форме слова (ср. мнение поэта о Крученых). В произведениях Васильева многократно встречаются развернутые, строящиеся на неожиданной, броской, в основе своей живописной образности портреты и пейзажи. Художественная речь дает исключительно яркие образцы повторов слов и звуковых комплексов («корнесловие» [8]). С другой стороны, относительно немного примеров т.н. «мнимых неправильностей» — достаточно явных случаев на-

рушения правил грамматики письменной речи («И смотрела долго, и следила / Папиросы наглый *огонек*» — беспредложие [2, 178]), хотя разговорная речь, например эллипсисы, передается мастерски и свободно (поэма «Кулаки» и др.). Есть и ряд блестящих неологизмов («*Золотокожие жар-малина* девки» [2, 231], *взплески* [2, 249] и др.), подчеркивающих художественную ориентацию автора на слово с живой внутренней формой (в отличие, например, от новаторства в сфере поэтической фразеологии, свойственное, по мнению В.В. Виноградова, русской элегической школе и, в конечном счете, традиции карамзинской [7]).

Например, строки, посвященные другу-поэту Михаилу Лобкову, включают и броский портрет, и психологическую характеристику, и, можно предположить, намек на особенности творческой индивидуальности. Обращают на себя и повторы звуковых комплексов:

Лукавоглаз, широкорот, тяжел,
Кося от страха, весь в лучах отваги,
Он в комнату и в круг сердец вошел
И сел среди нас, оглядывая пол,
Держа под мышкой пестрые бумаги [2, 189].

Или:

В передних рядах, *медноскудый,*
Скуднобородый, вырос старик,
Он протянул ладонь над аулом [2, 276].

Один из любопытных осенних пейзажей — в цикле «Август». Здесь и блестящее владение цветовой составляющей образности, и гипербола, свойственная традиции державинского стиля, и эллипсис (4-я приведенная строка):

Сто ярмарок нам осень привезла —
Ее обозы тридцать дён тянулись,
Всё *выгорело золотом дотла,*
Всё *серебром,* всё *синью добела...*
И кто-то пел над каруселью улиц [2, 246].

Яркие «поэтические этимологии» есть, в частности, в «Песне о гибели казачьего войска».

Есть и прямые «заклинания» — влияние культурной традиции, а также символистской поэтики «магии слов», подхваченной и по-своему переиначенной футуристами, одна из их предпосылок, в конечном счете, тоже в державинских словесных образах:

Закреплю заклятье:
Мыр и Шур,
Нашарбавар,
Вашарбавар,
Братынгур! [2, 223]

По-своему Васильевым переосмысливается и религиозная тематика и образность. Так, в поэме «Одна ночь», содержащем формулировку поэтического и жизненного кредо Васильева, явно просматривается вариация христорождественской тематики и соответствующей иконописи:

Я, у которого
Над колыбелью
Коровьи морды
Склонялись, мыча,
Отданный ярмарочному веселью,
Бивший по кону
Битком сплеча,
Бивший в ладони,
Битый бичом,
Сложные проходивший науки, —
Я говорю тебе, жизнь: нипочем
Не разлюблю твои жесткие руки! [2, 333]

Итак, литературные традиции исключительно остро и живо воспринимались П. Васильевым, в этом восприятии, как отметил Н.Н. Асеев, поэтом двигала «непосредственная заинтересованность в поэзии». Творчески наиболее близкими предшественниками Васильева были кубофутуристы, с которыми у него возникали и многочисленные творческие «разногласия», вызванные поиском собственного пути в искусстве. Восприятие произведений поэта в более широкой временной перспективе, особенно с учетом традиций, на которые опирались сами футуристы, приводит к заключению об особой роли в стиле Васильева державинской поэтической традиции. К этому есть ряд оснований. И привычные, «державинские», аллюзии и реминисценции («Синицын и К^о», «Песни киргиз-кайсаков» и др.), и собственно стилевые доминанты (синтез искусств, словотворчество, в меньшей степени — особенности устной речи и др.)

¹ Васильев П.Н. Сочинения. Письма. М., 2000, 2002.

² Васильев П.Н. Стихотворения и поэмы. М., 2007.

³ Васильев С.А. Силевые традиции Г.Р. Державина в русской литературе XIX — начала XX в. М., 2007.

⁴ Виноградов В.В. Язык Пушкина. М., 1999.

⁵ Гусельникова М.В., Калинин М.Г. Державин и Заболоцкий. Самара, 2008.

⁶ Куняев С.С. Комментарии // Васильев П.Н. Сочинения. Письма. М., 2000, 2002.

⁷ Минералов Ю.И. История русской литературы XIX века: 1800-1830-е гг. М., 2007.

⁸ Минералов Ю.И. Теория художественной словесности. М., 1999.

⁹ Фомин А. Поэт русского лада. «Выбыл вчера, куда — неизвестно...» // Литературная газета. № 52 (6256). 2009. 23-29 декабря. С. 5.

¹⁰ «Ястребиное перо» Павла Васильева. «Круглый стол» в Литературном институте им. А.М. Горького // Московский литератор. № 7, апрель, 2010.

Л.Н. ДМИТРИЕВСКАЯ

(Литературный институт им. А.М. Горького, Москва)

ПАВЕЛ ВАСИЛЬЕВ — ПОЭТ-«КАМЕНОТЁС» Образ камня в поэзии 1931–1933 гг.

«Камень как бы возжаждал иного бытия. Он сам обнаружил скрытую в нем потенциально способность динамики — как бы попросился в «крестовый свод» — участвовать в радостном взаимодействии себе подобных»¹.

О. Мандельштам
«Утро акмеизма» (1913)

В творчестве П. Васильева 1931–1933 гг. часто встречается образ камня. Привычная ассоциация отсылает к О. Мандельштаму, для которого поэтическое слово воплощалось в метафоре камня: поэт-акмеист оставил и литературный манифест о слове-камне, и сборник стихов «Камень» (1913). Вероятно, признавая в П. Васильеве единомышленника, и, безусловно, большого поэта, О. Мандельштам в 1935 году констатировал: «*В России пишут: я, Пастернак, Ахматова и Павел Васильев*»². П. Васильев своё творческое кредо тоже выражает через образ камня, каменотёса — «*Мню я быть мастером...*» (1932), «*Каменотёс*» (1933), но в его поэзии камень не всегда метафора — этот образ многоплановый³.

Например, он может быть **фольклорным**, языческим: «*Песнь о Серке*» (1931), «*Гадание*» (1932). В легенде и в гадании камень связан с любовной магией, решает судьбу влюблённого.

<...>

Пусть нож мой разрешит все эти споры.

Я загадал — глаза зажмурив вдруг,
Вниз острием его бросать я буду, —
Когда он **камень** встретит, милый друг,
Тебя вовек тогда я не забуду.

Но если в землю мягкую войдет —
Прощай навек. Я радуюсь решенью...
Куда ни брось — назад или вперед —
Все нет земли, **кругом одни каменья.**

Как с **камнем перемешана земля,**
Так я с тобой... Тоску свою измерю —
Любовь не знает мер — и, целый свет кляня,
Вдруг взоры обращаю к суеверью.
«Гадание», 1932

В 1931 году поэт совершил поездку на север, в Сибирь, в результате чего появилось стихотворение *«Каменная страна»* (1931):

Ты, конечно, знаешь, что сохранилась страна одна;
В камне, в песке, в озерах, в травах лежит страна.
И тяжелые ветры в травах ее живут,
Волнуют ее озера, камень точат, песок метут <...>

В этом стихотворении образ камня метонимический: запечатлён русский Север, но в то же время его образ спроецирован на всю страну (словосочетание «каменная страна» повторяется далее в каждой строфе). Действительно, страна была охвачена строительством новых городов, переустройством старых... а значит, повсюду кипела работа с камнем — каменная страна,

Где можно строить жилища для жен своих и детей,
Где можно небо увидеть, потерянное меж ветвей.

Образ мастера, скульптора, каменотёса выведен в программных произведениях *«Мню я быть мастером...»*, *«Каменотёс»*.

Мню я быть мастером, затосковав о трудной работе,
Чтоб останавливать мрамора гиблый разбег и крушенье,
Лить жеребцов из бронзы гудящей, с ноздрями, как розы,
И быков, у которых вздыхают острые ребра.
Веки тяжелые **каменных женщин** не дают мне покоя,
Губы у женщин тех молчаливы, задумчивы и ничего не расскажут,
Дай мне больше недуга этого, жизнь, — я не хочу утоленья,
Жажды мне дай и уменья в искусной этой работе.
Вот я вижу, лежит молодая, в длинных одеждах, опершись о локоть,—
Ваятель теплого, ясного сна вокруг нее пол-аршина оставил,
Мальчик над ней наклоняется, чуть улыбаясь, крылатый...
Дай мне, жизнь, усыплять их так крепко — каменных женщин.

Июнь 1932

Стихотворение написано гекзаметром и тем самым обращено к античности — времени наивысшего расцвета искусства скульптуры. Аристотель называет гекзаметр *«самым устойчивым и веским»* из всех видов

метра — в культуре великих скульпторов, греков, этим метром запечатлевали для вечности исторические и мифологические события. В строках васильевского стихотворения мелькают бронзовые *кони*, которые греками использовались только на войне и на арене, *быки* — главные помощники земледельцев, *каменные женщины*. В перечисленных образах запечатлены для вечности три важнейшие составляющие человеческой жизни и истории: война, труд, любовь. Последний «скульптурный» образ — «*молодая, в длинных одеждах <...> / Мальчик над ней наклоняется, чуть улыбаясь, крылатый*» — Афродита (Венера) с Амуром.

Порой поэт сам создаёт словесные портреты-скульптуры:

Кузнец тебя выковал и пустил
По свету гулять таким <...>
«К портрету Р.», 1931

Красный волос, **наскоро литой**,
Юбок ситцы и глаза волчицы <...>
«К портрету», 1932

Программная вещь в рассматриваемом ключе — стихотворение «*Каменотёс*» (1933). Поэт мечтает быть скульптором, мастером камня, каменотёсом. Почему?

Возможно, он предчувствует, насколько «неблагодарный труд» поэзия: если не издан — забудут, если не угоден — забудут, если не моден — забудут, а если читать не умеют — то и не знают... (Читать в 30-е годы не умело примерно 60–70 % населения.)

Пора мне бросить труд **неблагодарный** —
В тростинку дуть и ударять по струнам;
Скудельное мне тяжело ремесло <...>

Скудельное ремесло — гончарное, но в стихотворении смысл слова «скудельный» шире. Скудельный — непрочный, хрупкий, слабый, **бренный**⁴. «*В тростинку дуть и ударять по струнам*» — «*Не вызовусь увеселять народ*» — это бренное, неблагодарное занятие, а поэт уже готов к другому:

В тростинку дуть и ударять по струнам?
Скудельное мне тяжело ремесло.
Нет, я окреп, чтоб стать **каменотесом**,
Искусником и мастером вдвойне.
Еще хочу я превзойти себя,
Чтоб в **камне** снова просыпались души,
Которые кричали в нем тогда,
Когда я был и свеж и простодушен.

Образ, воплощённый в камне, может жить вечно. Скульптура — будучи искусством, которое с первобытных времён связано с трудовой деятельностью, магическими верованиями человека — доступна для понимания всех. Поэтому монументальная скульптура, памятник носит ярко выражен-

ный общественный характер, её цель — идейно-образное воздействие. Скульптура в 1920-е, а особенно в 1930-е годы стала лидирующим видом искусства, чему, безусловно, способствовал ленинский план монументальной пропаганды⁵. Скульптуры разных видов заняли площади и парки всех городов, проникли в здания, на их фасады, в строящееся метро... В Париже в 1937 году (год смерти Павла Васильева) на Всемирной выставке символом Советского Союза стала 25-метровая скульптура В.И. Мухиной «Рабочий и колхозница». В это время развивалась и авангардная скульптура, сказавшая новое слово в искусстве. Казимир Малевич, Осип Цадкин⁶, Александр Архипенко⁷ выставляются вместе с Пикассо, Ж. Браком, Дереном, их знают во всём мире. Итак, сама эпоха избрала для обращения к народу камень, как во времена Древнего Египта, Ассирии.

Возможно, и П. Васильеву в камне хотелось запечатлеть грандиозность, значимость эпохи, или — останавливать мгновение: *«чтоб останавливать мрамора гиблый разбег и крушение...»*. В любом случае поэт не себе хочет сотворить «знак бессмертия» (М. Ломоносов) или «памятник нерукотворный» (А. Пушкин) — он видит в этом другую задачу:

Тогда сурово я, каменотес,
Отцу могильный вытешу подарок:
Коня, копытом вставшего на бочку,
С могучей шеей, глазом наливным.

Через памятник отцу, через каменную страну, через портреты людей, через каменные образы в искусстве, фольклоре поэт-скульптор стремится «увекочить жизнь».

Но кто владеет этою рукой,
Кто приказал мне **жизнь увековечить**,
Прекраснейшую, выпренною, мной
Не виданной, наверно, никогда?

Ты тяжела, судьба каменотеса.

¹ *Мандельштам О.* Утро акмеизма // *Мандельштам О.* Сочинения в 2 т. Т 2. Проза. М., 1990. С.143.

² *Васильев П.* «Ястребиное перо». М., 2009. С.6.

³ *Васильев Павел Николаевич* Собрание сочинений [электронный ресурс]. — Режим доступа: http://az.lib.ru/w/wasilxew_p_n/

⁴ **СКУДЕ^оЛЬНЫЙ**, скудельная, скудельное (церк., старин.). **1.** Глиняный. **2.** перен. Непрочный, хрупкий, слабый, бранный. **3.** Сосуд скудельный (церк., книжн. ритор. устар.) — перен. о человеке как слабом, бранным существе. *«Не так ли я, сосуд скудельный, дерзаю на запретный путь?»* Фет. (<http://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/1027978>)

⁵ Декрет СНК от 12 апреля 1918 г. «О снятии памятников, воздвигнутых в честь царей и их слуг, и выработке проектов памятников Российской Социалистической Революции» («О памятниках республики»).

⁶ Родился в Смоленске; жил в Лондоне, Париже, США.

⁷ Родился в Киеве, жил в Европе и США.

С.Ю. НИКОЛАЕВА

(Тверской государственной университет)

КОНЦЕПТ «СТЕПЬ» В ТВОРЧЕСТВЕ П.Н. ВАСИЛЬЕВА И А.П. ЧЕХОВА

Проблема литературного генезиса, литературных связей является одной из ключевых при изучении творческого наследия любого поэта. От ее решения зависит, в каком контексте, под каким углом зрения, насколько точно потенциальный читатель воспримет его художественный мир, оценит и полюбит его стихи. Талант Павла Васильева признан выдающимся и по разнообразию жанрового репертуара, и по силе поэтической образности, и по широте эпических обобщений, и по глубине трагического мироощущения¹. Его литературное происхождение прежде всего связывают с традициями Есенина и Маяковского, с двумя «потоками» — крестьянской и пролетарской поэзии². В наши дни круг литературных связей Васильева с предшественниками, современниками и последователями в литературоведческом сознании расширяется, рассматривается уже более детально, на уровне поэтики и текстологии.

Выявляя наиболее значимые для становления поэта традиции, следует учитывать, в первую очередь, его собственные декларации, признания в любви к Пушкину, Лермонтову, Есенину, Маяковскому, Д. Бедному и другим. Но далеко не всегда эти декларации, тем более сохраненные в памяти мемуаристов и, следовательно, требующие верификации, могут быть приняты в качестве единственно верного источника для характеристики литературных связей васильевской поэзии. Стоит обратить внимание еще на одну возможность.

В свое время А.М. Панченко отметил, что предметом изучения исторической поэтики может стать такая категория, как национально-историческая топика, так называемая таксономия (термин, восходящий к Аристотелю) — система «общих мест», повторяющихся в творчестве художников на протяжении веков, на всем пространстве национальной культуры³. И если художественная онтология и аксиология всегда сугубо индивидуальны, так как определяют авторскую концепцию мира и человека, то таксономия — это объединяющее поэтов разных эпох начало, она позволяет реконструировать национальную картину мира.

Существенные дополнения к выводам исторической поэтики дает современная когнитивная лингвистика. В филологической науке после-

дних двух-трех десятилетий особое внимание уделяется проблеме соотношения языка и мышления, воссозданию «национальной языковой картины мира» — и прежде всего национальной картины мира, представленной в творчестве того или иного художника. При этом ученые используют термины «концепт», «концептосфера», понимая под ними обобщение духовного и практического опыта нации в системе языка, «ментальные образования», «сгустки культурной среды в сознании человека», «осадок национально-культурной жизни разных эпох» (Ю.С. Степанов). В искусстве слова, в поэзии концепт — это мельчайшая, неделимая единица памяти поэта, фрагмент картины мира, возникающей в творческом сознании художника, инструмент для создания художественного мира. Концепт может быть репрезентирован в отдельном слове, словосочетании или метафоре⁴. Концепт может быть тождественным «общему месту», а может быть сугубо индивидуальным, характерным лишь для одного писателя или поэта.

Поиск таких «общих мест» и «концептов» в поэзии Павла Васильева и его предшественников приводит к интересным наблюдениям и выводам. Ключевыми концептами, встречающимися в произведениях Васильева и одновременно указывающими на его литературных «учителей», являются «степь», «дорога», «тройка», «железная дорога». Крупнейшими вехами в истории развития этих концептов, этих «общих мест» русской литературы, оказываются Гоголь, Некрасов, Чехов, Блок, Бунин. Масштаб художественных обобщений, представленных в их шедеврах, оказывается доступен творческому мышлению Васильева и соразмерен созданным в его произведениях образам и концепциям. Попытаемся наметить основные точки пересечения классической традиции и творческих исканий поэта 1930-х годов.

Особое место в ряду названных концептов занимает «степь». Отчасти это обусловлено биографическими обстоятельствами (детство Васильева прошло в степных краях), но большей частью творческими причинами. Многие стихотворения поэта посвящены степи, степной хронотоп присутствует в его поэмах, одна из главков в поэме «Соляной бунт» (1930) имеет название «Степь», и не случайно оно совпадает с заглавием знаменитой повести А.П. Чехова (1888). Образованнейший Васильев, безусловно, знал чеховский шедевр, представлявший собой цикл «стихотворений в прозе», и откликнулся (наряду с другими — например А. Ганиным, позднее Ю. Кузнецовым⁵) на слова Чехова о том, что его «степная энциклопедия» в будущем «даст какому-нибудь поэтику повод призадуматься».

Чехов, обобщив поэтические традиции XIX века (и прежде всего Гоголя), в письме Д.В. Григоровичу 12 января 1888 г. выразил надежду на то, что его «Степь» станет источником творчества для будущих поколений писателей: «Быть может, она раскроет глаза моим сверстникам и покажет им, какое богатство, какие залежи красоты остаются еще нетронутыми и как еще не тесно русскому художнику». Чехов намечал пути развития русской прозы и поэзии. Его эпистолярный автокомментарий, по сути дела, варьировал стихотворение в прозе, возникшее в тексте повести: «...как будто степь сознает, что она одинока, что богатство ее и

вдохновение гибнут даром для мира, никем не воспетые и никому не нужные, и сквозь радостный гул слышишь ее тоскливый, безнадежный призыв: певца! певца!»⁶

Не случайно художник И.Е. Репин назвал повесть Чехова «сюитой» (С 7, 643), а поэт А.Н. Плещеев, прочитав «Степь», так оценил полученное впечатление: «Это такая прелесть, такая бездна поэзии... Поэты, художники с поэтическим чутьем должны просто с ума сойти» (С 7, 633).

В повести «Степь» с ее глубинными подтекстами, рассчитанными на читателей с изощренной памятью и «сильно искусившихся на грамоте», была воплощена концепция сложности, многообразия и единства мира, в котором живет человек. По словам Чехова, в этом произведении он раскрыл дорогие сердцу образы и картины, решившись «выступить оригинально»: «Есть много таких мест, которые не поймутся ни критикою, ни публикой; той и другой они покажутся пустяжными, не заслуживающими внимания, но я заранее радуюсь, что эти-то самые места поймут и оценят два-три литературных гастронома, а этого с меня достаточно» (П 2, 178).

Напрашивается гипотеза о том, что Чехов предсказал появление в русской литературе какой-то яркой творческой личности, которая не просто повторит на новый лад, подобно Бунину, описание степной поездки маленького мальчика, приспособив это описание к сюжету своего произведения, но создаст целостную поэтическую систему — принципиально новую «степную энциклопедию» о новой России на основе чеховского сплава метафоричности, мифологизма, историзма. Исследование данной темы показывает, что эта «степная энциклопедия» создавалась коллективно, в творчестве ряда достаточно разноплановых поэтов, поющих, вслед за Чеховым, «как еще не тесно русскому художнику».

В поэзии Павла Васильева преемственность по отношению к Чехову очевидна. Например, ответной репликой поэта на призывы Чехова продолжать тему степи («певца! певца!») выглядит признание:

Родительница степь, прими мою,
Окрашенную сердца жаркой кровью,
Степную песнь! Склонившись к изголовью
Всех трав твоих, *одну тебя пою!*⁷

(Здесь и далее курсив мой. — С.Н.)

В «Степи» в метафорической форме отразились чеховские представления о полосе русской жизни 1880-х гг., об эпохе, воспринимаемой в историческом ракурсе, как звено между прошлым и будущим. Поэтому последователи Чехова, откликнувшиеся на призыв «певца! певца!», развивали чеховскую традицию в целом, отталкивались не от отдельных фрагментов или мотивов его творчества, а от размышлений Чехова о России и о современном русском человеке, наследовали историзм чеховского художественного мышления и свою «степь» воспринимали уже как отражение собственной исторической эпохи. Васильев использовал концепт «степь» для характеристики русской истории предреволюционных лет (поэма «Соляной бунт», 1932-1933) и периода 1920—1930-х гг.,

отобразив вызревание революционных тенденций, становление нового государства, развитие промышленности, гигантские стройки социализма. Образ степи и его дериваты позволили поэту показать вовлеченность в неслыханные по масштабу исторические процессы всей огромной страны, всей России.

В произведениях Васильева обнаруживаются многочисленные параллели с чеховским изображением степи. Прежде всего в этом изображении присутствует исторический подтекст, благодаря упоминаниям о «старинных» узорах и письменах, «пыли многовековой», «печали» и «курганов»:

Затерян след в степи солончаковой,
Но приглядишься — на шее скакуна
В тугой и тонкой кладнице шевровой
Старинные зашиты письмена.

Звенит *печаль* под острою подковой,
Резьба стремян *узорна и темна...*
Здесь над тобой в *пыли многовековой*
Поднимется курганная луна.

Просторен бег гнедого иноходца.
Прислушайся! Как мерно сердце бьется
Степной страны, раскинувшейся тут,

Как облака тяжелые плывут
Над пестрою юртою у колодца.
Кричит верблюд. И кони воду пьют (40).

«Степная страна» — это, несомненно, страна с богатым историческим прошлым, столь обширным, уходящим в глубь веков, что время, кажется, сгустилось здесь и сейчас, подобно вечности. Точно так же у Чехова в «Степи»: «...ручей монотонно журчал, лошади жевали, а время тянулось бесконечно, точно и оно застыло и остановилось. Казалось, что с утра прошло уже сто лет» (26).

Концепт «степь» важен для Васильева и Чехова как средство познания характера и внутреннего мира человека, воплощенного в образе лирического героя поэзии или персонажей васильевских поэм, в образах чеховских персонажей. И у Васильева, и у Чехова современный им русский человек предстает как существо противоречивое, сложное, способное предстать в самом неожиданном нравственном облике, но сущность его — русский национальный характер — остается неизменной. Эту сущность оба художника связывают с природой и историей Руси и символически выражают с помощью концепта «степь».

Противоречивость и конфликтность внутреннего мира современного русского человека Чехов показывает на примере многих героев повести «Степь» — от маленького Егорушки до многоопытных Варламова, Пантелея, о. Христофора. В письме Д.В. Григоровичу от 5

февраля 1888 г. это коренное противоречие сформулировано вполне отчетливо и осмыслено как творческая программа: «Вся энергия художника должна быть обращена на две силы: человек и природа. С одной стороны, физическая слабость, нервность, ранняя половая зрелость, страстная жажда жизни и правды, мечты о широкой, *как степь*, деятельности, беспокойный анализ, бедность знаний рядом с широким полетом мысли; с другой — *необъятная равнина*, суровый климат, суровый, суровый народ со своей тяжелой, холодной историей, татарщина, чиновничество, бедность, невежество, сырость столиц, славянская апатия и проч. <...> Русская жизнь бьет русского человека так, что мокрого места не остается, бьет на манер тысячепудового камня. В Западной Европе люди погибают оттого, что жить тесно и душно, у нас же оттого, что жить просторно <...> *Простора так много*, что маленькому человечку нет сил ориентироваться»⁸.

Нетрудно заметить, что концепт «степь» в этом эпистолярном фрагменте является опорным: с его помощью описывается и объясняется как внутренний мир русского человека, так и внешние объективные обстоятельства исторического бытия русского народа. Новаторство Чехова заключалось в том, что, в отличие от предшественников, он фактически лишил концепт «степь» его предметных, конкретных значений или, по крайней мере, свел их к минимуму, а семантические признаки и ассоциативные связи реализовал в полной мере в философской, религиозной, исторической, мифологической, нравственной, психологической сферах.

Возникает вопрос об инвариантной и вариативной частях значения концепта «степь». Решение этого вопроса позволит прояснить замысел обоих художников — и Чехова, и Васильева, который явно учитывал чеховский творческий опыт.

Представляется верным считать инвариантом концепта «степь» философскую категорию «существо», «субстанция» (она возникает в диалоге Егорушки и о. Христофора: «Что такое существо? Существо есть вещь самобытна, не требуя иного ко своему исполнению» — 21). И действительно, герои повести находятся в «степном царстве», во власти степных сил, они воспринимают степь как живое, не зависящее от чужой воли, самостоятельное и самодостаточное существо, влияющее на образ жизни и мышление людей, способствующее их национальной самоидентификации: «Вся широкая степь... улыбнулась», «Обманутая степь приняла свой унылый июльский вид» (16); «Степь пряталась во мгле, как дети Мойсей Мойсеича под одеялом» (45); «Едешь, едешь, прости Господи, взглянешь вперед, а степь все такая же протяженно-сложеная, как и была: конца-краю не видать!» (94).

Перед нами не обычные тропы, а те олицетворения и метафоры, в которых действительно воплощены инвариантные признаки концепта «степь»: самостоятельность, самодостаточность, целостность, доминантность, вечность и бесконечность. Вариативные же признаки концепта и его ассоциативные связи реализуются не в предметной (например географической), а в лирической (нравственно-психологической, философско-мифологической и др.) области, не в сфере изображения, а в сфере выражения. Чехов, как истинный «литературный гастроном», исполь-

зует прием реализации метафоры, оживляет в языковом сознании стершиеся в речевой практике образные выражения, вскрывает внутреннюю форму слова, разрабатывает следующие когнитивные модели:

«степь» — «душа» («Душа дает отклик прекрасной, суровой родине» — 46; «Хорошо ли этой душе в степи?» — 67);

«степь» — «птица» (коршун над степью — 17, «хочется лететь над степью вместе с ночной птицей» — 46);

«степь» — «дорога» («Что-то необыкновенно широкое, размашистое и богатырское тянулось по степи вместо дороги» — 48);

«степь» — «небо» — «море» («О необъятной глубине и безграничности неба можно судить только на море да в степи ночью» — 46);

«степь» — «крест» («На границе дороги с полем стоял деревянный могильный крест» — 67; «угрюмые кресты, которые непременно встретятся ему на пути» — 83);

«степь» — «ангел» — «Бог» («ангелы-хранители... располагались на ночлег» — 65; «Не хотел ли Бог, чтобы Егорушка, бричка и лошади замерли в этом воздухе и, как холмы, окаменели бы и остались навеки на одном месте?» — 26; «точно над степью носился невидимый дух и пел» — 24; «Свят, свят, свят, Господь Саваоф, ...исполни небо и земля славы твоя» — 85);

«степь» — «одинокство» («как будто степь сознает, что она одинока» — 46; «приходит на мысль то одиночество, которое ждет каждого из нас в могиле, и сущность жизни представляется отчаянной, ужасной» — 66);

«степь» — «богатырство» («...громadne, широко шагающие люди, вроде Ильи Муромца и Соловья Разбойника... И как бы эти фигуры были к лицу степи и дороге, если бы они существовали!» — 48);

«степь» — «перекати-поле» («По степи, вдоль и поперек, спотыкаясь и прыгая, побежали перекати-поле» — 29; «вероятно, около самой черной тучи летали перекати-поле, и как, должно быть, им было страшно!» — 85);

«степь» — «поединок» («два перекати-поле... вцепились друг в друга, как на поединке» — 29);

«степь» — «иго» («степь, холмы и воздух не выдержали гнета и, истощивши терпение, измучившись, попытались сбросить с себя иго» — 28; «чувствовалось сознание силы и привычной власти над степью» — 80);

«степь» — «время» («ветхозаветные фигуры» — 19; «время тянулось бесконечно, точно и оно застыло и остановилось. Казалось, что с утра прошло уже сто лет» — 26; «грачи, состарившиеся в степи» — 29).

Концепт «степь» имеет в чеховской повести широкое ассоциативное поле: в степных пейзажах при внимательном чтении обнаруживается целый ряд других концептов, ассоциативно связанных с центральным, системообразующим и при этом подсказанных Чехову древнерусскими летописями, историческими и воинскими повестями. Смысловое значение этого ряда в целом больше простой суммы отдельных значений составляющих его элементов: «судьба», «счастье», «иго», «терпение», «поединок», «засада», «ненависть», «боль», «болезнь», «тоска», «скука жизни», «грусть и жалоба», «плач», «тревога и досада» — все это части-

цы «пейзажа души», воплощение душевного состояния героя, который находится в самом начале жизненного пути и интуитивно чувствует, что все перечисленные испытания ему предстоит пройти.

Широта ассоциативного поля концепта «степь» и принцип «пейзажа души», то есть наполнение элементов описания окружающей человека природы психологическим содержанием, свойственны стилевой манере, поэтическому языку Васильева в той же мере, что и манере и языку Чехова. Причем совпадают не только творческие принципы, но и толика.

Так, например, в «Воспоминаниях путейца» (1932) Васильев показал типичные «Среди неведомых степей, // Идолы — // Подобие людей», «коршун — ржавый самострел», «гранит // Над татарской сгорбленной могилой», «кочующая зыбь// Глохнущих песков» (103).

В «Соляном бунте» пейзаж тот же: «...Воды // Отяжелевшего зноя // Шли, не плеща, // Бесшумной волною, // Коршун висел-висел — // И упал. // Кобчик стрельнул // И скрылся, как не был. // Дрофы рванулись, // Крылом гудя, // И цветы, // Уставившись в небо, // Вытянув губы, // Ждали дождя» (259-260).

В чеховской повести «каменные бабы», таинственные могилы, плавающий в небе коршун, многочисленные дрофы и кобчики, степная травяная зыбь, похожая на морскую, — все это подробности и детали, типологически близкие к тем, что встречаются у Васильева.

Общий для Чехова и Васильева образ — поющая или плачущая трава, напоминающая «ничить трава жалощами» в «Слове о полку Игореве»:

И в гнущихся к воде ракигах
Ликует *голос травяной* —
То *трубами полков* разбитых,
То балалаечной струной (35).

«Голос травяной» у Васильева поет-повествует о «полках разбитых», то есть о трагически закончившихся военных походах и ратях прошлого. «Голос травяной» «ликуют», потому что прошлое легло в основу настоящего, потому что жива «страна моя», живы «и птица-гусь, и рыба-язь». «Голос травяной» заставляет вспомнить и боевые трубы, и балалаечную струну, напоминает и о войне, и о мире, и об исторических потрясениях, и об испытаниях века нынешнего. «Голос травяной» издает и низкий, трагический трубный звук, и щемящий, высокий звон струны, он похож на «шум и звон» в «Пророке» А.С. Пушкина («Моих ушей коснулся он, // И их наполнил шум и звон. // И внял я неба содроганье... // И дольней лозы прозябанье...») и вторит звуковому ряду «Слова о полку Игореве»: «Что мне шумит, что мне звенит — далече рано пред зорями? Игорь полки поворачивает...».

Лирический герой Васильева, подобно певцу из «Слова о полку Игореве», прислушивается к голосу степи и создает свою «степную песнь», подражая «певучему» серебряному голосу степных трав:

...Склонившись к изголовью
Всех трав твоих, одну тебя пою!
К певучему я обращаюсь звуку,
Его не потускнеет серебро,
Так вкладывай, о степь, в сыновью руку
Кривое ястребиное перо (123).

В чеховской повести голос травы слышит Егорушка, наделенный, подобно лирическому герою Васильева, утонченным поэтическим слухом: «Песня тихая, тягучая и заунывная, похожая на плач и едва уловимая слухом, слышалась то справа, то слева, то сверху, то из-под земли, точно над степью носился невидимый дух и пел... ему стало казаться, что это *пела трава*; в своей песне она, полумертвая, уже погибая, без слов, но жалобно и искренно убеждала кого-то, что она ни в чем не виновата, что солнце выжгло ее понапрасну; она уверяла, что ей страшно хочется жить, что она еще молода и была бы красивой, если бы не зной и не засуха; вины не было, но она все-таки просила у кого-то прощения и клялась, что ей невыносимо больно, грустно и жалко себя» (24).

У Васильева «голос травяной», «плач травы» есть и в более развернутом варианте — уже как прямой парафраз чеховского «стихотворения в прозе», только весьма причудливо версифицированный: «Травы стояли / / Сухи, когтисты, // Жадно вцепившись // В комья земли. // Травы хотели / / Жить, жить! // И если б им голос дать, // Они б, наверно, // Крикнули: «Пить, // Пить хотим // Жить хотим, // Не хотим умирать! // Жить нет сил, // Умирать не в силах // В душном сне песчаных перин» (260).

Трава в поэме Васильева плачет безгласно, беззвучно, «без слов, но жалобно и искренно», как у Чехова, и в конце концов действительно погибает: «Вымерла без жалоб, // Молчит трава» (264). В дальнейшем плач травы продолжают страдающие люди: у Чехова Егорушка обнаруживает источник тягучей тоскливой песни, увидев «голенастую бабу за бугром в поселке» (25); в поэме Васильева плач травы уступает место причитаниям киргизов, работающим на соляных приисках: «Горе идет! Горе идет!» (266).

Образ плачущей-поющей травы имеет оксюморонную природу и в «Слове о полку Игореве», и у Чехова, и у Васильева: плач травы в реальности оборачивается тишиной, молчание человека превращается в тоскливую, горестную песню; так называемый «соляной бунт» на самом деле не бунт, а молчаливая и неудачная попытка киргизов откочевать с соляных разработок в родную степь, спастись от голода, но при этом лишиться хозяина рабской рабочей силы.

Анализируемый фрагмент с описанием степи, взятый из поэмы «Соляной бунт», и коррелирующий с ним фрагмент о плачущей траве из чеховской «Степи» выполняют важную характерологическую функцию.

Чехову «плач травы» помогает передать душевное состояние Егорушки, который не просто едет по степи, а отправляется в неведомое будущее, в большую жизнь, и из своего детства выносит вечное «чувство вины — это чувство русское», по словам Чехова, то есть чувство ответственности за все, что происходит вокруг. Путешествие Егорушки

по степи складывается из целого ряда картин древней жизни родной земли, из воспоминаний о ее прошлом, которое нет-нет, да и отзовется в настоящем — и тогда в непроницаемой ночной мгле почудится незнаемая страна, гроза и степные псы напомнят о грозах былых сражений, происходивших на бескрайних степных просторах, а засыхающая от зноя трава пробудит смутное ощущение тревоги, предчувствие трудного пути, трудной судьбы. Прошлое родины, которое созидает нравственное существо человека, вступающего в большую и неведомую жизнь, — так следует понимать художественную концепцию «Степи», так воплощено в ней временное триединство и метафизическая связь личности с универсумом, с русским миром, с национально-историческим бытием.

В поэме Васильева «Соляной бунт» плач травы прежде всего ассоциируется с трагической судьбой главного героя, молодого казака Григория Босого: во время подавления бунта он отказался убить «киргизскую девку», подругу его сестры Анастасии («Видит Григорий Босой: босиком // Девка стоит, // Вопить забыла...» — 274), получил от атамана Корнилы Ильича Яркова удар плетью по лицу («В селезня, // В родителей, // В гроб! // Гольтьба! Киргизам // Попал в друзья!..» — 275), в ответ полоснул саблей — и «упал атаман», «Был атаман — и не был» (275). Григорий Босой был приговорен старейшими и богачейшими казаками к смертной казни: «Безнадельный, // Хромой, // Смел посметь...» (275).

Григорий Босой показан в поэме как русский человек, действующий не по расчету, а по велению сердца, под влиянием чувства любви и сострадания. Он не смог поднять руку на киргизку, отождествив ее с собственной сестрой Анастасией (и в его сознании возник образ «киргизской Насти»), но при этом еще и вспомнил и пожалел ее братьев (274). Григорий Босой совсем молод — «молокососом» называет его атаман. Перед смертью герой вспоминает впечатления детства, чем-то похожие на впечатления чеховского Егорушки:

Только что вспомнил
 Дедову бороду...
 Мать за куделью...
 И жись — не в жись!
 Ярмарку.
 Освирепевшую морду
 Лошади взбеленившейся.
 Песню.
 Снежок.
 Лето в рогатых,
 Лохматых сучьях,
 Небо
 В торопящихся тучах...
 Шум голубей.
 Ягодный сок.
 Только что — журавлиный косяк...
 Руки свои
 В чьих-то слабых... (314).

Память детства и делает Григория человеком, а не убийцей. Нравственная сущность этого героя унаследована им с плотью и кровью от своих далеких вольных предков, от дедов и прадедов, которые испытали в своей жизни много горя и, как православные люди, сохранили в душе чувство вины за страдания других людей. Из «Родовой Книги», которую зачитывают перед казнью Григория, становится известно о родоначальнике всех Босых:

«...И когда полонили сотню возле Трясин
И трясли их, несчастных, от Лыча до Чуя,
Он бежал из-под смерти босым, есаул,
Из поема в поем, от росы к росе,
И от этого лыцаря вышли Босые...» (315).

Точно так же, с тростника на воду, под тучами и по росе, на коне и пешком, скача и летя, подобно зверям и птицам, бежал из половецкого плена князь Игорь в «Слове о полку Игореве»:

А Игорь князь поскочи
горностаемъ к тростию
И белымъ гоголемъ на воду.
Въвржеся на бръзь комонь,
скочи съ него боѡсымъ вълкомъ.
и потече къ лугу Донца,
и полетѣ соколомъ подь мъглами...

Коли Игорь
соколомъ полетѣ,
тогда Овлуръ
вълкомъ потече,
труся собою
студеную росу.

«Боѡсый» волк в древнерусском памятнике — это серый волк; есаул же в произведении Васильева буквально босой, то есть бежит из плена в чем придется. Тем не менее созвучие слов «боѡсый» и «босой», «босый» поэт, столь виртуозно владеющий ассонансами, аллитерациями, внутренними рифмами, не мог не чувствовать, не мог не учитывать. Григорий Босой — из бедного, хотя и славного казацкого рода. Но его фамилия говорит еще и о том, что его предок мог бежать из плена не босым есаулом, а «боѡсым волком». Образ пращура, прадеда Григория Босого сближается с образом князя Игоря. Благородство, отвага, «буесть», то есть буйный нрав, — все это идет оттуда, из глубины веков. Оттуда же и внутренняя противоречивость характера: проявленная им жалость — это по-христиански, по-православному, но убийство атамана — это уже языческое, ветхозаветное «кровь за кровь». Поступок героя — это прямое следствие не только его социального положения («босой» пожалел «трижды босых»), но и характера («спаль князю умъ похоти», «взыграло рети-

вое»). Яркий, трагический образ Григория Босого типологически близок персонажу шолоховского «Тихого Дона» Григорию Мелехову (а может быть, отчасти навеян им)⁹.

Григорию Босому приходится умирать молодым, подобно степной траве, выжженной беспощадным зноем.

Кроме того, Васильев с помощью образа плачущей травы раскрывает страдания киргизов в солончаковой степи, а шире — социальный конфликт между «хозяевами жизни» и простым народом (киргизами, а также «Рязанью, Самарой и Пермью» — 301). Расправляясь с «бунтовщиками», не казаки убивали киргизов, а «Рубили // Сирые и босые // Трижды сирых // И трижды босых» (273-274).

Концепт «степь» имеет не только характерологическое значение, он выполняет еще и жанрообразующую функцию. Благодаря тому, что в его семантическом поле выявляются связи с мотивами и образами «Слова о полку Игореве», жанровая природа чеховской повести и поэмы Васильева усложняется.

«Степь» Чехова символически воссоздает, по признанию В.Г. Короленко, целую полосу русской жизни, историческую эпоху «безвременья» 1880-х гг. Эта повесть репрезентирует весь духовно-нравственный потенциал, который, со всеми его противоречиями, определил характер поколения русских людей того времени, в том числе Егорушки. Перед нами лироэпическое произведение (Д.С. Мережковский считал ее «маленькой эпической поэмой в прозе»), унаследовавшее жанровые традиции древнерусских повестей.

То же можно сказать и о поэме Васильева «Соляной бунт». Это трагический эпос, сочетающий в себе разнородные (ритмически, сюжетно, с точки зрения пафоса) фрагменты, которые, как мозаика, складываются в одно целое. В нем воссоздана предреволюционная эпоха, и образ степи здесь — доминантный, художественно необходимый, сквозной. Он символизирует Россию не просто накануне революционных потрясений и перемен, а Россию на грани распада, на грани потери нравственности, на грани утраты национальной идентичности в условиях глубочайших социальных противоречий. Владельцы огромных, несправедливо нажитых капиталов используют «босых» казаков против «трижды босых» киргизов, провоцируя межнациональный конфликт. Опасаясь всех «босых», они делают вид, что боятся «киргизья», и устраивают погром. Григорий Босой не был бы русским, если бы не спас несчастную киргизку и не погиб затем на виселице, искупив грехи своих соотечественников. Он показал и доказал, что не «босые» враги «трижды босым», а Деровы, Ярковы и Хаджибергены, купцы-воротилы, хозяева несметных богатств и самой жизни. Но главное, с точки зрения поэта, это то, что у «босых» еще хранится «порох в пороховницах», еще существует русская душа и русская вера.

Система степных пейзажей в «Соляном бунте» удивительно точно коррелирует с чеховскими. Герои Васильева, как и персонажи Чехова, движутся «Через большую тоску степей» (263). «Бурая пустынная степь» в чеховской повести может вдруг раскрыться наиболее чуткому челове-

ку «жизнью и содержанием», показав «лисицу, зайца, дрохву или другое какое-нибудь животное» (55). Так же непредсказуема в своем разнообразии волшебница-степь у Васильева:

А пока что степь, рыжа-рыжа,
 Дышит полуденной жарой,
 В глазах у верблюда
 Гостит, дрожа,
 Занимается
 Странной игрой:
 То лисицу выпустит из рукава,
 То птицу,
 То круглый бурьяна куст (264-265).

Одним из кульминационных событий в «Степи» является гроза, которая подвергается у Чехова мифологизации. Сама степь вдруг превращается не то в чудовищных размеров тучу, не то в огнедышащего дракона, мечущего многочисленные перекасти-поле: «По степи, вдоль и поперек, спотыкаясь и прыгая, побежали перекасти-поле, а одно из них попало в вихрь, завертелось, как птица, полетело к небу и, обратившись там в черную точку, исчезло из виду. За ним понеслось другое, потом третье, и Егорушка видел, как два перекасти-поле столкнулись в голубой вышине и вцепились друг в друга, как на поединке» (29); «Даль заметно почернела и уж чаще, чем каждую минуту, мигала бледным светом, как веками <...>. Страшная туча надвигалась не спеша, сплошной массой; на ее краю висели большие, черные лохмотья; точно такие же лохмотья, давя друг друга, громоздились на правом и на левом горизонте. Этот оборванный, разлохмаченный вид тучи придавал ей какое-то пьяное, озорническое выражение <...>. ...около самой черной тучи летали перекасти-поле, и как, должно быть, им было страшно! <...>. Чернота на небе раскрыла рот и дыхла белым огнем; тотчас же опять загремел гром <...>. Черные лохмотья слева уже поднимались кверху и одно из них, грубое, неуклюжее, похожее на лапу с пальцами, тянулось к луне» (84-85).

Васильев создает свой вариант этого описания:

Вымерла без жалоб,
 Молчит трава,
 На смертях замешенный, воздух густ.
 Стук далек, туп. Зной люг.
 Небо в рваных
 ветреных облаках.
 Перекасти-поле молча бегут,
 Кубарем летят,
 Крутятся на руках.
 Будто бы кто-то огромный, немой,
 Мертвые головы катает в степи (264-265).

Егорушке в «Степи» чудятся то великаны с пиками, то невидимый дух, то библейские колесницы, то лохматые лапы с пальцами (87). Подобные видения характерны и для героев «Соляного бунта»:

Степь шла кругом
 Польною дикой,
 Все в ней мерещились:
 Гнутый лук,
 Тонкие петли арканов, пики,
 Шашки
И пальцы скрюченных рук (259-260).

Описывая «безрукие тучи» над степью, рассказчик в поэме Васильева видит в них таинственных великанов:

И казалось — там, среди туманов,
 Мышцы напрягая, не спеша,
 Тысячи быков и великанов
 Работают, тяжело дыша (261-262).

Олицетворение и поэтизация степи, характерные для чеховского повествования, появляются и у Васильева:

Солнце шло от них стороной,
 Степь начинала розоветь.
 Пах туман парным молоком,
 На цыпочки
 Степь приподнялась,
 Нюхала закат каждым цветком,
 Луч один пропустить боясь (261).

Стилистически это описание очень близко к чеховскому, ср.: «Солнце... принялось за свою работу... полоса света, подкраившись сзади, шмыгнула через бричку и лошадей, понеслась навстречу другим полосам, и вдруг вся широкая степь... улыбнулась и засверкала росой» (16).

Одиночество человека в степи, а значит, и в жизни — лейтмотив чеховской повести. Это одиночество, беспомощность, беззащитность перед всем злом мира Чехов показывает на примере Егорушки, Пантелея, графини Драницкой и других, а Васильев в «Соляном бунте» обобщает:

Некому человека беречь.
 Некому человека беречь.
 Идет по степи человек...(264).

Степной пейзаж и у Чехова, и у Васильева может пророчить какую-то беду (вспомним солнечное затмение в «Слове о полку Игореве»). В чеховском тексте Егорушка в самом начале своего путешествия предчувствует что-то страшное, и это предчувствие поддерживается тревож-

ным и тревожащим душу пейзажем, который мальчик наблюдает на границе, где кончается уездный город и начинается степное пространство: «Небо над заводами и кладбищем было смугло, и большие тени от клубов дыма ползли по полю и через дорогу. В дыму около крыш двигались люди и лошади, покрытые красной пылью» (15). Эта мрачная картина в сюжете повести не получает дальнейшего развития, страхи и переживания Егорушки — в эпоху детства — разрешаются благополучно: к нему любовно относятся дядя, о. Христофор, возчики, Мойсей Мойсеич с женой, городская квартирная хозяйка Настасья Петровна. Настоящие испытания героя Чехова ожидают позже, за пределами повести.

Но в поэме Васильева аналогичный мотив значительно усилен и реализован в основном повествовании. Речь идет о степном мареве, то есть типичном для степных мест видении, являющемся атаману Яркову:

Он их вел через мертвые кости,
 Через большую тоску степей...
 <...>
 Из-под ладони смотрел за закат:
 Там горел, пылал вертоград,
 Красное гривастое пламя плясало
 И затихало мало-помалу.
 Рушились балки, стены! летели
 Полные корзины искр. Блестело окно...
 Через крутьбу огневой метели
 Дым повалил. Стало темно (263).

Это маревое оборачивается в дальнейшем картиной страшной расправы казачьего отряда над взбунтовавшимися киргизами, казнью Григория Босого, а затем и гибелью самих казаков в огне революции. Не случайно Васильев подчеркивает, что горит «вертоград», то есть не дом, не деревня, не город, а весь Божий мир, вся Россия.

Можно предположить, что в данном случае между Васильевым и Чеховым было такое опосредующее звено, как цикл Блока «На поле Куликовом»:

Я слушаю рокоты сечи
 И трубные крики татар,
 Я вижу над Русью далече
 Широкий и тихий пожар.
 <...>
 Опять над полем Куликовым
 Взошла и расточилась мгла...¹⁰

Чехов в своей повести дал только намек: «Какова-то будет эта жизнь?» (104). Блок предвидел грядущее «поле Куликово» в новейшей истории России. Васильев непосредственно и правдиво показал его.

Концепт «степь» широко варьируется в поэзии Васильева. В заклю-

чение обратим внимание на стихотворение «Дорога» (1933). Здесь также показано путешествие героя через широкую степь, только теперь уже не верхом, как в «Соляном бунте», и не в бричке, как у Чехова, а на поезде. Несмотря на новую эпоху («Развеяны по ветру // Красные флаги»), несмотря на новые скорости и ритмы жизни, ощущения лирического героя — тревога и печаль — все те же, они сопровождают привычный пейзаж: «Лохматые тучи // Клубились над нами, // Березы кружились // И падали, и, // Сбежав с косогора, // Текли табунами, // И шли, словно волны, // Курганы в степи» (117). Россия все та же: те же просторы, тот же русский человек, те же испытания, те же родительские наставления и благословение, та же вера:

И только на лавке
Вояка бывалый,
Летя вместе с поездом
В темень, поет:
«...Родимая мать,
Ты меня целовала
И крест мне дала,
Отправляя в поход...» (119).

Ключевая фраза в этом произведении: «Стоит мирозданье, // Стоят побережья...» (119) — возвращает сознание лирического героя к теме времени и вечности. Степь — это то, что веками стоит и стоит.

Не существует этимологического исследования, которое бы убедительно объяснило происхождение слова «степь». Но даже если глаголы «стоять» и «стать» не являются однокоренными с существительным «степь», с точки зрения поэтической звукописи это близкие слова. Не случайно в тексте чеховской «Степи» повтор сочетания «ст» такой устойчивый: «состарились в степи», «вспорхнул стрепет», «в стоячем воздухе», «воздух... застыл», «наступила тишина», «стрелою», «останавливается», «существо» и даже, среди множества подобных примеров: «Настасья Петровна Тоскунова».

В художественном мире Васильева, в стихотворении «Дорога» слова «степь», «стоять», «стать» совершенно осознанно соотнесены и связаны между собой. «Степь» — это символ не только той или иной конкретной исторической эпохи, это символ России и ее, говоря пушкинскими словами, «самостоянья», символ непреходящих для русского человека ценностей.

Вновь и вновь, в каждом новом поколении, человек отправляется в дорогу, в поход за правдой и счастьем, и вновь и вновь он, сталкиваясь со злом и разрушением, с удивлением делает вывод о том, что в мире существуют некие силы, удерживающие его от окончательно торжествующего зла и разрушения. Такими силами на Руси испокон веков считаются материнская любовь, любовь к родной земле, православный крест. Это те самые ценности, которые отстаивали в своем творчестве П.Н. Васильев и его предшественник и учитель А.П. Чехов.

¹ *Выходцев П.С.* «Неуемной песней прозвенеть...» (О Павле Васильеве) // *Васильев П.* Избранное. М.: Худож. лит., 1988. С.3-5.

² Там же. С.5.

³ *Панченко А.М.* Топика и культурная дистанция // *Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения.* М.: Наука, 1986. С. 244-248.

⁴ См.: *Караулов Ю.Н.* Русская языковая личность и задачи ее изучения. М., 1989; *Степанов Ю.С.* Константы. Словарь русской культуры. М., 1997.

⁵ Об этом подробнее говорится в статье: *Николаева С.Ю.* «Степь» в русской литературе: А. Чехов, А. Ганин, Ю. Кузнецов // *Миф и действительность в творчестве Юрия Кузнецова.* М., 2009 . С. 125-142.

⁶ *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем. Сочинения: В 18 т. Письма: В 12 т. М., 1974—1983. Т.7. С.48. Все цитаты из «Степи» даются в тексте по этому изданию с указанием страниц. Все остальные ссылки на письма и произведения Чехова даются в тексте в скобках с указанием серии, тома и страниц.

⁷ *Васильев П.* Избранное. М.: Худож. лит., 1988.С. 123. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках.

⁸ *Чехов А.П.* Переписка А.П. Чехова: В 2 т. М.: Худож. лит., 1984. Т.1. С.292.

⁹ Вслед за П.С. Выходцевым и С. Поделковым, указавшими на параллель между эпическим творчеством Васильева и «Тихим Доном» М. Шолохова, «Белой гвардией» М. Булгакова (См.: *Выходцев П.С.* Щедрость таланта // *Васильев П.Н.* Лирика. Л.: Детская литература, 1981. С.15) в наше время появляются публикации, подкрепляющие эти наблюдения анализом языка и поэтики соответствующих произведений (См.: *Кузнецов П.* Великая степь в творчестве Михаила Шолохова и Павла Васильева // *Литература в школе.* 2005. № 5. С. 46-48).

¹⁰ *Блок А.А.* Собрание сочинений: В 8 т. М.-Л.: ГИХЛ, 1960. Т. 3. С. 252.

Ю.А. ИЗУМРУДОВ

(Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского)

ЧЕЛОВЕК И «БРАТЯ НАШИ МЕНЬШИЕ» В ПОЭЗИИ ПАВЛА ВАСИЛЬЕВА

Читаю, однажды, лекцию на филфаке родного мне Нижегородского университета о новокрестьянских поэтах — и о Васильеве в том числе. И как-то так складывается, что не чувствую, доходят ли до слушающих меня, до сердец их мои слова. Открываю книжку и читаю стихотворение, как хозяин-станичник убивает топором коня, отчаявшись спасти его от голодной смерти и не в силах перенести его муки... Ответом мне тишина — и слезы в глазах студенток моих... Вот вам и нынешнее рационалистически настроенное поколение, которое, как считается, и удивить, и растрогать вряд ли возможно. Возможно! Стихом Васильева, его болью, силой, страстью.

Написал это — и припомнились другие слезы, других студентов — Петербургских педагогических курсов, слушавших в авторском чтении «Преступление и наказание», — как пьяный, впавший в дикость мужик Миколка, под улюлюканье толпы, забивает насмерть тощую клячку, не могущую сvezти огромную, с непомерной поклажей, телегу. Жуткая эта картина, без всякого сомнения, *в контексте* васильевского стихотворения, как и «Уличные впечатления» в цикле «О погоде» Н.А. Некрасова:

Под жестокой рукой человека
Чуть жива, безобразно тоща,
Надрывается лошадь-калека,
Непосильную ношу влача.
Вот она зашаталась и стала.
«Ну!» — погонщик полено схватил
(Показалось кнута ему мало) —
И уж бил ее, бил ее, бил!
Ноги как-то расставив широко,
Вся дымясь, оседая назад,
Лошадь только вздыхала глубоко
И глядела... (так люди глядят,
Покоряясь неправым нападкам).

Он опять: по спине, по бокам,
И вперед забежав, по лопаткам
И по плачущим, кротким глазам!
Все напрасно. Клячонка стояла...
(1859)

Стихи эти, кстати, Достоевский особо ценил у Некрасова, осознавал глубокое воздействие их на себя как человека и художника, не раз обращался к ним в своих книгах: в «Братьях Карамазовых» («У Некрасова есть стихи о том, как мужик сечет лошадь кнутом по глазам, «по кротким глазам»), в «Дневнике писателя» 1876 года («Наши дети воспитываются и возрастают, встречая отвратительные примеры. Они видят, как мужик, наложив непомерно воз, сечет свою завязшую в грязи клячу, его кормилицу, кнутом по глазам...») и, наконец, в уже упоминавшихся «Преступлении и наказании» («— По морде ее, по глазам хлещи, по глазам! — кричит Миколка. <...> Он (увидевший себя во сне семилетним мальчиком Раскольников. — Ю.И.) бежит подле лошадки, он забегает вперед, он видит, как ее секут по глазам, по самым глазам. Он плачет»¹).

... И более чем полвека спустя. ...Васильевское:

Да по прекрасным глазам,
По карим
С размаху — тем топором...

«Мы еще Некрасова знавали», — напишется в 1934-м (через два года после «Коня»), в сугубо, кстати, лирических, интимнейших «Стихах в честь Натальи» (вот еще одно подтверждение слитности, неразделимости у Васильева личного и общественного, социального). А из воспоминаний вдовы поэта, Елены Вяловой-Васильевой, узнается: «Любимым писателем Павла был Достоевский»².

Тема: *Человек и лошадь, кормилица его, труженица*, — в широком смысле: *Человек и «братья наши меньшие»* — привычная для русской литературы, — и Васильев продолжил ее — но продолжил, переосмыслив. Если у классиков XIX века человек убивает лошадь по злобе, ненависти, то у Васильева — по любви и жалости. Это ж надо, как ожесточился мир: любишь — стало быть, и убиваешь, и иного не дано.

Конечно, стихотворение написано по конкретному поводу — о голоде, охватившем многие губернии России в начале 1930-х. И нельзя не восхищаться мастерством поэта, его видением, его подходом: он не разворачивает широких социальных полотен, не пишет о голодной смерти тысяч и тысяч людей, — а дает лишь историю коня и его хозяина, частную историю, очень личную, но которая, в итоге, наполняется громадным общественным смыслом. И читается уже это стихотворение, повторюсь, изначально конкретное, — как о жизни вообще, о социальной дисгармонии, об ответственности человека — перед собой и Господом Богом — за всё живое на земле.

...И звучит где-то там, в мозгу, и преследует, и забыться не дает отчаянное, безысходное:

Что ж это, голубчики,
 Конь пропадает!
 Что ж это — конь пропадает! Родные!

Из прочитанной много ранее, еще в школе — потому как была включена в учебную программу, в отличие от произведений Васильева — поэмы «Страна Муравия» А. Твардовского, одного из основных соперников Васильева на поэтическом олимпе 30-х годов, запала мне в душу краткая и емкая характеристика коня, главной опоры Моргунка в его крестьянском хозяйстве: «Не конь, а человек».

Открываю для себя Васильева — убеждаюсь: под этими словами и он бы подписался, и его мировидению соответствуют они, его ценностной системе. Так, у Твардовского страждущий праведной Муравской земли Моргунок, теряя коня, и себя теряет. И та же доля (вернее, недоля) выпадает и васильевскому Алексеичу — станичнику, напротив, крепко держащемуся своего места. Но если Твардовский все-таки оставляет своему герою возможность, так сказать, обратного действия — и тот обретает коня, а с ним и себя же, то у Васильева всё иначе, принципиально иначе, финал его ужасен, *смертен*. И потому обобщая, с учетом всего ими написанного, можно сформулировать: при всей близости их воззрений на жизнь, в итоговых оценках, в целостном восприятии бытия, в эмоциональных порывах, они, весьма и весьма существенно, разошлись: если Твардовский во всем старался найти золотую середину и его отличал природный оптимизм, то Васильев всегда срывался на край, бунтовал, кипел, и жизненный и художнический путь его был путь на Голгофу, *трагический* путь.

В васильевском мире «братьев наших меньших» наряду с конем, и так же как он («Не конь, а человек!»): по неразрывной «узловой завязи природы с сущностью человека»³ (С.Есенин), — особо выделены еще коровы и быки. Вот как, к примеру, дан портрет еще одного хозяина-станичника Евстигнея Яркова, отрицательного, кстати, персонажа, кулака (поэма «Кулаки», 1936):

Приросло покрепче иного
 К пуповине его добро,
 И ударить жердью корову —

Евстигнею сломишь ребро.
 Он их сам — лошадей — треножил.
 Их от крепких его оград
 Не отымет и сила Божья,
 А не то чтобы конокрад.

Он их сам — коров — переметил
 И ножом,
 И клеймом,
 И всяк,
 Никакая сила на свете
 Не отымет его косяк.

Никакая на свете пакость,
Ну-ка, выйди, не оробей!
Хошь мизинец,
Хошь тёлку —
На-кось —
Отруби, отмерь и отбей.

Ну-ка, сунься к амбарам сытым —
Все хозяйство, вся тишь и гладь
Опрокинет вострым копытом
И рогами начнет бодать.

И в итоге нисходит на нет вся заданная идеологичность поэмы. Да, умом читатель понимает, что он должен бы ненавидеть таких, как Ярков — классовые враги ведь! — да вот только сердце — а оно-то всегда право — противится. И ничего тут не поделаться: и симпатию, и сочувствие вызывает Ярков, а как же? ведь с Матерью-природой в согласьи живет, ее мудрыми законами руководствуется! И буквально сросся с ней! И пойти против него — значит против самой Природы пойти! И не стерпит она, оборонит, всей лошажьей — коровьей силою:

Опрокинет вострым копытом
И рогами начнет бодать.

И вот еще о чем побуждает задуматься поэма, Эпилогом ее (когда, казалось бы, все закончилось и добавить уж ничего нельзя): пред лицом Единой Матери-природы все едины: и кулаки, и кто раскулачивал — они все ее дети, да всех них она *равно* ответственна. «Банальная мысль!» — скажут, возможно, на это. Для нашего времени — да, пожалуй, но для 30-х годов, когда писалась и публиковалась поэма, — совсем не банальная, а самая что ни на есть серьезная, актуальная. И образным воплощением ее в произведении, в Эпилоге, повторяю, стало торжественное шествие — своеобразным парадом! — отобранного у кулаков, «общественного» теперь уже, скота. И все в этот миг замирает. И уж нет ничего и никого. И только «окруженные сияньем и ревом», «с хребтами красными от заката» коровы и «лютый водитель» их, «багровошерстный, золотоглазый, неторопливый» бык. Они главные здесь, в них надежда и спасенье Жизни. Сама жизнь в них теперь, ее цветенье и таинство:

Солнце они несли на хребтах,
Степь в утрабах,
Польнь и траву ее.

И что до того им, что прежде они принадлежали одним, а теперь стали собственностью других, — они остались собою, Природой остались, а вот кроваво схватившиеся из-за них — и кулаки, и колхозники — равно оказались неправы (таков акцент у Васильева), изменили Мате-

ри-природе, а стало быть, и себе! И показали — как люди! — свою несостоятельность. Потому и шествуют — парадом! — как укор и назидание им, чтоб снова стали людьми, — братья их меньшие, *их природные половинки*.

Еще поразительней финал «Соляного бунта», лучшей васильевской поэмы (1933). Станичники казнят своего казака Гришку Босого, который, единственный из всего их «благочестивого воинства», проявил человечность и отказался убивать ни в чем не повинную киргизскую девушку, а атаману Яркову, люто принуждавшему к этому, отмстил смертью. Прилюдно казнят, дабы неповадно было бедноте, всем этим Босым: а то, глядишь, свои законы установят — и «будут киргизы вольницей зваться», и не заставит уж их черпать задаром соль...

Но перед этим еще казнь — быка, правда, никак уж не связанная с сюжетом, как некое отступление от него (отнюдь не лирическое уже); виденная некогда автором сцена всплыла в памяти — и встала в один ассоциативный ряд с расправой над Гришкой:

И-эх!
 И-эх!
 Силушка-силка,
 Сердцу бычьему перекор, —
 В нежную ямку
 Возле затылка
 Тупомордым обухом
 Бьет топор.
 И на бок рушится
 Еще молодой,
 Рыжешерстный,
 Стойкий, как камень,
 Глаза ему хлещет
 Синей водой,
 Ветром,
 Упругими тростниками.
 Шепчет дед:
 — Господи, благослови... —
 Сверкает нож
 От уха до уха, —
 И бык потягивается
 До-олго... глухо...
 Марая морду
 В пенной крови.

Здесь, по контексту, ритуальное убийство: не только быка убивают, а и Гришкину природную сущность, то, что от Природы в нем, что связывает его с братьями нашими меньшими. Именно так прочитывается эта сцена (во всяком случае, мной). Не случайно ведь в последующем описании казни Гришки выделяется, как он

Губами доверчивыми,
По-телячьи,
Медленно потянулся
К кресту, —

— а сестра его любимая, Анастасия, чей лик ему провиделся в спасенной им киргизке,

Крылышки подломив,
...Пала,
Будто по темю топор...

(Это, топором по темени, было уже...)

Перечитываю все снова и снова — и укрепляюсь в мысли, мелькнувшей вначале лишь как догадка: Природа сама — всесозидающая, всеобъединяющая — страдает с Гришкой, сострадает с ним — и умирает с ним же, — но тем и оправдывает жизнь его, возвеличивает, бессмертие дает в памяти людской.

И возмездие приходит к вершителям казни, к тем, кто смерть несет в киргизские земли: она их самих настигает — и *трижды проклята кровь их*. Чтоб Жизнь была до скончания веков! И будет! Ведь

Как прекрасна
Земля
И на ней человек! —

(слышится в подтексте завет васильевского кумира Сергея Есенина). И как просто это! Всего-то и нужно: *быть сердцем как дети*.

А меньшиковское дите
У отцовских плеч:
— Батька, ба, пошто эти сабли?
Куда собираешься?
— Кыргызов жечь.
— А пошто?
— По то, что озябли.
— А ты бы им шубы?
— Не хватит шуб. —
Дите задумалось: «Ую-ю!
Так ты увези им дедов тулуп,
Мамкину шаль и шубу мою!» —

и Природе внимать; прежде чем гнать, ожесточаясь, на неправо дело коней своих, *приглядеться и прислушаться*⁴ к ним:

Кони сторонились
От кропильницы
Молча, —
Они не верили
Ни воде, ни огню,
Волчий косяк
Поповской сволочи
Благословлял
Крестами
Резню.
Кони пошатывались
От убоя,
Им хотелось
Теплой губою
Хватать в конюшенной
Тьме овес,
Слушать утро
У водопоя
В солнце
И долгом гуденье ос.

И, как всегда, Васильев, хоть и заканчивает «Соляной бунт» революцией, с ее «грозными пиками, что за жизнью ярковской гнались», вышается над всеми классовыми и идеологическими барьерами.

Много могил!
Забыв об обиде,
О степях, о черёмушнике густом,
Землю грызут безгубым ртом
И киргизы, зарытые сидя,
И казаки,
Растянувшиеся пластом.

А ведь каждому Бог жизнь давал для доброго дела. Не для вражды. И случилась таковая — значит, что-то помешало в исполнении доброго дела. Значит, само Бытие на Земле устроено несправедливо — и нужно его изменить, чтоб не убивали люди друг друга.

... Для Бога ж все дороги — и каждая жизнь да служит Уроком. Вот почему главному убийце — убитому атаману Яркову — и проклятье воздается:

...зажжена
Панихида волчья,
Сеяшему десятины мук... —

и прощенье:

Мир
 Останку
 Царевой сволочи,
 Мир
 Праху
 Твоему!

Приведенные примеры убедительнейше свидетельствуют, что герои своей лирики (и зачастую отрицательных — кулаков, казаков...) Васильев не мыслил *без узловой завязи с Природой*, в которой — еще раз подчеркнем — особой его приязнью пользовались кони, лошади и быки. И они же давали пищу его творческому воображению, когда он и свой собственный портрет писал (и стало быть, с теми же, отрицательными, рядом вставал и хулу на себя навлекал), о своем предназначении художника говорил. Замечательно в этом плане стихотворение «Быть мастером» (1932 г.).

Отмечу попутно: стиль, ритмика, образный строй стихотворения таковы, что невольно приходит на ум вся мировая поэтическая традиция, от античности до русской классики, до Пушкина. Вот куда уходят корни поэзии Васильева, как прочно самостоянье его! Удивительно ли, что так яро травили его беспочвенные и безголосые виршеплеты, все эти Безыменские и К°, которые, по выражению булгаковского Иванушки Бездомного, только и знали что «взвейтесь» да «развейтесь»⁵.

В который уж раз читаю строки «Быть мастером» — и начитаться не могу.

Мню я быть мастером, затосковав о трудной работе,
 Чтоб останавливать мрамора гиблый разбег и крушенье,
 Лить жеребцов из бронзы гудящей, с ноздрями, как розы,
 И быков, у которых вздыхают острые ребра.

Веки тяжелые каменных женщин не дают мне покоя,
 Губы у женщин тех молчаливы, задумчивы и ничего не расскажут,
 Дай мне больше недуга этого, жизнь, — я не хочу утоленья,
 Жажды мне дай и уменя в искусной этой работе.

Вот я вижу, лежит молодая, в длинных одеждах, опершись о локоть, —
 Ваятель теплого, ясного сна вокруг нее пол-аршина оставил,
 Мальчик над ней наклоняется, чуть улыбаясь, крылатый...
 Дай мне, жизнь, усыплять их так крепко — каменных женщин.

(1932)

Удивительный здесь создается мир. Люди и звери как единое и равноправное сообщество. Творя их, автор и себя творит — и тоже един с ними. И не жаждет утоления в трудной своей работе, — потому что это судьба его — быть Мастером, — чтоб жизнь была... в созданных его, такая, с которой он родился, чье молоко впитал, чьи кровные заветы унаследовал.

...А помешают ему в этом, помешают быть Мастером и лишь «глян-

ца» затребуют, — на бунт пойдет, на «кулацкий разгром» (!), на погибель, — но верным останется и жизни, и себе, — и герои, все его *люди и звери*, с ним пребудут и его же долю смертную предпочтут, — напишется в отчаянном по смелости стихотворении «Раненая песня» (1933).

Пусть все идет к черту, летит трубой,
Если уж такая судьба слепая.
Лучшие мои девки пойдут на убой,
Золото волос на плечо осыпая.
Мужики и звери из наших мест
Будут в поэмах погибать...
Коровы и лошади, вот те крест,
Морды свои вытянут ко мне, —
кончай, мол.

Так, увы, в итоге и случилось. Вместе с Васильевым и разделившими его смертную участь поэтами поколения 1920—30-х из Поэзии на десятилетия ушла Жизнь, ушли *люди и звери*. И когда мы, наконец, вспомнили о Васильеве и прочли, свободно, незашоренно, исполненные глубочайшей мысли о самих первоосновах бытия произведения его, где *люди и звери*, где принимающие на себя грехи наши наши братья меньшие, все отчетливой осознаем: произведения эти, говоря словами Есенина, «стоят на одинаковом достоинстве стихов» крупнейших поэтов — натурфилософов XX века — Клюева, Клычкова, Заболоцкого, Пастернака... А ведь он еще и бесподобнейший лирик! И эпик! И, пожалуй, прав Пастернак. Талант ярчайший и, может быть, единственный такой на весь XX век. Виделось же вот, к примеру, Кедрину в нем что-то лермонтовское. И Боже! — не могу не повториться, снова и снова — *что было бы с ним*, лермонтовским сверстником, *что вышло бы из него*, доживи он хотя бы до тридцати семи, до пушкинских тридцати семи...

¹ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л.: Наука, 1976. Т. 14. С. 219; 1981. Т. 22. С. 26; 1973. Т. 6. С. 48.

² Гронская С. И. «Здесь я рассадил свои тополя...» М.: Флинта, 2005. С. 71.

³ Есенин С. А. Полное собрание сочинений: В 7 т. М.: Наука-Голос, 1997. Т. 5. С. 202.

⁴ Это — *приглядеться и прислушаться* — в поэтической натурфилософии Васильева опорные понятия. Вот, к примеру, строки его стихов (курсив мой. — Ю. И.):

Затерян след в степи солончаковой,
Но *приглядись* — на шее скакуна
В тугой и тонкой кладнице шевровой
Старинные зашиты письма. <...>
Просторен бег гнедого иноходца.
Прислушайся! Как мерно сердце бьется
Степной страны, раскинувшейся тут...

(«Затерян след в степи солончаковой...», 1929)

Наклонись и *прислушайся* к дальним подковам.
Посмотри — как распластано небо пустынь...
Отогрета ладонь в шалаше камышовом
Золотою корой веснушчатых дынь.
Опускается вечер.
И видно отсюда,
Как у древних колодцев блестят валуны
И, глазами сверкая, вздымают верблюды
Одичавшие морды до самой луны...

(«Бахча под Семипалатинском», 1929)

⁵ Булгаков М.А. Избр. произв.: В 2 т. Минск: Мастацкая літаратура, 1990.
Т.1. С.342.

Н. П. ВАСИЛЬЕВА¹

(г. Рязань)

ПОЭМА «ХРИСТОЛЮБОВСКИЕ СИТЦЫ» В СОВРЕМЕННЫХ ЛИТЕРАТУРНЫХ ДИСКУССИЯХ

Павел Васильев начал писать поэму «Христоролюбовские ситцы» зимой 1935 года, когда был заключен в Рязанскую тюрьму. О.А. Иост (Павлодар) в своей работе «Поэма «Христоролюбовские ситцы» рассматривает произведение как итог всего творческого пути поэта. Павел Васильев, затравленный и оболганный, «всё чаще и чаще задумываясь о своей судьбе, писал большую поэму с элементами драматургии, которая, как он полагал, должна подвести итог прошедшей жизни» [1].

Фабула поэмы проста. Герой её, художник Христоролюбов, внук иконописца, мальчиком был увезен в Германию для обучения живописи. Вернувшись в Павлодар, он застаёт там перемены, среди которых главная — появление в городе Текстильного комбината:

Огромен
Многоребер,
Ярок,
В плакатах с головы до пят,
На курьих косточках хибарок
Стоял Текстильный комбинат.

Христоролюбову поручено сделать рисунки для тканей, которые производит комбинат. Ситцы, раскрашенные христоролюбовскими узорами, не понравились. Художник уволен, страдает, мечется. И, наконец, находит опору в общении с простыми людьми — рабочими совхоза.

¹ *Васильева Наталья Павловна* — дочь Павла Васильева и Галины Анучиной. Окончила МАИ, после окончания института уехала по распределению в Рязань, работала до пенсии преподавателем. Сейчас все свободное время посвящает пропаганде творчества отца. В 2001 году в Рязани вышел сборник стихотворений и поэм П.Васильева «Подымайся, песня, над судьбой», составленный дочерью поэта.

Несомненна автобиографичность поэмы. Вот как рассказывает поэт о мальчике — иконописце Игнате Христолюбове:

Сколь ни работал по указке,
Сколь дрожь ни чувствовал в руке,
Вставали радугою краски
На горьком дереве ольхе
Весенним цветом. Цветом пылким...
И замечать стал дед — вот-вот
По божьим скулам вдруг ухмылка
Лучом лукавым проскользнет.
В очах апостольских туманы,
И у святых пречистых дев
Могучи груди,
Ноздри пьяны
И даже губы нараспев.

В этих строчках мы узнаём самого Васильева, непокорного, свободного в своём творчестве, несмотря ни на что.

Уже по причине автобиографичности поэмы нельзя согласиться с С.П.Шевченко — автором книги о П. Васильеве «Будет вам помилованье, люди...» (Павлодар, 1999 год), который назвал поэму откровенно слабой. А ведь первая часть поэмы удивительно хороша каждой своей строчкой:

Густа, бесстыдна и невинна
Девичья кровь,
В ней солнце есть,
В ней есть желанья именины...

Васильев был фантастическим Мастером портрета — вот мальчишку Игната собрали в дорогу, он едет с фортом:

И ты стоишь, искусства рекрут,
Распарен, мыт, одет, обут.
Весь, как петушки ку-ка-реку,
Ботинки хромовые жмут,
Крылатый чуб зачесан гладко,
Рубахи в красных вензелях,
Пиджак обужен, и в подкладку
Защит заветный шум бумаг.

Такое великолепие перечеркнуть нельзя!

Вместе с тем долгое время я считала достойной внимания только первую часть поэмы. Две другие пробежала глазами, воспринимая их, за редким исключением, как череду идеологических вставок. Этими вставками, думала я, Васильев пытался угодить власти и спасти себя. (Ведь ему жить хотелось в свои 26 лет!) Эта идея была высказана на павло-

дарской конференции в 1999 году в моем выступлении, которое я назвала «Тайна васьильевского письма» [2]. Тогда же Н.Г. Шафер выразил опасение по поводу моей категоричности, сказав, что вместе с водой мы можем выплеснуть младенца. В итоге Наум Григорьевич оказался прав. Учёные Зауралья именно в третьей части поэмы нашли откровения поэта, выдающие затаённые его мысли. Но не будем забегать вперед. В своём предположении об «идеологических вставках» (сейчас это называют агитпропом, агитками) я нашла союзника в лице С.Н. Поварцова (Омск) [3]. Сергей Николаевич утверждает, что в своей «прощальной» поэме «Павел Васильев довольно неуклюже пытался преодолеть груз имеющихся ошибок прошлого. Появляется желанный положительный герой современности — секретарь парткома большого текстильного комбината Егор Смолянинов, в уста которого автор вкладывает здравицу в честь Сталина. «Христоробовские ситцы» завершаются бодрым приветствием-тостом:

«...За партию, которой равной
Нет и не будет,
И за славный
Великий, ясный полдень наш».

С.М. Поварцов считает, что здравица звучит намного слабее, чем у комсомольских поэтов-романтиков. Он прав. И понять это можно. Ведь Васильев насилует свою душу. И Сергей Николаевич правильно замечает, что патетическая нота в таких случаях «вымученная». И вот здесь Поварцов высказывает то, что давно вертелось у всех на языке: «Интуиция художника... подсказывала Васильеву, что возможность свободно высказывания отныне сохраняется для него не столько в лирике, сколько в эпических полотнах. Эпос гарантировал, может быть, единственную возможность как-то оставаться на плаву советской литературы». Я думаю, что эпос позволял Васильеву сохранить свободу самовыражения, «спрятавшись» за множественностью различных голосов и точек зрения. С этим согласна Е.С. Рыбченко. Говоря о художественной полифонии в поэме «Песня о гибели казачьего войска», Евгения Станиславовна отмечает, что «включение в текст поэмы «Сказа о черте» ... является своеобразной кодировкой подлинных взглядов автора и его отношения к новой действительности» [4].

Поясню на примерах.

Выписывают чёрту
Колхозный паёк.
Чёрт распинается,
Обут, одет:
— Бога, грит, товарищи,
Действительно нет.

Вот вам и безбожный Павел Васильев! Он явно высмеивает воинствующий атеизм, когда неграмотные, по существу, люди, повторяя слова своего идола-вождя (В.И. Ленина), следом за ним отрицали Бога. Или вот, например, выпад против событий в деревне (поэму Васильев писал с 1928 года):

А и начал он крутить
Да мутить народ,
А и начал он шмыгать
Взад и вперед:
— Мы, грит, не каторжные,
Это что ж,
Засевай пшеницу,
Овёс и рожь.
Отдавай задаром,
Да это что ж?

Всё выглядело настолько простодушно, что М.И. Калинин предлагал издать «Сказ о чёрте» отдельной книжкой, не видя в этих словах никакой крамолы. Но послушаем С.М. Поварцова. Герой поэмы — художник, «которому все настоятельно рекомендуют перестроиться...» Тревожные раздумья о судьбе творческой личности в условиях тоталитаризма Васильев передал своему герою:

Прошедшее,
Мой враг угрюмый,
Иль впрямь
Я вечный данник твой?
Затяжелели смертью веки,
И все мои мечты навеки
Пылают краской неживой?
Чем я тебе, страна, враждебен?
Кому, зачем служу молебен?
Кто сердцем властвует моим?

В конечном счете индивидуалист Христолюбов, чьи ситцы с жутковатыми цветами отвергнуты руководством Текстильного комбината, приходит к осознанию неизбежности «перестройки», к признанию «новой жизни».

Исследователь подводит к неутешительному итогу: «Третья часть поэмы, где Игнат Христолюбов срочно перековывается в совхозе... и проникается пафосом нового строительства, столь художественно убедительна, что и говорить о ней нет смысла».

Это точно! Как только Васильев принимал позу «Чего изволите?» — муза тут же покидала его, и строчки стихов поражали своей беспомощностью. Но не будем спешить. Именно в третьей части поэмы состоялся интересный диалог между художником Христолюбовым и председателем совхоза Федосеевым:

Х р и с т о л ю б о в
 — Рисую. Что ж, Федор Петрович,
 знаете вы художников?
 Ф е д о с е е в
 — А как же? Разве не видали
 В моей квартире на стене
 Картин?
 Х р и с т о л ю б о в
 — Нет-нет...
 Ф е д о с е е в
 — Товарищ Сталин на трибуне,
 И Ворошилов на коне.

Интересно, что в тексте поэмы, опубликованном в журнале «Октябрь» (август 1956-го) цитируемый фрагмент отсутствовал, т.к. содержал явный выпад против идеологических установок того времени.

Но ответную тираду Христюбова в той публикации поэмы оставили:

Гляди, летит степной орёл,
 Карагачей рокочут листья,
 Жара малиновая, лисья
 Хитро продается.
 Может быть,
 Всё это смутное движенье
 Бесстрашно,
 На одно мгновенье
 Смогли бы мы остановить.
 И на холсте
 Деревьев тени, медовый утра сон и звук,
 Малиновки соседней пеньё
 В плену у нас остались вдруг.

По-видимому, слова о деревьях и птичках не вызвали беспокойства у цензоров, а ведь в этой тираде сказано главное — озвучен «важный для поэта мотив о праве художника на свободный выбор» (С.М. Поварцов).

Теперь настала пора включить в наш разговор Валерия Михайлова (Алма-Ата, ж. «Простор»). В своей поэме (в прозе) о Павле Васильеве поэт замечает по поводу обсуждаемого сюжета: «Но для знатного колхозника всё это — пустые речи, ему собственный портрет подавай, да в «красках лестных», и он нисколько не стесняется заказывать художнику своё изображение и советовать ему, что рисовать. Так и власти не нужна поэзия — подавай пользу, политическую выгоду. И власть не просит — требует. Поэт понимает: не простят ему свободных песен. Он хочет быть вместе со своей страной, но... его лира поёт по-своему. Как он ни терзает её порой — у неё свои песни» [5].

Вот именно — свои!

В связи с этим Ольга Иост пишет: «Павел Васильев, крайне скованный идеологическими запретами, тем не менее высказывает своё затаённое представление «об истинном художнике-чудотворце», имеющем дар свыше, предназначение которого состоит в показе вечного, в частности, красоты Божьего мира:

К нам, чудотворцам,
Видишь ты, —
Со всех сторон бегут цветы!
Их рисовал не человек...

Здесь явный намёк на Создателя — намёк прошёл незамеченным, слава Богу!

«Цветы на ситце» — так назвал свою статью Поварцов:

Четверорогие, как вымя,
Торчком,
С глазами кровяными,
По-псиному разинув рты, —
В горячечном, в горчичном дыме
Стояли поздние цветы...

Я думаю, не случайно Васильев несколько раз в тексте обращается к этому христоробовскому узору на ситцах, по поводу которого директор Текстильного комбината восклицает: «На ситцах расцветает враг!» Враждебный Васильеву критик А. Макаров согласен с директором и называет эти цветы символом старого мира.

Один из первых биографов Павла Васильева, благожелательный критик Ефим Беленький (Новосибирск) называет эти цветы детства — «страшными». Так думал двадцатый век.

Но двадцать первый век спорит с двадцатым: С.М. Поварцов находит, что цветы полны «дикой красоты и жизненной силы», и, не соглашаясь с предшественниками, утверждает, что цветы эти «символизируют... свободную жизнь духа, противопоставленную казенной бодрости» официального искусства эпохи Сталина. К нему присоединяется В. Михайлов: «Павел Васильев сам рисует образ своей поэзии».

О.А. Иост, напротив, считает, что Васильев прибегает к ситцам, как к напоминанию о прошлом. Но при этом добавляет: «...о главном в этом прошлом — любви к Христу», для чего цитирует:

Но вдруг
Увидел в них (ситцах. — Н.В.) народ
То, что на всеобщей
С опаской
Пустынный колокол поёт...

— и делает вывод: проблему выбора между верой и безверием (которая возникла в стране вместе с революцией) Васильев решает в пользу веры, о чём говорит фамилия главного героя — Христоробов.

Михайлов тоже обращает внимание на фамилию главного героя. Он начинает с того, что в Павле Васильеве в «непроизнесенности» («И побойсь произнести признание» — поэма «Автобиографические главы») «глубоко-глубоко таилось... как чистая душа дитяти в заматеревшем мужчине, то самое сокровенное чувство к Создателю, которое он ни разу не обнаружил словом, но которое в стихах и поэмах — ...проявляется в восхищении Божественной красотой земли». Михайлов приводит стихи поэта Валерия Антонова:

С чуть-чуть раскосыми глазами,
До жизни и до смерти злой,
Под золотыми образами
Он создал каждый образ свой...

«...Нет, не вдруг, не случайно молодому и своевольному павлодарскому богомазу дано имя — Христолюбов», — заключает Михайлов.

И, наконец, Иост ставит точку, цитируя напоследок:

И выпрыгнут былые кони,
И восковая, горяча,
На христолюбовской иконе
Зажжёт угасшее свеча!

И комментирует: «Там автор раскрывает собственное истинное глубинное отношение к реалиям настоящего и перспективам будущего: свеча православной веры... ещё возгорится вновь, и былое возвратится».

Павлодарскую исследовательницу поддерживает Михайлов: «Затаённая в метафорах, нерастраченная в самом себе, готовая зажечь, как на христолюбовской иконе, угасшее, эта свеча — непобедимая, горячая русскость, народность поэта, явившаяся из прежних снов. Ничего он не может с ней поделаться, как ни ладится послужить новому миру».

Ещё раз поднимается эта тема в работе П.Д. Поминова «Вековая свеча». Говоря о том, что духовный мир Павла Васильева формировался в условиях «тотального богоборчества и насилия», Пётр Дмитриевич задаётся вопросом: «Выразил ли он эпоху?» И сам на этот вопрос отвечает: «Безусловно. Более того, он жил с ней, пережил и изжил её в себе... По-существу, его потрясающие стихи — это ещё и ярчайший портрет эпохи». И далее учёный утверждает, что русская поэзия XX века, «потерявшего всё и вся и не потерявшего себя только благодаря слову, светит как вековая неизбывная свеча... всякому, способному услышать это Слово» [6].

Идея ученых Казахстана о православной свече, которая «зажжёт угасшее» на «христолюбовской» иконе, возможно, для кого-то останется спорной, ибо у каждого из нас своё представление о Вселенной и Творце. Но одно очевидно — поэту удалось сохранить внутреннюю свободу самовыражения при полной внешней несвободе. О том, что на Васильева было оказано огромное давление со стороны всей государственной машины, говорит и «агитпроп» второй части, и «Ура» и «Да здравству-

ет» третьей. Но он мужественно выстоял и устами своего героя высказал твёрдое мнение о предназначении художника: «бесстрашно» изображать «смутное движение» жизни, «деревьев тени», «медовый утра сон и звук»... — всю красоту окружающего нас мира.

Павел Васильев выполнил это своё предназначение, о чём в полной мере говорит его поэма, в которой он «нарисовал» бессмертную «христоробовскую» икону, поразившую в самое сердце немецкого художника Фогга:

И старый Фогг даётся диву:
Одета в радугу и нимб,
Краса несметная лениво
Скользит, колеблясь, перед ним —
Меж двух коровьих морд — святая,
До плеч широкий синий плат,
Глаза смешливы, бровь густая
И платье белое до пят.
И губы замкнуты... Но где-то
На соловьиных их краях
Таится долгий отблеск лета.
Сейчас святая скажет: «Ах!»
Сейчас она протянет руку,
И синий плат сорвут ветра...

¹ *Иост О.А.* Поэма «Христоробовские ситцы» как творческий и мировоззренческий итог Павла Васильева // Павел Васильев в контексте русской и мировой литературы. Материалы конференции. Павлодар, 2004. С.32.

² *Фурман Н.П. (Васильева).* Тайна Васильевского письма // Павел Васильев. Материалы и исследования. Сборник статей. Издание ОмГУ. Омск, 2002.

³ *Поварцов С.М.* Цветы на ситце // *С.М. Поварцов.* Омская стрелка. Сборник статей. Омск, 2003. С. 97.

⁴ *Рыбченко Е.С.* Художественная полифония как способ выражения авторской позиции в поэме П. Васильева «Песня о гибели казачьего войска» // Павел Васильев в контексте русской и мировой литературы. Материалы конференции. Павлодар, 2004. С. 98.

⁵ *Валерий Михайлов.* Поэма о Павле Васильеве к 100-летию поэта // Академия поэзии. 2009. С. 104.

⁶ *Поминов П.Д., Е. Адильгазинов.* Вековая свеча // Наследие Павла Васильева в его ретро- и перспективном окружении. Материалы конференции. Павлодар, 2009. С. 156.

В.А. РЕДЬКИН

(Тверской государственной университет)

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПОЭМЫ П. ВАСИЛЬЕВА «ПЕСНЯ О ГИБЕЛИ КАЗАЧЬЕГО ВОЙСКА»

Талант Павла Васильева общепризнан. Никто не может отрицать самобытность и сочность его образов, оригинальность сюжетов и жанровых структур, неповторимую страсть в воплощении радости жизни и её трагизма. Но оценка его творчества, понимание общей его направленности, отношения к революции и социальному переустройству народной жизни далеко не однозначны. До сих пор живы представления, с одной стороны, о реакционной направленности его творчества, враждебности советской власти, о воспевании им темного и животного начала в человеке, о его национализме и т.д., а с другой — его оценивают как яркого представителя социалистического реализма, утверждающего коммунистические идеалы, советского патриота. Одни исследователи находят в его стихах выражение русской национальной идеи, другие — воплощение идей евразийства, одни видят в нем богоборца, другие — приверженца православия. И так же как и в отношении произведений М. Шолохова 20-х годов, возникают бесконечные сомнения в истинной глубине, последовательности и цельности его творчества, связанные с его молодостью.

Путь к истинному пониманию концепции мира и человека в творчестве Павла Васильева возможен только один. Это скрупулезный анализ конкретных произведений поэта, их проблематики, жанровых форм, особенностей образной системы и языка. При этом показательными будут наиболее яркие, характерные для автора произведения.

Именно таким творением является его первая ставшая известной широкому читателю поэма «Песня о гибели казачьего войска», написанная в 1928—32 годах и широко распространенная в списках еще в то время. За последние семь лет своей короткой жизни П. Васильев, кроме множества лирических стихов, создал, не считая незавершенных произведений, 12 поэм. В жанровом отношении П.С. Выходцев охарактеризовал их следующим образом: «Большие эпические поэмы о революции и судьбах казачества» («Песня о гибели казачьего войска», «Соляной

бунт», «Синицын и К°», «Кулаки»), четыре лирические поэмы («Лето», «Август», «Одна ночь», «Автобиографические главы»), юмористическая поэма «Женихи», сатирическая поэма «Принц Фома», героико-публицистическая «Патриотическая поэма», драматическая поэма «Христолюбовские ситцы»¹. Но жанр — понятие содержательное, сложное, и его характеристика с одной лишь позиции недостаточна.

Эпизация искусства, стремление к масштабности, философскому постижению жизни, усиление историзма, ощущение корневой преемственности с фольклором и классикой связаны с тенденцией роста сознания родовой, социальной, национальной, государственной, религиозной, духовной общности людей. Именно в этом русле развивалось творчество Павла Васильева. Поэма — не только синтетический, но универсальный жанр. Жанровая система поэмы имеет неисчерпаемые возможности во всей её многогранности, вариативности моделей и концепций. О стихотворном лиро-эпосе П. Васильева можно сказать словами, относящимися к другой эпохе: его «Поэма — аналог вселенной»².

Рассматривая жанр как динамическую систему, следует подчеркнуть, что жанр конкретной поэмы лежит на пересечении ряда координат в плоскости как идейно-художественного содержания, так и содержательной формы. Важны соотношения эпического и лирического начал в произведении, определение идейно-тематической направленности, типа мировосприятия художника (что может проявляться в приверженности поэта к тому или иному творческому методу, в конкретно-реалистическом или романтическом стиле), вид пафоса, традиции, в рамках которых лежит поэма (фольклорная, классическая, именная). Воплощение идейно-художественного содержания произведения в определенной структуре диктует его объем, необходимость малых, средних или больших форм стихотворного лиро-эпоса, тенденцию к циклизации. Далее следует выявить тип организации художественного времени и пространства, позицию автора (точки зрения), тип сюжета и т.д. Все эти подсистемы проникают одна в другую, взаимодействуют и взаимосодействуют воплощению мира и человека в этом мире. Лирическое и романтическое начала, например, сливаясь, приводят к особой субъективности восприятия мира, повышению роли вторичной условности, а следовательно, к особой трансформации времени и пространства, свободному перемещению в них, необычным точкам зрения и т.д. Только такой всесторонний анализ способен выявить идейно-художественное содержание «Песни о гибели казачьего войска».

Постигнуть мир в его необыкновенной сложности и многообразии может только человек, равный эпохе широтой мысли, талантом творческого постижения действительности. «Субъективное» в таком произведении воплощает «объективные» закономерности развития общества. В этом и заключается феноменальность эпоса П. Васильева.

Если А. Твардовский в поисках своего эпического мира выступал как яркий представитель воссоздающего типа творчества, последовательно отстаивая реалистические принципы искусства, на практике показывая возможности поэмы некрасовского типа, то П. Васильев, бесспорно, представитель пересоздающего типа творчества. Его «Песня о

гибели казачьего войска» ярко демонстрирует возможности *романтической поэмы*. При этом романтическая природа произведения проявляется не только в характерной поэтике: ярких необычных образах, насыщенности текста метафорами и символами, фрагментарностью композиции, ритмическими разнообразием, сдвигами ударных слогов и стилизацией под народный стих, — но и в ярких личностных характеристиках героев, их противостоянии жестокой реальности. Это страстные натуры, способные на глубокую любовь и ненависть, благородство и жестокость. Для романтического восприятия мира характерно то, что автор не находит идеала в окружающей действительности, но своим отношением к ней привносит идеал в этот мир. Поэт развивает блоковскую традицию, обращаясь к символу, широко используя сложные цепи ассоциаций. Особенность стиля поэмы проявляется в частом употреблении обращений, конкретизации адресата.

П. Васильев, несомненно, использует и художественный опыт революционно-романтической поэмы 20-х годов. Так, образ горячей молодости («Песня, как молодость, горяча») восходит к поэме Э. Багрицкого «Смерть пионерки»: «Нас водила молодость / В сабельный поход...», — но акценты у П. Васильева иные. Голос автора у Багрицкого сливается с голосами красных бойцов: «Боевые лошади / Уносили нас, / На широкой площади / Убивали нас». Васильев, изображая кровавую бойню, не ставит себя в один ряд с красноармейцами.

Одна из важнейших координат в определении жанрового содержания эпической поэмы — воплощение глубинных пластов народной жизни в переломные моменты истории. Долгое время эпос в русской литературе XX века прочно связывался с установившимся понятием метода социалистического реализма. «Что касается литературы социалистического реализма, то эпическое занимает в ней свое, вполне определенное место. Здесь оно — своего рода атрибут метода, существенный признак его, родовая черта. Эпические формы адекватны характеру и масштабам советской эпохи»³, — подобные утверждения характерны были для советского литературоведения. Поэму П. Васильева, как и лиро-эпос А. Блока и А. Ахматовой, В. Хлебникова и С. Есенина, Н. Клюева и М. Цветаевой, С. Городецкого и Д. Андреева, трудно уложить в какие угодно широкие рамки социалистического реализма.

Важно подчеркнуть три направления в создании эпоса в русской литературе XX века, которые утверждают слияние личности с массой на социально-классовой, общечеловеческой и национальной основе. Глубокое сознание единства с народом вдохновило на создание эпоса революции А. Блока и В. Маяковского; эпоса коренной трагической ломки народного бытия — С. Есенина и П. Васильева; эпоса защиты родной земли от внешнего врага — А. Твардовского и А. Прокофьева. Подлинно народная эпопея возникала тогда, когда удавалось избежать усечения части народа по социальному признаку. В поэме П. Васильева представлен весь народ. В произведении показана непримиримая вражда белого казачества и красноармейцев, но в творческом сознании автора это единое целое, и каждая из враждующих сторон достойна сочувствия и сострадания. Не случайно поэма заканчивается тем, что чернявая ка-

зачка провожает в поход красного бойца. Эпизация П. Васильева идет не от метода, а от жизни и внутренних законов развития искусства.

Мало назвать «Песню о гибели казачьего войска» «большой эпической поэмой». Эпическая поэма — одна из разновидностей стихотворного лиро-эпоса, и можно говорить лишь об *эпической доминанте* при сохранении в той или иной степени *лиризма*. Лирическое начало в «Песне о гибели казачьего войска» проявляется прежде всего в авторском отношении к происходящим событиям. Иногда звучит прямой голос автора, иногда отношение передается с помощью оценочного эпитета. Лирическое звучание придает поэме песенное начало, картины природы, обращение к традиции лирической народной песни.

В первой же главке поэмы возникают лирические темы любви и обречения: «С милой рука в руку / Смеюсь, бегу, / Перстнем обручальным / Огонь в снегу». Возникает образ белой березы, олицетворяющей национальное пространство. Все это овеяно *трагическим пафосом*, переданным с помощью мотива холода, снега, льда, мороза и, наконец, гибели голубя: «Голубь мертвым клювом / К стеклу прирос». Образ голубя, невинной божьей птицы, — сквозной в поэме. При этом он символизирует казачье войско: «На кулацкой площади — голуби сели». Этот образ сопровождает описание гибели казаков: «Голуби слетают с высоких крыш», «Из-за тына выскочил пулемет, / Конницу казацкую снимает влет, / Пушечка-сударыня, крепче бей, / Кружат над станицами стаи голубей»⁴. Мотив трагической гибели казачьего войска развивается с помощью иносказаний и фольклорной символики; «Развяжу шелковый пояс, / Не беда, / За кольцом нырну и скроюсь / Навсегда». Рассказ о расстреле «товарища», переданный всего в четырех строках, не может уравновесить трагизм гибели казаков.

Каждый большой писатель ищет пути к сердцу народа, свои формы отражения жизни. Не случайно возникают оригинальные авторские жанровые определения больших форм стихотворного лиро-эпоса: «книга про бойца», «лирическая хроника», «из путевого дневника», «книга поэм», «триптих», «слово», «песня» и т.д. Однако это не противоречит историко-типологическому подходу в изучении конкретного произведения. Поэт создает свой неповторимый художественный мир, который, в конечном счете, является сложной системой ценностей, пристрастий к тем или иным идеалам, образам, жанровым структурам, способам выражения. Вся его развивающаяся художественная система направлена на то, чтобы выразить себя в мире и мир через себя. Таким образом, поэма оказывается укоренена, с одной стороны, в жанровой системе данной литературной эпохи, а с другой — в жанровой системе творчества конкретного поэта. Суть жанра произведения развивается только на этом перекрестке, если так можно выразиться, индивидуально-типологического и эпохально-типологического в искусстве. Авторское определение жанра произведения как песни в первую очередь предполагает присутствие лиризма.

Свою поэму «Песня о гибели казачьего войска» П. Васильев именует не только песней, но и сказкой: «Что же ты, песня моя, / молчишь? / Что же ты, сказка моя, / молчишь?» Возникают образы сказочников и пе-

сельников, от имени которых в большинстве случаев идет повествование. Сказка воплощает в себе повествовательное, сюжетное, фольклорное, связанное с народной стихией, в какой-то степени аллегорическое начало. Это жанровое определение повторяется на протяжении всего произведения: «Сказочники сказку там говорят», «Не испит в ковше первач, / Сказка не досказана».

Впрочем, и в понятие песни автором вкладывается не только современное представление о ней. Термин укоренен в глубокой национальной традиции. Он сродни жанру «Слова» в древнерусской литературе. В поэме П. Васильева ощущается прямое влияние «Слова о полку Игореве». Сам сюжет, связанный с трагической гибелью русского войска, тяжелым поражением в бою, сама бессмысленность похода, изначально обреченного на неудачу, типологически сходны. Сходны элементы образной системы, изображение природы, сочувствующей воинам, женские лирические голоса, тоскующие по своим любимым, покинувшим родной дом. «Слово» исполнялось под рокот живых струн певцом-сказителем. Под песней у Васильева подразумевается былина, сказ, традиционное исполнение поэтического текста о легендарных событиях прошлого под аккомпанемент гуслей. При этом сказитель как бы присутствует при описываемых им событиях: «С песней рука в руку / По льду иду...», — подчеркивает автор.

Поэма впитала в себя *фольклорные традиции* с широким использованием постоянных эпитетов, олицетворений, отрицательных параллелизмов, сказочных образов: «Я не здесь ли певал песни-погудки: / Страна моя — зеленые дудки», «Без уздечки, без седла на месяце востром / Сидит баба-яга в сарафане пестром», «Шляйся, счастье, по миру / Нагишом». «Разбейся башкою / О тын, метель», «Бились костры в черной падучей у переправ». Поэт обращается к символике народной поэзии, например, символический характер приобретает образ обручального кольца: «У тебя кольцо горело на руке...», «У тебя кольцо сияло на руке...», «Покатилось, зазвенело то кольцо...», «Мне того кольца в дубраве не найти». Поэт включает в свою образную систему постоянные эпитеты: «белая береза», «горькая осина», «пики остры», «горячий жеребец», «шелковый пояс», «сине море». Подчас эпитеты приобретают метафорический характер: «полынный» ветер, «черное дерево — карагач», «белоперый, чалый, быстрый буран», «черные» знамена казаков. «Поэтические формулы» — это «нервные узлы, прикосновение к которым будит в нас ряд определенных образов, в одном более, в другом менее»⁵, — подчеркивал еще А.Н. Веселовский.

В поэму включаются фольклорные жанры частушки, заговора, заклятья: «Уйди, болезнь, / Ни спать тебе, ни думать, / Ни пить, ни есть» (214), «Закреплю заклятье: / Мыр и Щур, Нашарбавар, / Вашарбавар, / Братынгур». Поэт использует прием стилизации, например, народной песни-диалога сестры с братом: «— Ты укажи-ка мне, сестра...», «— Ты послушай, родной брат...» Как в народном героическом эпосе, природа, растительный и животный мир у Васильева сочувствуют и сострадают казачьему войску: «То ль тоска, то ль звенит дуга, / Заливные плачут луга. / Пыль дорог ещё горяча, / И коровы идут мыча». В поэме широко представлены

детали народного быта, предметы народного обихода («Постель на двух. / Наволоки, пологи, / Лебединый пух»), народные обычаи.

Вторая глава выполняет роль запева, скоморошьяго ёрничества, которое, отвлекая слушателя от основной темы, позволяло скрыть от власть имущих серьезность и актуальность поставленной проблемы:

Коль запевка не в ладу, начинай сначала,
Едет поп по улице на лошади чалой,
Идут бабы за водой, идут девки по воду.
По каким таким делам, по какому поводу? (211).

Ту же роль выполняет в произведении присказка, которая, как это обычно бывает в фольклоре, на первый взгляд, не имеет отношения к сюжету, носит отвлекающий, развлекательный характер, но на самом деле имеет определенный смысл. В сети пойманы караси, осетры, ерши:

Всех превзошли —
Неводом в погоду
Из реки всю воду
Вы-чер-пали!
Чтоб мы замолчали
Нас упреди,
Присказка вначале,
Сказ впереди (226).

Кому-то хочется, чтобы сказители замолчали, и они вынуждены говорить в иносказательной форме. Ситуация, когда вычерпывают неводом воду, такая же парадоксальная, абсурдная, что и борьба народной власти с народом.

Присутствие в поэме запевалы: «Запевала, начинай — гармонист окончит. <...> Запевай во весь дух, чтобы кончить звонче...», — предполагает и наличие хора, что также отсылает слушателя к глубоким фольклорным традициям исполнения народного эпоса.

В эпической, восходящей к народному эпосу, поэме должно быть четкое разделение своего и чужого мира. Какой же мир для П. Васильева свой? Это, несомненно, мир русского казачества, именно это родина поэта, зарастающая осокою, уходящая в небытие: «На моей на родине / Не все дороги пройдены. / Вся она высокою / Заросла осокою (211). Образ прощающихся березок символизирует прощание с милым для поэта миром детства: Они «Стоят и качаются, / Друг с другом прощаются». Этот свой мир налажен и ухожен, богат и тороват:

Там живут по-нашему,
В горнях полы крашены.
В пять железных кренделей
Сундуки окованы,
На четырнадцать рублей
Солнца наторговано! (212).

Используя метонимию, поэт передает радость этой жизни: «Ходят в горнях песенки / Взад-вперед по лесенке». Это мир традиционный, христианский: «Молится украдкой Алтай, / И заря / занимается над Алтаем». Но «плачь не плачь», а расставаться с ним приходится.

Суть конфликта поэмы в том, что казачья вольница не хочет «ярмо на шею надеть», лишиться «скота и наделов», «степи и лугов». Борьба идет «из-за кровного хлеба». Казаки отстаивают свой мир, свои права перед миром, чуждым им, перед мужиками, «понаехавшими» из Самары и Рязани, и «киргизней». Это *конфликт* не столько социально-классовый, сколько *национально-исторический*.

В основе хронотопа поэмы лежит национальное пространство и национально-историческое время. Оригинальность жанра воплощается в яркой, неповторимой образности, связанной с казацким бытом: кони «пьют зарю», «на целых полнеба тянется красным лампасом заря». Наиболее часто используются детали природного мира, связанные с приалтайской степью: осока («рассекай, осока, / Тоску ножом»), камыш («Натянутые струны твои — / Камыш», «Как пики, торчат камыши»).

Рассказывая, как «уходили, уплывали казаки в поход», поэт вносит в тему расставания лирическую струю, обусловленную привязанностью к родному дому, семье, женам, детям, любимым. При этом П. Васильев дает слово ролевому герою, казаку, раскрывая его внутренний мир, его чувства, предощущение смерти:

«На гнедых конях летаем,
Сокликаемся,
Под седой горой Алтаем
Собираемся.
Обними меня руками
Лебедиными,
Сгину, сгину за полями
За полынными» (213).

С той же пронзительностью передается тоска и горевание остающейся дома казачки.

Поэме свойственны *полифонизм и многоголосие*. Она сближается с жанром народного сказа, когда появляется голос сказителя, сочувствующего казакам и предсказывающего их горькую судьбу, утрату ими самого дорогого в жизни — любви:

Торопи коней, путь далеч,
Видно, вам, казаки, полечь.
Ой, хорунжий, идет беда,
У тебя жена молода,
На губах её ягод сок,
В тонких жилках её висок,
Сохранила её рука
Запах теплого молока (217).

Одиннадцатая главка включает в себя пронзительно жалостливую колыбельную песню, которую слушает «дитё казачкое» об убитом вдалеке отце («Кровь у твою батюшки на виске») и сказку о белой красавице гусыне, которая является аллегорическим образом казачки.

Глубоко содержательна композиция поэмы. Начиная с восьмой главки (всего их восемнадцать) речь идет о Красной Армии:

Красная Армия!
Бои, бои —
В цоканье сабель, пуль и копыт
Песни поют командиры твои,
Ветер знамен
Над тобою шумит (218).

При этом, если в предыдущих главках, где говорится о казачьем войске, развиваются мотивы любви, то Красная Армия сеет смерть: «Смерть пробегала с горячим штыком, / Рыжие зубы по-волчьи жвав», «Чтобы республика зацвела, / Щедрой рукой посеем свинец», «Зла, весела и игрива / Смерть на ветру». Если тему казачьего войска сопровождает мотив света: огни костров, звезды, ясное небо, то с темой Красной Армии ассоциируется тьма: «Звезды погаснули и огни, / Саблею небо располосни». Борьба идет не только с казаками, но и с небом: «Целятся в небо зубы коней, / Саблею небо руби сплеча, / Чтобы заря потекла по ней!» Та же степь рисуется другими красками. Волнистая пшеница и зеленые луга, горькая полынь, символизирующая трагическую долю казаков, сменяется черным и ржавым бурьяном.

Если казаки идут в поход с молитвой, то у «товарищей» крест — это пулеметная лента: «Лентою пулеметной / Перекрестись, матрос». Если у казаков есть любимые жены и девушки, то у бойцов Красной Армии — случайные подружки. Если казаки поют песни, укорененные в народной традиции, то их противники переключаются на новый, революционный лад «Канареечку» и «Яблочко». «Голод, и смерть, и сон поборов», «товарищи» поют песню на мотив традиционной солдатской песни: «Канарейка-пташечка / Жалобно поет».

Как и у А. Блока в поэме «Двенадцать», обращение к «товарищу» не выражает у П. Васильева однозначного к нему отношения: «Слушай, товарищ, штык наклоня...», «Смирно, товарищ! На караул!» Образы, которые возникают при обращении к «товарищу», подчас вызывают негативные эмоции: «Гудок паровозный иль волчий вой?»

Вроде бы П. Васильев героизирует революционные массы, когда пишет об огневом рассвете впереди, о преодолении ими смертельных опасностей:

Голод, и смерть, и сон укротив,
Через пожары, снега и тиф,
Через пески в золотой пыли
Люди, как призраки, пели и шли.
В ясные ночи, в синей пыли
Падали, пели и снова шли (219).

И все-таки казаки показаны как живые люди, с их конкретной привязанностью к родной станице, дому, семье, своей любимой, а тут мы видим «призраков».

Конечно, красноармейцы тоже делают привалы и зажигают костры. Их корни, как и корни казаков, тоже в народной национальной традиции. Но именно от этих традиций носители революционных идей пытаются отказаться. Внешний конфликт перерастает во внутренний.

Поэме свойствен подлинный психологизм. При этом поэт использует своеобразный художественный прием. Народная песня для него — носительница нравственной системы ценностей, совести, соборной народной души. Она как бы проверяет бойцов революционной армии на прочность их идеалов. Она носительница той любви и душевности, которой им не хватает: «Песня тогда приходила, как мать, / Через заставы к нам на привал, / Гладить ладонями и обнимать, / Долго глядеть в глаза запевал» (220). Конечно, это не новая революционная, а традиционная народная песня:

«Как летела пава
Через сини моря,
Уронила пава
С крыла перышко.
Мне не жалко крыла,
Жалко перышка,
Мне не жалко мать-отца,
Жалко молодца...» (220).

В девятой главке возникает образ казачьего войска — загнанной волчьей стаи, «клыкастого отбитого волчьего косяка», образ атамана-коршуна. Надо сказать, что в русском фольклоре концепт волка далеко не всегда несет в себе отрицательный смысл безжалостного хищника — напротив, существует мощная традиция сострадания к гибнущему зверю, загнанному во многом превосходящими ему стаями собак и вооруженных охотников. Впереди смерть, которую символизируют «вороны в тринадцать стай», позади преследователи — полк Степана Разина и латыши. Против казаков не только классовые враги, но и инациональные силы, которые ассоциируются с тьмой: «Обступает темень со всех сторон». И далее, когда идет погром станицы, тьма символизирует гибель казаков: «Костер за заставами горел — потух».

Автор-сказитель задает вопросы атаману о том, кто же виноват в этой бойне, в гибели русских людей:

Атаман, скажи-ка, по чьей вине
Атаманша-сабля вся в седине?
Атаман, скажи-ка, по чьей вине
Полстраны в пожарах, в дыму, в огне?
Атаман, откликнись, по чьей вине
Коршуном горбатым сидишь на коне? (221).

Ответов на эти вопросы нет. Но вопросы — это еще не обвинение. Читатель или слушатель должен сам найти ответы. Поэма носит *проблемный характер*. Впрочем, если предположить, что виновны во всем одни и те же люди, то коршуном, а не соколом атаман сидит на коне по вине красноармейцев. По словам Е. Любаревой, «образ коршуна становится едва ли не постоянным в произведениях поэта: сходна и его эмоциональная окрашенность». Он «олицетворяет холод одиночества» и «угрозу», витающую над миром⁶.

Казачье войско погибло, но жизнь продолжается. В традиционный казачий быт врываются новые обычаи, вместо традиционных народных песен звучат частушки, «к гармониям старым новые припевки». В них утверждается новые человеческие отношения, новая власть:

Не желтей, не вянь, камыш,
Выстой под морозами,
Нынче славится Иртыш
Крепкими колхозами.
Мазал дегтем сапоги,
Нынче мажу ваксой,
Ездил в город с милой я,
Расписался в ЗАГСе (224).

Но даже в этих текстах автор проводит параллель: казаки под новой властью, камыш под морозами. Необходимо выстоять. Впрочем, поэт включает и тексты частушек, более откровенно критикующих власть: «Што за нова власть така — раздела и разула, / Еще живы пока в станицах есаулы! / Так скажи-ка, паря, мне, по какому праву / Окаянно киргизьё косит наши травы?»⁷ Впрочем, в реальности есаулы «все сидят в остроге».

Используя пушкинскую метрику, интонацию и образную систему, поэт вводит в поэму сказку о черте, который разжалобил колхозников

— Я, грит, безлошадный,
Лысый, кривой,
Я, грит, товарищи,
Парень свой
Я, грит, к колхозу
И так, и так,
Я, грит, среди наших
Почти батрак (228).

Именно черт оказывается близок идеологии новых властей: «— Бога, грит, товарищи, / Действительно нет!» В сказке про черта утверждается абсурдность новых порядков, когда обычная ссора мужа с женой приводит к кардинальной развязке: «Она — в нарсуд. / Заскрипели перья, / Пошла кутерьма: / Ей повышенье, / Ему — тюрьма». Черт мутит народ, но парадокс в том, что он говорит правду: «Засевай пшеницу / Овес и рожь, / Отдавай задаром, / Да это что ж? / Отдавай пшеницу, / Овес и рожь, / Содирай со тела / Двенадцать кож». Если у казака три коровы и

пять лошадей, его не принимают в колхоз и считают кулаком. Черт пытается подпалить конюшни, а песельники и сказочники призывают хозяев беречь свое добро, «кровное, колхозное, советское» и не верить в чертей. В целом в поэме используется *сказовая форма* повествования, что позволяет автору отделить свою личную точку зрения от массового сознания советского времени.

Шестнадцатая главка воспевает новую колхозную жизнь. Но в ней звучит опять-таки не голос автора, а коллективный голос песельников и сказочников. Утверждается коллективное начало — «мы», наше»: «А у нас колхозы / В златом хлебу, / А у наших коней / Звезды на лбу», «Да у нас в совхозах / (Давно пора) / Уселись ребята / На трактора», «И уже обвыкся / В наших краях / Норовистый, красный, / Широкий флаг» (231).

Если в первых частях поэмы точка отсчета — славное прошлое казаков, то теперь главенствует предполагаемое будущее: «А те хлеба к Омску / Рекой потекут, / А те кони красных / Бойцов понесут». Звучат новые, веселые, разухабистые частушки. В них нет глубины и серьёзности чувства, как это было в прежних песнях казачек, напротив, утверждают легкие и сиюминутные отношения: «Я березу белую / В розу переделаю, / У мово у милого / Разрыв сердца сделаю». Символ России — белая береза — заменяется на вненациональный символ красоты — розу.

Семнадцатая главка — это апология национального пространства, переданная через символические, с опорой на сказку, миф, народную символику, образы природного мира, народный быт:

Круг на воде и косая трава,
Выпущен селезень из рукава.
Крылья сложив, за каменья одна
Птичьей ногой уцепилась сосна.
Клен в сапожки расписные обут,
Падают листья и рыбой плывут.
В степи волчище выводит волчат,
Крушатся совы и выпы кричат (232).

Это картина Руси советского времени. Картина отнюдь не благостная, а, напротив, напряженная и тревожная. Чудо свершилось, выпущен селезень, но зато кто-то лишился крыльев и не живет, а цепляется за жизнь. Совершаются метаморфозы, а выпы и совы предвещают новые несчастья.

Здесь звучит лирический голос самого автора, его восприятие картины мира после трагедии Гражданской войны. Возникает образ сестры, которая, видимо, олицетворяет Россию:

В красные отсветы, в пламень костра
Лебедем входит и пляшет сестра.
Дарены бусы каким молодцом?
Кованы брови каким кузнецом?
В пламень сестра моя входит и вот
Голосом чистым и звонким поёт (233).

Речь здесь идет именно о родине, о её настоящем и будущем. «Кончились вьюжные дни», а что же дальше? «Чьи тут теперь подрастают сыны? / Чья поднимается твердая стать? / Им ли страной теперь владеть...» Поэт поет реквием погибшим казакам, вновь подчеркивая их жизнелюбие и лучшие человеческие качества: «Дыры глазниц проколола трава, / Белая кость, а была голова... / И, как другие, умела она / Сладко шуметь от любви и вина». Поэт развивает традиционный образ чаши, сделанный из черепа героя-предка, который мы встречаем у Пушкина и Дельвига: «Чара — башка позабытых пиров — / Пенной зеленой полна до краев!» Но, переходя от «Я» к «Мы», поэт вначале как бы присоединяет свой голос к голосам современников, задавая мучительные вопросы: «Что же нам делать? Мы проклинали тех, / Кто для опавших, что вишен, утех / Кости в полнях седых растерял, / В красные звезды, не целясь, стрелял». Но далее выражает уже не свою, личную точку зрения, и даже не точку зрения сказителей, песенников и сказочников, а коллективную, социально обусловленную, революционную концепцию жизни, призывая отринуть память о седине погибшего отца, о горькой любви брата и «крепче брать стариков на прицел»:

Голову напрочь — и брат, и отец.
Песне о войске казачьем конец.
Руки протянем над бурей-огнем.
Песню, как водку из чашки, допьём
Чтобы та память сгорела дотла,
Чтобы республика наша цвела,
Чтобы свистал и гремел соловей
В радостных глотках её сыновей! (234).

В семантическое поле выражения «глотки сыновей» заложен такой мощный заряд авторского негатива, который показывает истинное отношение поэта к событиям прошлого. Он не сжигает память дотла, а посвящает гибели казачьего войска целую поэму, сохраняет память о тех, кто любил и страдал.

В заключительной главе поэмы национально-исторический конфликт междоусобья, который под влиянием коммунистической идеологии воспринимался критиками как классовый, снимается. Перед лицом внешнего врага, которому противостоит красная конница, необходимо сплотиться. Поэма носит патриотический характер: милый друг, красный командир так же дорог чернявой казачке, как и её отец: «Другу вслед заулыбайся, / Своему отцу признайся, / Что руками белыми / Зануздала милому коня».

Философское постижение трагизма современного мира, его противоречивости, доброты и жестокости, ощущение его красоты и гармоничности, выражение нюансов личных переживаний и отражение катаклизмов революционной эпохи, проникновение внутренним взором в будущее и ответы на жгучие вопросы нашего времени — таков творческий результат поэмы Павла Васильева.

¹ *Выходцев П.С.* «Неуёмной песней прозвенеть...» // *Васильев П.* Избранное. М.: Худож. лит., 1988. С. 4.

² *Гачев Г.Д.* Национальные образы мира. М., 1988. С. 28.

³ *Полякова Л.В.* Современная советская поэзия и проблемы социалистического реализма. М., 1984. С. 23.

⁴ *Васильев П.* Избранное. М.: Худож. лит., 1988. С. 222. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

⁵ *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. Л., 1940. С. 376.

⁶ *Любарева Е.П.* Республика труда. М.: Сов. писатель, 1975. С. 63.

Ф.Н. ЧЕРЕПАНОВ

(Московский институт социально-культурных программ)

«БУДЕТ ВАМ ПОМИЛОВАННИЕ, ЛЮДИ...» (Опыт прочтения стихотворения Павла Васильева «Прощание с друзьями» в контексте русской культуры)

Есть в русской культуре произведения, как будто обладающие обратной перспективой: значение их со временем только возрастает. Пример такого явления в музыке — «Прощание славянки» композитора Агапкина. Марш, созданный в годы Первой мировой войны и уловивший вибрацию отечественной истории со времён Ярославны, получил своё настоящее трагическое звучание после военных лихолетий двадцатого века. Но замечательно: если в музыке нарастающая тема прощания связана с женщиной, то в слове таким явлением с обратной перспективой стало «Прощание с друзьями» Павла Васильева (1).

Уже при своём создании стихотворение могло напомнить внимательному читателю духовное завещание купца Калашникова, слово о товариществе Тараса Бульбы, последние поклоны утра стрелецкой казни... Однако этому произведению было суждено углубляться разлуками Великой Отечественной войны, великим русским исходом конца двадцатого века. Судя по всему, нашим потомкам предстоит увидеть в васьильевском шедевре гораздо больше, чем это дано сегодня самым прозорливым.

Не будем, однако, отказываться от работы, выпавшей на нашу долю. «Поэзия Павла Васильева остается непрочитанной», — вправе мы сказать в очередной раз вслед за Г.А. Тюриным, который, отмечая в обществе «стремление к восстановлению целостности духовной культуры XX века», ставит вопрос о преодолении последствий «всемирной трагедии, когда Талант и Правда оказывались несовместимыми» (2, 178). Результатом этой трагедии, по мнению исследователя, «является парадоксальная ситуация, когда целые пласты отечественной культуры оказываются непознанными и непрочитанными» (2, 178). Сосредотачиваясь на творчестве Васильева, автор озвучивает и главный недуг васьильеведения: «Идеологический фактор пронизывает все виды интерпретаций (включая и самоинтерпретацию)» (2, 48).

Налицо попытки исследователей вывести наконец поэта из магического круга его трагической эпохи, пусть и определившей во многом не-

повторимое своеобразие и высокое звучание васьильевской лиры. Согласимся: назрела необходимость вписать Павла Васильева в контекст всей тысячелетней русской литературы и шире — русской культуры, в отрыве от которых выдающееся эпическое наследие останется попросту непонятым.

Написанное в предчувствии трагических перемен, стихотворение «Прощание с друзьями» воспринимается как провидческое. На пороге тревожных испытаний поэт прощается с близкими людьми — но не только с людьми. С высоты Лобного места как на ладони открывается перед ним всё его творчество.

Нетрудно заметить: Павел Васильев шлёт поклон и стихам предшественников, и прежде всего есенинским «Знаю я, что не цветут там чащи...». Вот почему это не столько стихотворение-прощание, сколько стихотворение-встреча. Но самое главное — готовность поэта «собрать тяжёлые слёзы страны» делает возможной новую большую встречу, о которой необходимо поговорить особо.

К этой встрече подготавливают нас птицы первых строк «Прощания». Так бесплотны эти стаи летящих на общую встречу рук, так не васьильевски бесплотны, что нам представляются скорее души друзей. Но кого же Васильев называет своими друзьями? Подобно тому как меняются нательными крестами, Васильев облачается в эти чужие одежды-рубища, в эти чужие судьбы.

Как перекликается это с гоголевским: «Идите же в мир и приобретите прежде любовь к братьям. Но как полюбить людей? Душа хочет любить одно прекрасное, а бедные люди так несовершенны и так в них мало прекрасного! Как же сделать это? Поблагодарите Бога прежде всего за то, что вы русский. Для русского теперь открывается этот путь, и этот путь есть сама Россия. Если только возлюбит русский Россию, возлюбит и все, что ни есть в России» (3, 134).

Интересно, что встреча лирического героя «на далёком милом севере» напоминает традиционный обряд оказачивания, в свою очередь имеющего много общего с мантией, пострижением в монашество. Как известно, Павел Васильев не имел прямой кровной связи с казачеством. И вот теперь обступившие героя качающие головами бородастые люди и должны решить: станет ли приписанный к казачеству («приписной») Васильев полноправным казаком или рано ему еще становиться в казачий круг? Своеобразным испытанием звучит вопрос: «Нет ли нам помилования, человек?» Заметим: всё классовое в этом разговоре отступило, перед нами человек, Адам. И он с достойным настоящего казака смирением отвечает:

Ой и долог путь к человеку, люди...

В духе казачьей присказки: «Дед у меня казак, отец — сын казачий, а я х... собачий».

Только зная конец, можно оценить каждый этап жизни человека, каждый образ в его эволюции. «Посулила жизнь дороги мне ледяные» — эти ледяные дороги Павла Васильева выводят нас к мировому дере-

ву, древу жизни. «МИРОВОЕ ДЕРЕВО, д р е в о ж и з н и — в славянской мифологии концепт, мировая ось и символ мироздания в целом. Крона МИРОВОГО ДЕРЕВА достигает небес, корни (у которых течет священный источник) — преисподней, ствол и ветви организуют земное пространство» (4, 253). Образ дороги из русской загадки «Когда свет зародился, тогда дуб повалился, и теперь лежит» «объединяет разные — вертикальные (дерево от земли до небес) и горизонтальные (дорога) координаты мира» (4, 253). «Мастера грохочущих дорог» у раннего Васильева разбивают могильные плиты на строительство дорог. Налицо уже отмеченный выше момент сотворения мира, родственный представленному в загадке.

Молодой мир в первых стихах Павла Васильева, как мы видим теперь, сохраняет сакральность. При его рождении присутствуют молодые — старики, как и положено, изгоняются. Если юность соотносится с девушкой, то обретаемый новый мир — с бородатой Русью. Павел Васильев как будто попадает в Беловодье, в град Китеж.

«Талант — его крест» (5, 64), — дорого нам это замечание Пётра Поминова. Крест, в понимании православных богословов, — это и символ собирания вселенной. «В корне, в сердцевине нашего существования... Божественный акт распинающей Себя любви, крест в сердцевине Божественной тайны» (6, с.55). Остановимся и подивимся, однако, нерукотворной красоте завершаемого Васильевым пути: все-все бесчисленные птицы юности слетаются теперь вместе. И человек, отправляющийся в *ледяные дороги*, отныне, помимо всего прочего, и посланец птичьего царства, более того, ходатай за всякую стеньящую тварь. «Друзья, простите...» — только и произносит человек, и эта искренняя просьба о прощении в мгновение ока заравнивает пропасть между человеком и падшим вместе с ним мирозданием. «Крест не в крест», — говорится в стихотворении юного Павла Васильева. Вспомним ещё раз о сваленных им из мальчишеского озорства крестах павлодарской церкви. После «Прощания с друзьями» не уйти от впечатления, что поэт всю жизнь тащил на себе этот ставший невидимым крест, который незримо и не названно присутствует в стихотворении.

Если в раннем стихотворении мировое дерево — дуб проявляет себя корнями, то теперь нам является его крона, образуемая руками друзей — «сизыми голубицами, соколами, лебедями». Древо жизни, по существу, и есть люди.

Не забудем, однако, и о васильевских соснах-птицах. Уж больно напоминают они о другой северной сосне на голом утёсе, сон которой подглядел Лермонтов. Попробуем мы истолковать её сон о восточной стране.

После упоминания о соснах-птицах сразу же идёт разговор о подготовке к встрече как к празднику. О сакральности предстоящего торжества говорит необходимость тишины: «чтоб ти-ихо было, //Чтобы только полено в печи потрескивало, //А потом бы его полымем надвое разбило». «МОЛЧАНИЕ — форма ритуального поведения, соотносимая со смертью и сферой потустороннего» (4, 292). Исследователи отмечают целый ряд случаев, предусматривающих обрядовую тишину. «У

вост[очных] славян старались не петь весной «на голый лес» (т.е. до тех пор, пока лес не покрылся листвой), чтобы не спровоцировать голод и неурожай» (4, 664), «...при доении коровы, чтобы не лишить ее молока; в присутствии беременной, чтобы не напугать ее и не повредить ребенку; вблизи места, где сидит на яйцах наседка, чтобы вылупившиеся цыплята не пищали» (4, 664). Одним словом — при зарождении жизни.

Всё перечисленное призвано свидетельствовать о значимости праздничного молчания. Но не забудем и о другой детали торжественных приготовлений: «С символикой МИРОВОГО ДЕРЕВА, помимо обрядового деревца, связаны многочисленные обрядовые предметы: рождественское полено — **бадняк** у юж[ных] славян, ритуальное печенье и др. Всякий обряд, таким образом, в модулируемом центре мироздания, у МИРОВОГО ДЕРЕВА... повторял акт сотворения мира, обновления космоса (в Новый год и др. календарные праздники), обновления социальной жизни (свадьба и др. семейные обряды)» (4, 254). Заметим: *полено* именно в единственном числе, как и описано в васьильевском шедевре. Налицо акт сотворения нового мира. Этот новый мир, как и первоначальный васьильевский мир, начинается с мирового дерева.

«МИРОВОЕ ДЕРЕВО, — читаем мы далее в «Славянских древностях», — воплощает не только пространственные, но и временные координаты, о чем свидетельствуют... мотивы колядок, где МИРОВОЕ ДЕРЕВО превращается в дорогу (до неба. — *Ф. Ч.*) во время главного календарного (новогоднего) празднества. В рус[ской] загадке: «Стоит дуб. На дубу 12 сучьев, на каждом сучке по четыре гнезда» и т.д. говорится о годе, 12 месяцах, 4 неделях и т.д.» (4, 253).

Это позволяет нам рассмотреть ледяные дороги Павла Васильева во временно́м плане, где вершиной зимы становится Рождество, а полено в северной печи стихотворения «Прощание с друзьями» — рождественским.

Но тогда почему же произведение заканчивается песней, или, по крайней мере, просьбой о таковой: «Про меня ж, бедового, спойте вы...»? Этим песням предшествует весть о всеобщем помиловании, после *такой* вести песням самое время.

Вместе с тем православное прочтение подготавливается и развитием другой *темы* (воспользуемся музыкальным пониманием этого термина) стихотворения. Нетрудно заметить, что ледяные дороги «Прощания» по их глубинной задаче, или, говоря научным языком, концепту родственны (если не тождественны) дороге сказочного героя в тридевятое царство. Поэту даже известно заветное — «такое хорошее слово — *родня*», которым, если вдуматься, и отворяются ворота «высоких оград». И даже сама встреча «на далёком милом севере» с бородатыми русскими людьми, на первый взгляд, вполне укладывается в распространённый сюжет о вызволении пленников нечистой силы. Но только на первый взгляд. Потому что «Прощание с друзьями» заканчивается, а гораздо точнее сказать, продолжает себя, этой открытой просьбой от первого лица: *Про меня ж, бедового...*

С этого момента нам всё труднее выговаривать слово *герой* по отношению к действующему в стихотворении лицу. И если, по аналогии со

сказкой, за «высокие ограды» его приводит заветное слово, то, продолжим в своих сравнениях «богатырский» ряд, является он туда в «доспехах» христианского смирения. И, по сути, выкупает крестьян своим добровольным приходом на их место. Подобно святому мужу древности, пустынножителю по имени Лев, о котором повествуется в книге «Луг духовный»: «Чрез три дня авва Лев, взяв восемь номисм, пошел в пустыню к варварам и обратился к ним со словами: «Возьмите меня и восемь номисм и отпустите иноков. Они немощны и не могут работать. Все равно — вам придется их убить. А я здоров и могу служить вам». Варвары согласились на его предложение и отпустили трех иноков. Авва Лев дошел с ними до какого-то места и, когда изнемог, был обезглавлен» (7). Вот почему песни, которые должны зазвучать в праздник всеобщего помилования, прочитываются как молитвы за его «бедового» вестника.

Тут, пожалуй, самое время напомнить, что расстрелянный в 1937 году «русский поэт Павел Николаевич Васильев покоится в общей могиле, на земле московского Донского монастыря» (8). Автор цитаты В.Ф. Михайлов замечательно точно указывает *русский* (не крестьянский) *поэт*. Задумаемся: только ли о «пострадавших в годину гонений» прообразах васильевских произведений, только ли о друзьях его юности и молодости говорят последние строки «Прощания»? Христианское *простите* этого стихотворения простирается куда шире обозначенного нами круга. Тут и ответ — откуда в ледяном «Прощании с друзьями» берётся трава по колено. Можно предполагать, что Север (именно с большой буквы) — это страна мёртвых. И помилование приобретает космический характер. По существу, перед нами словесная икона ожидания всеобщего Воскресения.

¹ *Васильев Павел Николаевич. Вёсны возвращаются / Сост. Русакова Ю.Г. М.: Правда, 1991.*

² *Тюрин Г.А. Жизненный факт в литературоведческой и художественной интерпретации (на материале творческой биографии П.Н. Васильева). Т. 1. Дисс. на соискание учёной степени кандидата филологических наук. Алматы, 1994.*

³ *Гоголь Н.В. Выбранные места из переписки с друзьями. СПб.: Азбука-классика, 2005.*

⁴ *Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5-ти томах / Под общей ред. Н.И.Толстого. Т. 3: К (Круг) — П (Перепелка). М.: Междунар. отношения, 2004. (Институт славяноведения РАН).*

⁵ *Поминов П.Д. Родительница степь в судьбе и творчестве Павла Васильева // Васильевские чтения. Материалы международной научно-практической конференции. Усть-Каменогорск, 2002.*

⁶ *Митрополит Сурожский Антоний (Блум) / Современное русское зарубежье, антология, т.6 «Духовное наследие». М.: Серебряные нити, 2009.*

⁷ old-rus.narod.ru/01-10-2.html

⁸ *Валерий Михайлов. Сердце нараспев // Братина, 2010, март.*

З. С. МЕРЦ

(Дом-музей П. Васильева, г.Павлодар)

ИСТОРИЯ ОДНОГО СТИХОТВОРЕНИЯ (П. Васильев «Евгения Стэнман»)

Самобытная яркая поэзия П. Васильева отличается привязанностью к определённым географическим местам, к людям, с которыми он был близок или знаком. Среди адресатов поэта можно назвать его деда Корнилу Ильича, мать Глафиру Матвеевну, Галину Анучину, Елену Вялову, Демьяна Бедного, Николая Анова, Наталью Кончаловскую, одноклассников Евгению Стэнман, Серафима Дагаева и других.

Замечательное лирическое стихотворение, пронизанное светлой грустью, что роднит его с элегией, Павел Васильев посвятил однокласснице Евгении Стэнман, в которую, возможно, он был по-мальчишески влюблён. Впервые оно было напечатано в журнале «Пролетарский авангард» в 1932 году под заглавием «Строителю Евгении Стэнман», хотя у неё была совсем другая профессия. Сама Евгения Адольфовна в беседе с журналистом Н. Красильниковым, так объясняет этот факт: «... Может, слово «строителю» добавили ретивые редакторы в первом издании? В годы первых пятилеток это было модно. А может, сам Павел придумал этого «строителя» как романтично-поэтический образ времени? Ведь он всегда оставался фантазёром! Так или иначе, я написала составителю ряда книг Павла Васильева Сергею Поделкову, немало сделавшему для популяризации его творчества, о том, что никакой я не строитель. И вот в книге, изданной в самой авторитетной серии «Библиотека поэта», стихотворение, наконец, вышло без этого «довеска». Оно просто называется «Евгении Стэнман» [2, с. 160].

Осыпаются листья, Евгения Стэнман, пора мне
Вспомнить вёсны и зимы, и осени вспомнить пора.
Не осталось от замка Тамары камня на камне,
Не хватило у осени листьев и золотого пера [1, с. 241].

Е. А. Стэнман родилась на КВЖД: её отец служил помощником машиниста на Дальнем Востоке. После развода с мужем мать с маленькой Женей вернулась в Павлодар. Евгения Адольфовна сорок пять лет работала преподавателем в ТашГУ, отличник просвещения, заслужен-

ный учитель Узбекской ССР, персональный пенсионер республиканского значения.

«Павла я помню с третьего класса, — рассказывает Е. А. Стэнман, — (кстати, наши матери тоже учились когда-то в одном классе, были подругами). Он был худеньким кудрявым мальчиком, которому от нас, девчонок, постоянно доставалось. Уже тогда Павел писал и записывал сказки под общим названием «Сказки чернильного деда забавные...». С пятого по седьмой класс мы учились в павлодарской школе водного транспорта. Эта школа была одной из лучших в городе.

Отец Павла — Николай Корнилович — был прекрасным математиком, но человеком крутого нрава. Павлу постоянно от него доставалось, вплоть до подзатыльников в классе. И не только за математику... На уроках Павел любил устраивать разные «штучки». Пользуясь тем, что учитель литературы И. С. Чепуров, очень больной человек, — говорили, что он двадцать лет просидел в Петропавловской крепости, — часто дремал во время ответов учеников, Васильев, отвечая ему, иногда начинал «плести ахинею», но очень складную и связанную с темой урока, чем потешал весь класс. В ответы по истории и обществоведению Павел тоже привносил что-нибудь своё, совершенно фантастическое» [3, с. 42 — 43].

«...На всю жизнь мне запомнилось одно путешествие. Только что окончили семилетку, и весь наш класс во главе с И. С. Чепуровым и ещё несколькими учителями поехал на экскурсию на Алтай. Мы проплыли до Усть-Каменогорска, где пересели на однопалубный пароход и поплыли вверх по Иртышу до озера Зайсан, где попали в сильный шторм. Картину бушующей стихии В. П. Батурина запечатлел на полотне, а Павел написал стихи... Добравшись до озера Зайсан, тропами углубились в горы. Так получилось, что Павел, я, Мария и Юрий Пшеницыны, оторвавшись от ребят, ушли далеко вперёд. Нам так хотелось приключений! Поднялись на самую высокую скалу. Там Павел читал свои стихи: «Алтай! На сопки дикие, покрытые густым березняком, на камни острые, седым ручьём разбитые, я первый стих принёс...». Спускаться с горы оказалось гораздо труднее. Мы заблудились и пошли наугад по лесу, росшему на склоне горы. Уже когда совсем стемнело, мы наткнулись на костёр, вокруг которого сидело четверо мужчин. Они оказались охотниками и сборщиками серы. С ними мы провели ночь, а утром они помогли нам найти дорогу в село. Там, уж, конечно, был переполох, собирались нас идти искать...» [3, с. 43 — 44].

Они зачитывались «...захватывающими романами Жюль Верна, Майн Рида, Луи Жаколио, Хаггарда, и им очень хотелось быть похожими на героев этих книг. Особенно Павлу. Чтобы доказать бесстрашие, ходили ночью на кладбище, устроили однажды дуэль между двумя школьниками... Как-то, блуждая по горам, мы набрали на заброшенный рудник — бывшую концессию англичан. Заночевали в конторе. И вот ночью Павел решил, преобразившись в разбойника, выкрасть одну из девочек. Почему-то через форточку... Что это? Озорство? Испытание воли? Просто нам всем жить было интересно и весело!» [2, с. 158].

Старых книг не хватило на полках, чтоб перечесть их,
Будто б вовсе не существовал Майн-Рид;

Та же белая пыль, та же пыльная зелень в предместьях,
И ещё далеко до рассвета, ещё не погас и горит
На столе у тебя огонёк. Фитили этих ламп обгорели,
И калитки распахнуты, и не повстречаешь тебя.

Неужели вчерашнее утро шумело вчера, неужели
Шёл вчера юго-западный ветер, в ладони трубя? [1, с. 241].

Мир маленького заштатного городка, любимых старых книг, первая юношеская влюблённость — совершенно напрасны были попытки лирического героя отречься от них в угоду новому времени, которое властно диктовало свои требования, отрицало и безжалостно разрушало всё, что было так дорого когда-то, всё-таки остались в душе полузабытые воспоминания, от которых так щемит сердце.

Осыпаются листья, Евгения Стэнман. Над ними
То же старое небо и тот же полёт облаков.
Так прости, что я вспомнил твоё позабытое имя
И проснулся от стука весёлых твоих каблучков [1, с. 241].

В памяти возникает туманный, расплывчатый образ любимой, такой далёкий, будто увиденный во сне, но от этого ещё более притягательный.

Эти горькие губы так памятны мне, и, похоже,
Что ещё не раскрыты глаза, не разомкнуты руки твои;
И едва прикоснёшься к прохладному золоту кожи —
В самом сердце пустынного сада гремят соловьи [1, с. 241].

И после всех тягостей и страданий, которые пришлось пережить «среди тифозной весны у обросших снегами привалов, под расстрелянным знаменем, под перекрёстным огнём» — сердце пронзает острая боль оттого, что уже больше никогда не вернуть безвозвратно ушедшее «вчерашнее утро», не вернуться к «старым вишням, к окну и к ладоням горячим твоим». И когда после Гражданской войны наступает время новостроек и трудовых подвигов — всё равно ничего не меняется: по-прежнему горьки и сладостны воспоминания, ведь от себя и своей памяти никуда не убежишь, сколько бы ни пытался убедить себя в том, что прошлого нет, и ничего не жаль. И образ любимой, стремящейся навстречу, остаётся только видением, недоступным и недостижимым.

Я готов согласиться, что не было чаек над пеной,
Ни весёлой волны, что лодчонку волной не несло,
Что зрачок твой казался мне чуточку меньше вселенной,
Неба не было в нём — позади от бессонниц светло.

... Но в строительном гуле без памяти, без перемены
Буду слушать дыханье твоё, и, как вечность назад,
Опрокинется небо над нами, и рядом мгновенно
Я услышу твой смех, и твои каблучки простучат [1, с. 242].

«...Поэтический талант Павла Васильева,— продолжает Е.А. Стэнман, — проявлялся всё больше и сильнее. В старших классах он писал много стихов, поэмы, экспромты на своих школьных друзей. Некоторые из них я отрывочно помню:

Серафим Дагаев, ты в газету нашу
Напиши, что, дескать, я люблю Наташу.

Или вот такие шуточные строки:

Мэри Пшеницына — рост каланчою,
Сима Дагаев при ней звонарём...

По семейным обстоятельствам школу мне пришлось заканчивать в Омске» [2, с. 158]. Туда осенью 1925 года «...Павел Васильев прислал мне огромное письмо, написанное стихами (примерно 8—10 страниц). Послание было в большом зелёном конверте и написано зелёными чернилами: у Павла было пристрастие к зелёным чернилам. Письмо начиналось так:

Образы, мысли, желанья былого
Втиснуть легко ли в зелёный конверт,
Сколько далёкого и дорогого,
Сколько промчавшихся лет...

Далее в этом письме Павел вспоминал детство, нашу первую учительницу Анну Ивановну Гаранькину, свои первые стихи «Сказки чернильного деда забавные», рисовал картины из жизни павлодарской школы и просил меня описать нравы нашей омской школы...» [3, с. 44].

Евгения Адольфовна долго берегла письмо, но затем была вынуждена его уничтожить.

В последний раз они встретились с Павлом Васильевым в Павлодаре в 1926 году. Тогда он и познакомил её с Серафимом Дагаевым, «...который поступил в девятый класс павлодарской школы после моего отъезда. Тогда же он принёс мне тетрадь со стихами и свою фотографию, которая теперь утеряна. В тетради, кроме стихов, был критический очерк творчества Павла Васильева, написанный С. Дагаевым. Помню, что в этом очерке, сопоставляя отдельные стихотворения юного поэта, Дагаев отмечал некоторую противоречивость в восприятии Павлом окружающей действительности» [3, с. 44 — 45].

«В тот же год я уехала в Ташкент поступать в Среднеазиатский государственный университет...

Больше с Павлом Васильевым не доводилось встречаться. Из писем школьных товарищей только и знала, что он находится где-то во Владивостоке...

«...Второй раз с его именем меня связал печальный случай. В марте 1938 года — я уже преподавала — мне предъявили обвинение в шпионаже. «Вина», как я поняла, состояла в том, что я родилась на КВЖД... Следователь оказался вежливый такой. Сначала мы с ним вели светский разговор о литературе, о модных тогда писателях. А потом он, как бы между прочим, предложил: давайте, мол, составим протокол... Даже успокоил: ничего, мол, страшного, за чистосердечное признание дадут

маленький срок... Я, конечно, вознегодовала. Сказала, что накануне была у первого секретаря ЦК Узбекистана Усмана Юсупова, что он принял меня и даже премировал как лучшего преподавателя. Следовательно с ехидцей улыбнулся: «Вы умная женщина. Разве не понимаете, что это всё сейчас ничего не значит?..».

Тогда же в камере я познакомилась с писательницей Е. Веледницкой. От неё я узнала, что П. Васильев в Москве и тоже арестован. В то время ни я, ни она даже не подозревали, что Павла уже нет в живых...

Четыре месяца пришлось мне просидеть в тюрьме... Но хорошо то, что хорошо кончается... Меня почему-то освободили из «ежовых рукавиц». Что это было просто чудом, поняла, конечно, позже...

Вернувшись домой, я тут же порвала в клочья то зелёное письмо Павла, вырвала многие страницы стихов из общей тетради, которую так берегла... Страх подсказывал, как поступать, пересиливая все другие человеческие чувства. Ведь в тетради были и стихи, полные аллегорий и намёков. Взять хотя бы эти две строки, врезавшиеся в память:

Наш советский кургузый товарищ
Снова стал у машины своей...

Чудовищная сталинская машина репрессий вовсю раскручивала свой маховик...» [2, с. 159].

Эту тетрадь с вырванными страницами, в которой ещё оставались стихи, Е. А. Стэнман позднее подарила Е. А. Вяловой — вдове поэта.

П. Васильева всегда отличало глубокое чувство родины. Он никогда не терял с ней связи. Даже уехав из Павлодара и став известным поэтом, в своих стихах и мыслях постоянно возвращался в родные места, к своим друзьям и одноклассникам и знакомил с ними своего читателя.

А к подруге детства он ещё раз обращается в стихотворении «Турксиб»:

Товарищ Стэнман, глядите!
Встречают нас
Бесприютные дети алтайских острогов.
Расстелив солончак, совершают намаз
Кривоплечие камни на наших дорогах... [1, с. 156]

Е. Стэнман объясняет это ностальгией «по школьным годам, по друзьям, походам...» и добавляет, что всё «...написанное в стихотворении «Евгении Стэнман» — поэтический вымысел... Возможно, он был равнодушен ко мне, с кем подобного не случается в юности. Но, главное, он ведь был совсем молодым, и в стихах тоже...» [2, с. 161].

Осыпаются листья, Евгения Стэнман, пора мне
Вспомнить вёсны и зимы, и осени вспомнить пора...

1. *Васильев П. Н.* Собрание сочинений в 2-х томах. Т. 1. Стихотворения. Алматы, 2009.

2. «Вёсны возвращаются» // *Нива* № 8, 2004.

3. Воспоминания о Павле Васильеве / Сост. С. Е. Черных, Г. А. Тюрин. Алма-Ата: Жазушы, 1989. 304 с.

Г.П. ИВАНОВА

(Государственный музей-заповедник С.А. Есенина, г. Рязань)

В ПОИСКЕ ПОДЛИННИКА ОТЗЫВА БОРИСА ПАСТЕРНАКА О ПАВЛЕ ВАСИЛЬЕВЕ

Елена Владимировна Пастернак — жена Евгения Борисовича Пастернака, сына и внука Бориса и Леонида Пастернаков, исследователь творчества Бориса Пастернака, — сказала, что в центральных архивах не найден подлинник опубликованного и написанного Борисом Пастернаком (как указано в публикации) по просьбе Елены Александровны Вяловой отзыва о Павле Васильеве, и попросила меня узнать у дочери Павла Васильева Натальи Павловны «об автографе и возможном полном тексте письма».

Наталья Павловна Васильева уточнила, что инициатором появления этого отзыва была Елена Александровна Вялова, которой этот текст был необходим для первого посмертного сборника Павла Васильева, но просить об этом Бориса Пастернака она не могла. Наталья Павловна была подругой дочки Ольги Ивинской Ирины, и когда она, смеясь, рассказала своей тётке — московской писательнице Евгении Николаевне Анучиной, как она со своими друзьями вела себя в присутствии Бориса Пастернака и как их потом, после ухода Пастернака, отчитала Ивинская, Елена Александровна воскликнула: «Женя, попроси Бориса Леонидовича, пусть он напишет несколько слов о Павле». Тётя Натальи Павловны была подругой Ольги Ивинской, и она через Ивинскую обратилась к Борису Пастернаку с этой просьбой.

Наталья Павловна так живописно рассказывала об этом времени, о Борисе Пастернаке, об Ольге Ивинской, о дочке Ивинской, которая, узнав, что Наташа была в Мавзолее, воскликнула: «Ты забыла, что они сделали с твоим отцом?!» — что я не могла не попросить её написать об этом. Так появились эти воспоминания:

ЛЕТО 1956 ГОДА

«Летом 1956-го года судьба занесла меня в дачный посёлок Переделкино. Не помню, как называлась та деревня, что находилась недалеко от дач знаменитых писателей. Здесь моя тётя, московская писательница Евгения Николаевна Анучина, снимала две комнаты в одном из домов.

Я только что вернулась в Москву из Новосибирска, где гостила у мамы. Каникулы мои продолжались, и до наступления последнего года учебы в МАИ я напросилась к тётё, и та пустила меня с условием, что я буду подметать пол и ходить за молоком. Тётя моя сняла дачу в компании со своими замечательными подружками.

Одна из них — Ольга Сергеевна Неклюдова. Маленькая женщина, зеленоглазая, со вздернутым носиком, всегда серьёзная, как будто чем-то озабоченная. На фоне моей тётё и другой своей подруги — Ольги Ивинской (той самой, которую воспел Борис Пастернак), белокурых и голубоглазых, неотразимо обаятельных щебетуний, хохотушек, не перестающих шутить и в дни невзгод, Ольга Сергеевна была практически незаметна, но мы все любили её за бесконечную доброту, умение оказаться рядом с тем, кто нуждается в её помощи. Когда-то в Елабуге она была рядом с Мариной Цветаевой в последние дни жизни поэтессы. В 1956-м таким человеком оказался Варлам Шаламов. Он приехал из лагерей в Переделкино, поближе к Пастернаку, на помощь которого, я думаю, рассчитывал. Ещё не было его «Колымских рассказов», и моя тётя, смеясь, говорила по поводу его стихов: «А-а...», — и махала рукой. И только Ольга Сергеевна отнеслась к нему со вниманием, приютила его, стала ему другом, женой. Правда, союз этот был недолгим. Шаламов очень часто заговаривал со мной. Ему, я думаю, было забавно наблюдать за дочерью Павла Васильева, так похожей на своего отца («Пашка в ангельском виде» — так говорили обо мне папины знакомые) и в то же время так далёкой от его творчества (я училась в МАИ, и вся дачная колония сочувственно говорила: «Наташа — инженер»). А мне это сочувствие было непонятно и смешно). И вот однажды Варлам Тихонович прочитал мне строки из знаменитого стихотворения «Стихи в честь Натальи». Оно уже ходило по Москве в машинописном варианте, но те строки, которые прочёл мне Шаламов, были пропущены, и он об этом знал:

...А в июне, в первые недели,
По стране весёлое веселье,
И стране нет дела до трухи.
Слышишь, звон прекрасный возникает —
Это петь невеста начинает,
Пробуют гитару женихи.
А гитары под вечер речисты,
Чем не парни наши трактористы:
Мыты-бриты, кепки набекрень.
Слава, слава счастью, жизни слава,
Ты кольцо из рук моих, забава,
Вместо обручального надень...

Прочитав, Шаламов спросил меня: как я думаю — чьи это стихи? Что я могла сказать ему в своём невежестве, выпускница школы 1951 года? В памяти крутились «Молоткастый, серпастый...», «Стала ты под пыткой Татьяной...», симоновское «Жди меня»..., — всё остальное было

запрещено, нас спасли тогда Пушкин и Лермонтов, слава Богу, разрешённые. Я робко спросила: «Это ваши стихи?» Варлам Тихонович от неожиданности аж поперхнулся и сказал: «Запомни, Наташа! Такие стихи мог написать один человек на свете — твой отец!»

Каждый день в нашу деревню приходил Б.Л.Пастернак. Тогда уже был написан его роман «Доктор Живаго» и цикл стихов, в том числе и «Август», где он предсказывает:

Мне снилось, что ко мне на проводы
Шли по лесу вы друг за дружкой...
— Прощайте, годы безвременщины!
Простимся, бездне унижений
Бросающая вызов женщина!
Я — поле твоего сражения...

Я очень хорошо помню, как эта самая женщина отчитала нашу молодежную компанию за то, что нам не было дела и до этого романа, и до стихов, и до самого автора. Все мы были влюблены и отчаянно кокетничали с нашими мальчишками. Во время дурацкой игры издавали дружный рёв, гоготали и даже хрюкали. Ольга Всеволодовна, проводив своего гостя, обрушила на нас гневную тираду — пояснила, что перед нами великий русский писатель, живой классик, которому ещё в 30-е годы, годы их молодости, они поклонялись. Она ушла, хлопнув дверью. Сейчас я очень жалею, что не слушала (вернее, не слышала), что говорил мне Борис Леонидович каждый раз при встрече. Он гладил меня по голове и говорил: «Как ты похожа на своего отца». Когда в августе вышел восьмой номер журнала «Октябрь» с поэмой П.Васильева «Христоробовские ситцы», и мы все прочли эту поэму, Пастернак признался мне, что плакал всю ночь, читая эти стихи. На другой день я поехала в Москву к тётке. У неё была гостя — Елена Александровна Вялова. Я, смеясь, рассказала им эту историю, и Ел.Алекс. воскликнула: «Женя, попроси Бориса Леонидовича, пусть он напишет несколько слов о Павле». Тётя обратилась к Ивинской с этой просьбой, и та уже взяла у Бориса Леонидовича автограф. (Может быть, он продиктовал ей эти слова.)

Теперь представляют дело очень просто — Борис Пастернак написал о П.Васильеве по просьбе Елены Вяловой. Но это же невозможно, чтобы Елена Вялова, свояченица партийного функционера И.М. Гронского, смогла попросить автора романа «Доктор Живаго» написать эти слова! Ведь Пастернак написал:

Что же сделал я за пакость,
Я — убийца и злодей?
Я весь мир заставил плакать
Над красой земли моей.

Так он ответил на агрессию общества в стихотворении «Нобелевская премия». Антагонисты ругали его и гнали из страны.

Это противостояние явно обозначилось в 1959 году. Но ведь и в 1956-

м, и всегда — оно существовало. И потому странно было бы, если бы люди, которые никак не могли дружить с поэтом в силу своей близости к власти (пусть в прошлом, пусть и пострадавшие в годы репрессий), вдруг запросто обратились бы к нему. Общество наше не было так однородно, как нам пытались его представить. Не все шли «в ногу» и кричали «ура». Были другие, которые 7 ноября не праздновали день Великой революции, а поминали погибших. Поэтому, упрощая ситуацию, будто бы Б.Пастернак написал свои замечательные слова о П.В. по прямой просьбе Е.Вяловой, — мы теряем аромат того времени, где перемешано было всё — пафос нового строительства и жестокость террора, романтические всадники Первой Конной и тысячи расстрелянных пленных офицеров.

16.07.2009 *Н.Васильева*».

Что же касается самого подлинника отзыва Пастернака о Васильеве, то Наталья Павловна сказала, что в архиве ФСБ на Лубянке в личном деле её отца этого текста нет, но можно ещё попытаться найти его с помощью Светланы Ивановны Гронской, которая хранит архив Елены Александровны Вяловой, и дала мне телефоны Светланы Ивановны.

По электронной почте Светлана Ивановна Гронская переслала мне подробный список документов, которые хранятся в одной папке с отзывом Пастернака под номером 19, где указана и дата появления этого текста: «19. 16.10.1956. Отзыв Пастернака Б.Л. о Васильеве П.Н.», и сделала его описание: «Открываю документ № 19 — отзыв Пастернака — на обычном, пожелтевшем от времени, листке, напечатан известный текст отзыва Б.Л.Пастернака. Моей рукой, со слов тёти Лены (Е.А.Вяловой) написано: «Подлинник находится в ССП». Действительно, помнится, об этом я её спрашивала». Светлана Ивановна сверила этот машинописный текст с известной публикацией в «Литературной России» и различий или сокращений не обнаружила. Этот текст, напечатанный, по всей вероятности, Еленой Александровной Вяловой на её пишущей машинке, опубликован без изменений.

Продолжая поиск подлинника отзыва Бориса Пастернака о Павле Васильеве, я узнала, что он не хранится и в архиве Союза советских писателей. Но так как в настоящее время Союз советских писателей как единая организация не существует, трудно предположить, где может находиться этот подлинник — в каком личном хранении, в каком архиве, если, дай Бог, он не затерялся в процессе изменения структуры самого Союза советских писателей. О результатах этого поиска я решила рассказать, так как надежда найти подлинник отзыва Пастернака очень маленькая, а выясненная история и дата написания этого отзыва, найденная его машинописная копия и одухотворившие эти факты воспоминания Натальи Павловны Васильевой заслуживают того, чтобы уже сейчас они стали известны.

О.Н. ГРИГОРЬЕВА

(Павлодар, Казахстан)

ИЗВЕСТНЫЙ, НО НЕПОЗНАННЫЙ (Павел Васильев в оценке зарубежных исследователей)

Всегда интересно узнать, как оценивали творчество того или иного поэта современники, что писали ведущие критики и литературоведы прошедших лет, насколько поэт был известен читателю... Но могла ли быть объективной оценка творчества Павла Васильева вплоть до 60-х годов XX века? В полной мере — нет. Ни при жизни Павла, так как ни один сборник его стихов тогда не вышел в свет. Ни после его расстрела, когда имя поэта в СССР было просто вычеркнуто из истории русской литературы. В то время критики в нашей стране о нём вообще не писали, а зарубежные исследователи судили о творческом потенциале Васильева только по тем произведениям, которые появились в советской печати до 1937 года, а появлялось порой далеко не самое лучшее. Тем не менее даже эта «верхушка айсберга» — небольшая часть огромной глыбы, сверкающего и неповторимого таланта Васильева, позволяла говорить о нём как о «самом даровитом поэте сегодняшней сов. России». Так писал журналист Александр Курилович в статье «О поэте Павле Васильеве», которая была опубликована в газете «Рассвет» (Чикаго) 19 и 20 августа 1935 года — то есть ещё при жизни Павла!

Эту статью я обнаружила в Государственном архиве Российской Федерации (Москва), в личном архиве Павла Николаевича Милокова (1859—1943) — российского политического деятеля, историка, публициста, теоретика и лидера партии кадетов. Он был министром иностранных дел Временного правительства первого созыва (1917 г.), после революции эмигрировал, с 1921 года жил во Франции. Его архив интересен тем, что в нём собрано множество публикаций из эмигрантских и советских газет, посвящённых различным событиям и политическим деятелям, актёрам, писателям, ученым. Эти газетные вырезки П.Н. Милоков собирал и систематизировал всю жизнь. Вот в этом архиве и хранится американская публикация о Павле Васильеве [фонд 5856 (Милоков П.Н.), опись 1, дело 494]. В прошлом году статья А. Куриловича (с моими комментариями) была опубликована в сборнике материалов международной научно-практической конференции, посвященной 100-летию поэта — «Наследие Павла Васильева в его ретро- и перспективном окружении» (Павлодар, 2009).

ПРИГЛУШЁННЫЕ ГОЛОСА

В 1952 году в Нью-Йорке, в издательстве имени Чехова вышла в свет книга Владимира Маркова «Приглушённые голоса. Поэзия за железным занавесом».

«За последнее время в зарубежной прессе не раз делались попытки составить мартиролог советской литературы, — пишет в предисловии Марков. — Почти всегда такие списки пестрели спорными именами, но в их основе лежит большая и скорбная правда: список лучших имён советской литературы в самом деле читается как мартиролог, как перечисление жертв величайшей в мире расправы над культурой. Неудивительно поэтому, что и оглавление нашей антологии выглядит таким списком. Может быть, не все из них подходят под термин «жертва», но границу часто бывает трудно провести. Творческое самоубийство, даже не вполне осознанное автором, иногда тяжелее физического... Гибель тут самое подходящее слово; гибелью кончаются или недалеко от гибели проходят судьбы чуть ли не всех поэтов, представленных здесь...»

В хорошей «компании» вышли тогда в свет стихи Павла Васильева: Ахматова, Волошин, Мандельштам, Клюев, Есенин, Хлебников, Маяковский, Пастернак, Заболоцкий... «Лучше полно показать перворазрядных поэтов, чем недостаточно всех второстепенных», — пишет составитель, объясняя отсутствие в антологии таких имен, как Клычков, Асеев или Антокольский.

В книге «Приглушённые голоса» опубликовано пять стихотворений П. Васильева: «Ярмарка в Куяндах», «Сестра», «Город Серафима Дагаева», «Рассказ о деде», «Стихи в честь Натальи». Не обошлось, к сожалению, без ошибок и опечаток. Особо «пострадало» стихотворение «Ярмарка в Куяндах», начиная с заголовка: «Ярмарка в *Куиндах*»...

После фамилии каждого поэта, перед его стихами, в антологии публикуются краткие биографии. О Павле Васильеве сведения у составителя, видимо, настолько скупы, что в скобках делается пометка: «Немногие биографические сведения даны в предисловии». В предисловии Владимир Марков пишет:

«Павел Васильев быстро стал самым «подающим надежды» из так называемой крестьянской группы. Он многословен, но в нём было что-то, чего не было у Клюева и Есенина — отсутствие вычурности и претенциозности. Его даже можно назвать более настоящим крестьянским поэтом. У него был подлинный лирический напор...

... После 1936 г. его стихи исчезают со страниц советских журналов, т.к. в этом году он был арестован и пропал».

В словах Маркова есть суждения и верные, и весьма спорные, и неточности (Васильев был арестован в феврале 1937 года), но в целом они отражают ситуацию, в которой оказались все западные литературоведы: нехватка информации о поэте и самих его произведений, чтобы составить картину полную и объективную.

«ПЕРВЫЙ — ПАВЕЛ ВАСИЛЬЕВ...»

Показательна в этом отношении книга писателя, критика, публициста, историка литературы Р.В. Иванова-Разумника (1878—1946) «Писательские судьбы», вышедшая в Нью-Йорке в 1951 году. Подзаголовками этой книги поэты Советской России делятся на «Погибших» (то есть физически погибших), «Задушенных» (к которым автор относил и себя) и «Приспособившихся» («лакеев»). Не найдя имени Павла Васильева в двух первых разделах (а тем более в третьем), я, конечно, удивилась, что поэт даже не упоминается в книге, претендующей на такой обзорный характер... Но стала читать дальше — и нашла это имя в отдельном разделе — «Советская литература»! То есть литературовед не знал, что П. Васильев расстрелян в 1937-м, и предполагал, что поэт ещё отбывает наказание где-то на Колыме! Иванов-Разумник пишет: «...Если судьба пощадит его, а он сумеет много и серьёзно поработать над своим дарованием, то из него может ещё выработаться хороший поэт». Увы, судьба не пощадила...

Но процитируем и другие слова Р. Иванова-Разумника о Павле Васильеве. «Кого же можно назвать настоящими поэтами? — размышляет критик в статье «Советская литература. Поэзия». — Их много, в одной Москве зарегистрировано 1600! Но ведь мы говорим не о казенной регистрации, а о поэтах, вошедших в историю «советской литературы». Однако если постараться припомнить, да к тому же скромно ограничиться малым, то вот три имени, о которых еще кое-что можно сказать. Первый — Павел Васильев, поэт не без таланта, губивший себя чрезмерной поэтической многоречивостью... Горькая его участь заслуживает всяческого уважения и сожаления» (далее следуют слова о том, что «если судьба пощадит его»). Затем литературовед называет имена Сельвинского и Василия Казина.

А ведь Иванов-Разумник мог услышать о судьбе Павла Васильева еще в 1937 году! Сам писатель тоже был репрессирован, его арестовали первый раз в 1933 году, повторно — в сентябре 1937 года. Горькая ирония судьбы заключается в том, что в ноябре этого года он находился во внутренней тюрьме Лубянки, то есть там, где сидел до этого Павел Васильев и где в феврале написал последнее из дошедших до нас стихотворений — «Снегири взлетают красногруды...».

СВИДЕТЕЛЬСТВА ОЧЕВИДЦА

Описание этого мрачного места Р. Иванов-Разумник оставил в своей книге «Тюрьмы и ссылки» (Издательство имени Чехова, Нью-Йорк, 1953 г.). Во внутреннюю тюрьму Лубянки его привезли из Бутырской тюрьмы. «...Здесь я ещё ни разу не был, это знаменитый «собачник», о котором знаю по рассказам уже побывавших здесь товарищей по камере... Недлинный коридор тупиком; слева — четыре камеры собачника, справа — уборная и большая следовательская комната. Ну, вот он, собачник. Подвал, шагов 8 в длину, шагов 5 в ширину, сажени 2 в высоту. Каменный мешок, ярко освещенный электрической лампочкой. Днев-

ного света нет, хотя есть небольшое окно под самым потолком. Окно с тройными рамами, стёкла густо замазаны мелом, так что свет почти не проникает. Окно выходит на улицу, на Большую Лубянку. Днём, когда лучи солнца падают на окно, и вечером, когда на улице против окна горит фонарь, на меловых стёклах можно видеть беспрерывнодвигающиеся пятна — тени ног свободных людей, идущих по тротуару. Каменный пол, голые стены, ни нар, ни стола, ни скамей, только в углу сиротливо ютится зловонная неприкрытая параша. Голый, пустой каменный мешок, — вот он, собачник... Подвал был почти полон — я был в нём восемнадцатым. Через полгода я убедился личным опытом, что подвальная комната эта может вместить и втрое больше народа...»

В своей книге автор описывает тюремный быт, допросы, поведение следователей. Читая эти страницы, осознаёшь, в каком аду побывал Павел Васильев перед смертью...

«...Нам суждено было стать свидетелями, а многим и страдательными участниками ряда ничем не прикрытых пыток: ими, по приказу выше, ознаменовал себя «ежовский набор» следователей.

Впрочем, должен сразу оговориться: пыток в буквальном смысле — в средневековом смысле — не было. Были главным образом «простые избиения». Где, однако, провести грань между «простым избиением» и пыткой? Если человека бьют в течение ряда часов (с перерывами) резиновыми палками и потом замять приносят в камеру — пытка это или нет? Если после этого у него целую неделю вместо мочи идет кровь — подвергался он пытке, или нет? Если человека с переломленными ребрами уносят от следователя прямо в лазарет — был ли он подвергнут пытке? Если на таком допросе ему переламывают ноги, и он приходит впоследствии из лазарета в камеру на костылях — пытали его или нет? Если в результате избиения поврежден позвоночник так, что человек не в состоянии больше ходить — можно ли назвать это пыткой? Ведь всё это — результаты только «простых избиений»! А если допрашивают человека «конвейером», не дают ему спать в течение семи суток подряд (отравляют его же собственными токсинами!) — какая же это «пытка», раз его даже и пальцем никто не тронул! Или вот еще более утонченные приемы, своего рода «моральные воздействия»: человека валят на пол и вжимают его голову в захарканную плевательницу — где же здесь пытка? А не то — следователь велит допрашиваемому открыть рот и смачно харкает в него как в плевательницу: здесь нет ни пытки, ни даже простого избиения! Или вот: следователь велит допрашиваемому стать на колени и начинает мочиться на его голову — неужели же и это пытка?

Я рассказываю здесь о таких только случаях, которые прошли перед моими глазами...»

Счастливым случаем можно назвать тот факт, что Р. Иванов-Разумник остался жив, его освободили в 1939 году, и поэтому он смог оставить эти свидетельства о том ужасном времени. То, что происходило с Павлом Васильевым за этими Лубянскими стенами, мы уже не узнаем никогда...

ПРИЗНАКИ МОЩНОГО ТАЛАНТА...

Писал о Павле Васильеве и крупнейший литературовед первой волны русской эмиграции, поэт, критик, переводчик Глеб Петрович Струве (1898—1985) — в своих книгах «Geschichte der Sowjetliteratur» (История советской литературы), вышедшей в Мюнхене в 1950 году на немецком языке, и «Russian Literature under Lenin and Stalin. 1917—1953» (Русская литература между Лениным и Сталиным), вышедшей в Лондоне в 1972 году на английском языке. Эти издания хранятся в отделе литературы русского зарубежья РГБ. Тексты о Павле Васильеве в этих книгах практически идентичны.

В лондонском издании он, как и Иванов-Разумник, размышляет о масштабе репрессий: «В те годы, особенно в 1937 и 1938, многие писатели стали жертвами массовых чисток. Сколько из них было бесправно ликвидировано и сколько умерло в тюрьме или изгнании, неизвестно. Их биографы в своих работах говорят только о «незаконных репрессиях» (в некоторых случаях указывая год) и «посмертной реабилитации». Среди этих жертв сталинского террора — известные писатели (Бабель, Пильняк, Мандельштам, Клюев), многие представители «пролетарской» и «крестьянской» литературы (Александровский, Тарасов-Родионов, Гастев, Герасимов, Кириллов, Третьяков, Киршон, Клычков, Орешин, Корнилов, Павел Васильев), члены группы «Перевал» (Иван Катаев, Борис Губер, Зарудин), видные критики и журналисты (Воронский, Мирский, Лежнев, Горбачев, Лелевич, Кольцов, Селивановский), а также многие писатели, относящиеся не к русской литературе (украинские, грузинские и т.д.)».

Г. Струве посвящает в книге П. Васильеву и Б.Корнилову отдельную главку: «Два поэта, которые пользовались значительной популярностью в ранние тридцатые годы, исчезли из литературы к концу этого десятилетия. Это были Павел Николаевич Васильев и Борис Петрович Корнилов.

...Васильева сравнивают с Есениным и Клюевым, и, как последние, он был обвинён в симпатизировании кулакам. В 1934 против него была начата настоящая кампания. Он был обвинён в идеализировании отсталой деревни и ему было сказано измениться. В опубликованных в 1936 поэмах Васильева прослеживаются его попытки подогнать себя под эти требования... После 1936 его имя прекращает появляться в советской прессе. Его смерть в 1937 была признана лишь в 1956 году, когда некоторые из его работ были переизданы и некоторые новые поэмы были впервые опубликованы. В его лирической поэзии и повествовательных поэмах на социальные темы — например, «Соляной бунт» и «Кулаки» — Васильев даёт признаки мощного, хотя и слегка неотёсанного, таланта...»

Насчёт «неотёсанности» таланта Васильева с исследователем можно было бы и поспорить. Скорее, подошли бы сюда слова — «мощного, но не до конца раскрывшегося таланта...». Но это уже вина времени, а не поэта.

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Е. А. КЕШОКОВА

(Литературный институт им. А.М. Горького, Москва)

МИР КАК РИТМ

(К категории ритма в античной литературе)

Понимание ритма как онтологической категории, раскрывающей тайну бытия, присутствует во всех древнейших культурах и находит отражение в различных мифологических образах и формах. Ритм зарождающегося в хаосе мира, по Гесиоду, определяют первосилы — Эрос и Эрис — сила притяжения и сила отталкивания, причем Эрос как некая первопотенция воплощает в себе оба начала. «У Гесиода Эрос возникает уже в Хаосе. Он сила притяжения и отталкивания, и только затем сила любви», — пишет исследователь Гесиода Георгий Властов¹. Выделение Эрис, которая принимает впоследствии значение борьбы, вражды, есть выделение динамического начала, определяющего дальнейшее саморазвитие мира. Именно поэтому Гераклит не разделяет пафос Гомера, выраженный в стихах «Илиады» — «Пусть да погибнет вражда от богов проклята и от смертных», и скептически замечает, что Гомер, в сущности, просит о том, чтобы все исчезло.

Ритм становления и развития нового мира, его порядок — космос — будут отныне определять две силы — Любовь и Вражда. Они же составят первую и самую древнюю бинарную оппозицию, если пользоваться определениями, принятыми в структурном анализе. Важно отметить, что ритм задан миру до времени, он вне времени. «Ритм, — пишет А.Ф.Лосев, — гораздо отвлеченнее чистого времени. Он есть именно не время, а числовая структура времени, данная в аспекте своего подвижного покоя»². Точно определенная А.Ф.Лосевым формула «подвижного покоя» у Гесиода выражена через фонетический повтор Эрос-Эрис с разницей в один звук. Этот повтор закрепляет диалектическую идею единства противоположностей и формирует образ цикла, разворачивающегося во времени. В определенном смысле циклы станут мерой отсчета времени. Именно в ритме, по Аристоксену, «разделение времен получает некий определенный порядок, так как не всякий порядок времен ритмичен».

Поэтические образы этой идеи в разных культурах могут быть самыми разными — от колеса времен в древнеиндийской традиции до птицы феникс в древнегреческой. Одним из самых древних мотивов, связанных с идеей космических ритмов, является мотив поколений.

Первое упоминание о сменяемости поколений мы находим в шумерском эпическом сказании «Энмеркар и правитель Аратты», в котором дается описание золотого века, навсегда утраченного человечеством:

В стародавние времена не было змей, не было скорпионов,
Не было гиен и не было львов,
Не было диких собак, ни волков,
Не было ни страха, ни ужаса
И человек не имел врагов.
В стародавние времена земли Шубур и Хамади,
Многоязычный Шумер,
Великая земля божественных законов владычества,
Ури, земля во всем изобильная,
Марту, земля отдыхающая в мире.
Вся вселенная, все народы в полном согласии
Прославляли Энлиля на одном языке³.

В греческой мифологии мы находим тот же образ смены времен в более развернутом виде. В «Трудах и днях» Гесиода перед нами проходят четыре поколения людей: золотое, серебряное, медное и железное, и одно поколение героев — детей богов и смертных, которое «вклинивается» между медным и железным поколениями людей. Традиционно мотив сменяемости поколений связывают с поколениями людей, но у Гесиода в «Теогонии» этот мотив выражен и в смене поколений богов: Гея и Уран, Кронос и Рея, Зевс и Гера. В этом соотношении — три поколения богов и пять поколений людей — заложена идея космических циклов, разных по своей протяженности бытия. Трактовка самого понятия поколения многозначна. С одной стороны, прослеживается идея прямого наследования, так как Кронос и Рея являются детьми Урана и Геи, а Зевс и Гера — детьми Кроноса и Реи, но с другой — время правления Геи и Урана разворачивается как последовательность ритмов, определенных рожденьями с «любовью» (титаны) и «без любви» (хтонические силы). Гесиод указывает на три эпохи божественных правлений, согласно орфической традиции их должно быть шесть: Ночь, Фанет, Уран, Кронос, Зевс и Дионис.

Первое поколение людей появляется при Кроносе. Интересно отметить, что Гесиод употребляет в качестве определения этого поколения слово «μεγος» — «обладающие словом». После того, как род этот покрыт был Землею, / Они суть даймоны по предначертанию великого Зевса».

Серебряное поколение, «с золотым не сходное ни по стройности, ни по уму», появилось и исчезло при Зевсе. При нем же прошли поколения медных людей и героев и появилось поколение железных людей:

Ныне же род существует железный:
Ни днем не прекращают труды и печали, ни ночью⁴.

В нравственном оскудении «железного» поколения людей, по сравнению с первым «золотым», в усилении агрессивного начала, ненависти

и вражды просматривается идея завершения определенного цикла в развитии человечества. Поколение героев в данном случае есть некое допущение, возможный вариант развития, не нарушающий общего ритма этого цикла. Неудавшееся восстание богов-олимпийцев против Зевса также можно трактовать в этом плане.

Идея многообразия космических ритмов, определяющих разнообразие жизненных циклов Вселенной, наиболее ярко и последовательно выражена в индийской традиции. Анализируя данные индийской мифологии по этому вопросу, известный культуролог и специалист по истории религий Мирча Элиаде отмечает: «Индийские умозрения усиливают и организуют ритмы, руководящие периодичностью космических сотворений и разрушений», и далее разворачивает картину грандиозного космического действия, в котором человечество принимает участие. Картина эта настолько захватывает воображение, что хочется привести ее *in extensio*. «Единицей измерения наименьшего цикла является юга — «век». Юга предваряется и сопровождается «зарей» и «сумерками», которые соединяют «века» между собой. Полный цикл, или махаюга, состоит из четырех «веков» неравной продолжительности, причем цикл начинается с самого длительного, а заканчивается самым коротким. Так, первый «век» — критаяуга — длится 4000 лет, плюс «заря» — более 400 лет, и «сумерки» — столько же, затем идут: третаюга — 3000 лет, дваяуга — 2000 лет и калиюга — 1000 (плюс, соответственно, «зори» и «сумерки»). Следовательно, махаюга продолжается 12 тысяч лет (Махабхарата, 111, 12,826). Последовательному сокращению длительности каждой новой юги соответствует сокращение длительности человеческой жизни, сопровождающееся падением нравов и ослаблением разума. Этот продолжающийся на всех уровнях упадок (биологический, интеллектуальный, этический, социальный и т.д.) особенно отчетливо подчеркнут в пуранических текстах (Вишну Пурана, VI, 3) Переход от одной юги к другой происходит в «сумерках», которые знаменуют собой декрещендо даже внутри каждой юги, каждая из которых заканчивается периодом теней. По мере приближения к концу цикла, то есть к четвертой, и последней, юге «тени» сгущаются. Последняя юга — та, в которой мы живем сейчас, — называется калиюга — «век тьмы». Полный цикл заканчивается «распадом» — пралайя, который повторяется еще более радикальным образом — махапралайя — в конце тысячного цикла. Последующие умозрения лишь развивали и воспроизводили до бесконечности первоначальный ритм «сотворение-разрушение-сотворение», проецируя единицу измерения, югу, во все более обширные циклы.

12 тысяч лет махаюги стали считаться «божественными годами», каждый из которых длится 360 обычных лет, что в сумме дает 4 320 000 лет одного космического цикла. Тысяча подобных махаюг составляют одну кальпу, 14 кальп дают одну манвантару. Одна кальпа равна одному дню жизни Брахмы, другая кальпа — одной ночи. Сто этих «лет» Брахмы составляют его жизнь. Но и столь большая продолжительность жизни Брахмы не исчерпывает времени, так как боги не вечны, а космические сотворения и разрушения продолжаются до бесконечности (впрочем, другие системы отсчета еще в большей степени растягивают длитель-

ность соответствующих периодов). Жизнь Брахмы, таким образом, состоит из 2 560 000 махаюг, каждая из которых проходит через те же этапы и оканчивается разрушением.

«В этом буйстве цифр», по остроумному замечанию Мирча Элиаде, выражена идея повторения главного ритма Космоса — периодичности его разрушения и воссоздания. В двух великих индийских религиях — буддизме и джайнизме — эта идея присутствует как бы в двух вариантах, в двух системах временно́го счисления, но объединяется одним образом — колеса с двенадцати спицами.

Образ дерева с золотыми, серебряными, медными и железными листьями, которое упоминается в «Авесте», и истукан с головой из золота, руками и грудью из серебра, животом и боками из меди и ногами из железа и глины в Книге пророка Даниила, эпохи и поколения Гесиода суть выражения все той же архетипической идеи цикличности мира. Следует отметить, что в древнеиндийской традиции наряду с идеей цикличности присутствует и широко разработана идея множественности циклов, определяющих временно́ую протяженность на разных уровнях бытия мира, бога и человека.

Древняя наука дала многое для понимания природы и разнообразия ритмов. Мир развернулся в бесконечную парадигму бесчисленных циклов: космических, лунных, солнечных, земных, биологических, физических и так далее, находящихся друг с другом в постоянном взаимодействии и взаимовлиянии.

Переход от мифологической картины мира к научной, от понимания мира как порождения к пониманию мира как построения, не изменил представлений о ритме как онтологической сущности бытия.

Знание ритмической природы всего сущего определяло не только понимание мира, но и давало определенную власть над ним. Используя явление резонанса, можно было совершить прорыв, преодолеть заданность ритма и выйти на другой, более высокий уровень бытия. Вероятно, механизм резонанса, то есть возможность многократного усиления выбранных ритмов использовался в практике египетских и древнегреческих мистерий. На этом же основана буддийская идея о том, что из этого цикла без начала и без конца человек может вырваться посредством акта духовной свободы.

Образы ступенчатых пирамид, зиккуратов, лестниц, которые мы находим в древних культурах — это не только структурно выраженное понимание строения Мира, зрительный образ восхождения, но и вполне представляемый образ ритма этого восхождения.

Знание ритмов любых процессов, зарождающихся или уже протекающих в мире, будь то жизнь человека или государства, делали возможным предсказания и пророчества.

Для человека древних культур именно знание собственных жизненных ритмов и их соотношенность с космическими ритмами определяли его самоощущение в мире и правильность его жизненного поведения. Призыв Архилоха — греческого лирика VII века до нашей эры — «Познавай тот ритм, что в жизни человеческой сокрыт» — является отражением именно этой идеи.

Поэзия как наиболее тонкая сфера человеческого духа и по своей природе «божественного безумия», по определению Платона, приближенная к тайнам бытия, поразительным образом воплощает многообразие космических ритмов через разнообразие поэтических размеров. Ритм выступает как гармонизирующее начало и через ритм поэзия способна стать источником очищения внутренних духовных основ жизни, приобщить человека к великим ритмам Вселенной. Силу поэзии признавали все: и противник поэзии Платон, и пропагандист поэзии Пифагор. Об этом говорит Ямвлих в трактате «Жизнь Пифагора», определяя одним из самых главных воспитательных принципов Пифагора — воздействие на человека через ритм и мелодию, вследствие чего происходит, как он называет, «врачевание человеческих нравов и страстей и восстановление гармонии душевных способностей, улучшается протекание и лечение телесных и душевных болезней»⁵. Платон же ставил в вину поэтам нарушение того строго установленного порядка, «когда мусическое искусство различалось по его видам и формам. Один вид песнопений составляли молитвы к богам, называемые гимнами, противоположность им составлял другой вид песнопений — их называли френами, затем шли пеаны и, наконец, дифирамб... После того, как это и кое-что другое было установлено, не дозволено стало злоупотреблять обращением одного вида песен в другой»⁶. Поэты стали смешивать жанры, смешивая при этом ритмы, сталкивая их между собой, создавая подобие хаоса. Чистота метрического канона определялась чистотой заложенного в нем ритма и всякое нарушение и смешение вело к аритмии. «...зачинщиками невежественных беззаконий стали поэты, одаренные по природе, но несведущие в том, что справедливо и законно в области Муз. В вакхическом иступлении, более должного одержимые наслаждением, смешивали они френы с гимнами, пеаны с дифирамбами, на кифарах подражая флейтам, все перемешивая между собой, невольно, по неразумению, они извращали мусическое искусство, словно оно не содержало никакой правильности и словно мерилom в нем служит только наслаждение, испытываемое тем, кто получает удовольствие, независимо от того, плох он или хорош»⁷. Жанровая эклектика, по Платону, вела к разрушению гармонии в душе человека и потере соразмерности, которая лежала в основе мира.

Для античности не характерно разделение слова и музыки — поэзия, музыка и танец сливались в полноте своего единства, обозначенного понятием хореи, отражающей в земной форме Великую космическую хорею — музыкальное вращение космических сфер. Поэтому в античной поэзии слово и музыка были соединены одним ритмом, и ритм этот выражался в метре. В определенной мере можно утверждать, что ритм и метр, воплощая онтологическое и гносеологическое начала в античной поэзии, были способны «воссоздать» человека в его изначальной гармонии с миром. Посредством ритмов человека можно было настроить и расстроить в прямом и переносном смысле, мусические искусства воспитывали человека.

В восьмой главе «Политики» Аристотеля мы сталкиваемся с учением о ритме как самостоятельном носителе «этоса»: «Ритм и мелодия со-

держат в себе ближе всего приближающееся к реальной действительности отображение гнева и кротости, мужества и умеренности и всех противоположных им свойств, а также и прочих нравственных качеств»⁸.

Античность ценила ритмы, которые сочетали спокойное достоинство и бодрость, духовную сосредоточенность и возвышенность. Такое настроение создавал дорийский лад, в противоположность ему фригийский лад действовал возбуждающе. В поэзии дорийскому ладу соответствует гекзаметр — соединение шести дактилических стоп. Как отмечает замечательный исследователь античности А.Ф. Лосев, «из двудольных ритмов для античных эстетиков наиболее выразительным «этосом» обладает дактило-спондей. Предикат *semnotes* — важность, торжественность, величавость, почтенность, и *heroos* — геройский, является для него постоянным»⁹. В отличие от гекзаметра, пентаметр, то есть соединение пяти дактилей, переживается как гораздо более мягкий и печальный. Он использовался в треносах — похоронно-погребальных песнопениях. Соединение гекзаметра и пентаметра, известное как элегический дистих, определяющий элегию как жанр, объединяет два начала — возвышенное и лирическое, божественное и земное, бесконечность и конечность бытия.

Именно в дактиле наиболее сильно выступает гармонизирующее начало, в то время как родственный дактилю анапест — «дактиль наоборот» — при той же торжественности, рассматривается в античности как «беспокойный» ритм. В Спарте он использовался в маршевых военных песнях — эмбатериях. Различие между трохеями и ямбами такое же, как между дактилями и анапестами: первые более спокойны, вторые более горячи и бурны. А.Ф. Лосев обращает внимание на этимологию трохея — *trochos* — колесо, следовательно, «катящейся», что подчеркивает плавную ритмичность этого размера¹⁰.

Просто произнесенное слово и слово в стихотворной строке имеют разный уровень психологического воздействия. С этим связана давно забытая античная практика психического воздействия через музыкальную ритмизацию. В античности были популярны рассказы о психотерапевтической практике Пифагора, который подбирал специальные песни для своих учеников на «сон грядущий» и «на вставание». Ямвлих в трактате «Жизнь Пифагора» описывает случай, когда Пифагор укротил ярость и гнев одного юноши, намеревавшегося из мести поджечь дом своей неверной возлюбленной, предложив флейтисту переменить мелодию на спондеическую, при помощи которой «незамедлительно пришедший в себя юноша скромно отправился домой»¹¹.

Но самым главным размером, известным еще со II тысячелетия до нашей эры, считался гекзаметр, он — врачеватель душ.

В античной поэзии гекзаметр — нечто большее, чем священный размер, которым писались гимны богам. Гекзаметр воплощал в себе главный жизненный ритм Вселенной. Но дело не только в этом. В самом гекзаметре заложен определенный дыхательный механизм, который как бы позволяет «настроиться» на этот ритм, войти в него. Именно поэтому Пифагор рекомендовал для очищения души читать гекзаметры Гомера и Гесиода. Так как древнегреческая метрическая система стихо-

сложения была построена на чередовании долгих и кратких звуков, то пение или чтение речитативом особым образом организовывало дыхание, воздействуя на психофизические процессы человеческого организма и влияя, в конечном счете, на сознание.

Эта связь дыхания и поэзии закреплена и в священном для каждого поэта слове «вдохновение». Андрей Белый пишет: «...что оно — вдохновение, что же я вдыхаю, как звук?»¹² Вдохновение осознается им как ощущение ритма, поэт выступает как резонатор космических ритмов, выраженных метрикой стиха. Вдох и вдохновение — как перводействие нашего вхождения в мир и как полнота поэтического выражения мира. Та же связь, то же ощущение прослеживается и в латинском языке в соответствии *spiro* — *inspiratio*.

Священная природа гекзаметра раскрывается в структуре этого размера — соединении шести дактилических стоп. Строение дактиля как чередование трех слогов — первого долгого и двух кратких и в названии и в построении несет образ руки — три фаланги пальцев, причем первая фаланга — всегда самая длинная, точно так же как ямб и трохей выражают соотношение ладони и пальцев. В этом просматривается не только характерное для античности чувственно-телесное восприятие мира, но не менее характерная трактовка мира как идеально-божественного тела. Сакральное значение руки как воплощения судьбы прослеживается во многих древних культурах и зафиксировано в практике хиромантии. Интересно также отметить, что, по Гераклиту, соотношение один к трем является выражением космического цикла.

Но если строение дактиля отражает некий временной космический цикл, то шестистопный гекзаметр несет в себе идею шести временных циклов, упоминание о которых мы находим в орфической традиции. Таким образом, метрическое построение гекзаметра как священного размера выражает древнегреческое представление о метаритме, соединяющем человека, природу и Вселенную.

¹ *Властов Г.* Теогония Гесиода и Прометей. СПб., 1897. С. 34.

² *Лосев А. Ф.* Музыка как предмет логики. Из ранних произведений. М., 1990., С. 336.

³ *Редер Д.* Мифы древнего Двуречья. М., 1965. С. 18.

⁴ *Гесиод.* Труды и дни // Эллинские поэты. М., 1963. С. 68, 70.

⁵ *Ямвлих.* Жизнь Пифагора. СПб., 1997. С. 87.

⁶ *Платон.* Собр. соч. в 4-х т. Т. 3. Законы. М., 1994. С. 254.

⁷ Там же. С. 256.

⁸ *Аристотель.* Собр. соч. в 4-х т. Т. 1. М., 1983. С. 636-637.

⁹ *Лосев А. Ф.* Античная музыкальная эстетика. М., 1960. С. 124.

¹⁰ Там же. С. 95.

¹¹ *Ямвлих.* Указ. соч. С. 188.

¹² *Белый А.* Ритм как диалектика. М., 1929. С. 30.

Н.В. ГЛАДИЛИН

(Литературный институт им. А.М. Горького, Москва)

НЕМЕЦКИЙ «ПОСТПОСТМОДЕРНИЗМ»? (Субжанровые особенности текущей литературы ФРГ)

На рубеже тысячелетий постмодернизм стал одним из магистральных течений в немецкоязычной литературе. Его черты сохраняет и литература, заведомо ориентированная на массовый коммерческий успех, литература бестселлеров и «триллеров». Произведения этой направленности, строго говоря, относятся уже не столько к чистому постмодернизму, сколько к «постпостмодернизму», характеризуемому, с одной стороны, сращением литературы с виртуальной реальностью, примером чего являются «сетевые» романы «Зависть» Э. Елинек, «Машина квот» Н. Олера, «Голубое» Т. Майнеке. Но всё же «сетевая литература» в странах немецкого языка не приобрела такой популярности, как например, в США и в России, и немецкий «постпостмодернизм» характеризуется, в первую очередь, другим определяющим признаком: выдержанностью его произведений в традициях чётко очерченных субжанров внутри жанра романа. «Постпостмодерн, — пишет Н.Б. Маньковская, — тяготеет к жанровой чистоте, соответствующей новой упорядоченной картине мира: постмодернистское смешение жанров становится неуместным» [2; 327].

Произведения сугубо развлекательных жанров в последние годы прочно оккупировали первые строчки в хит-парадах и списках бестселлеров немецкой книготорговли. Они оперативно переводятся на иностранные языки, в том числе и на русский. С их тиражами не могут сравниться произведения постмодернизма как такового (в силу своей чрезмерной интеллектуальности). Тем не менее современные немецкие постпостмодернистские романы, в отличие, от, допустим, американских или российских аналогов, не остаются в стороне от «больших тем», озабочены глобальными проблемами и как следствие несут в себе известное моральное послание, в ущерб декларированной жанровой чистоте и тем самым обозначают предпочтения современного литературного рынка в «просвещённых» немецкоязычных странах, что порой приводит к недостаточной кристаллизации их жанрового ядра. Сказанное мы сейчас рассмотрим на ряде примеров.

Одним из самых успешных авторов современного «жанрового» ро-

мана в Германии по праву признан Андреас Эшбах (р. 1959). Обычно его называют автором science fiction (научной фантастики). Но, в отличие от научных фантастов прежних поколений, Эшбах не уделяет большого внимания «научной» составляющей своих произведений, в угоду динамичному сюжету, полному неожиданных перипетий с непредсказуемой концовкой. То, что это действительно так, можно проследить на примере самого знаменитого романа Эшбаха — «Видео Иисус» («Das Jesus Video», 1998).

Фабула романа строится на допущении о том, что наш современник смог предпринять путешествие во времени и снять на видеокамеру Иисуса Христа. Тема путешествий во времени стара как сам жанр научной фантастики — достаточно вспомнить «Машину времени» (1895) Г. Уэллса. Впрочем, постпостмодернистская литература не гнушается много раз апробированными сюжетными ходами и ситуациями. «Полагать, что литература становится более увлекательной, когда она сообщает нечто новое, — заблуждение, — считает немецкий писатель-постмодернист У. Вёльк, — по-настоящему увлекательно — знакомое» [11; 280-281].

При этом фокус внимания Эшбаха сосредоточен отнюдь не на самом путешествии во времени. Читатель ничего не узнаёт ни про то, каким образом оно стало возможным, ни о подробностях пребывания нашего современника в Иудее первых лет нашей эры, ни о его встречах с Иисусом Христом. Вместо этого ему предлагается захватывающее повествование о поисках уникальной видеозаписи, в которое вовлечены разные силы и люди, движимые подчас противоположными побуждениями, но единые в своём стремлении стать эксклюзивными обладателями возможной находки. Розыск современниками реликвий минувших веков — излюбленная тема постпостмодернистской литературы. Образцовым в этом отношении может считаться роман Х. Крауссера «Мелодии» (1994). Но на сей раз научно-фантастическая предпосылка порождает чисто авантюрный роман скорее детективного жанра. Главным становится не то, *что* ищут, а то, *как* ищут; процесс, а не предмет поиска.

Эшбах не зря с самого начала вводит читателя в заблуждение, заставляя одного из персонажей предположить: «я думаю, что совершено убийство» [7; 20]. Впрочем, этот «ложный след» держится недолго: вскоре все основные действующие лица отработывают версию, что найденный ими скелет принадлежит путешественнику во времени. Поначалу их сбила с толку инструкция от современной видеокамеры, лежавшая в месте захоронения. Однако и дальнейший ход действия изобилует «невывающимися» штампами авантюрного романа: тут и захватывающая дух погоня с «чудесным спасением» протагониста через подземный колодец, и помощь со стороны прекрасной туземки, владеющей приемами джиу-джитсу, и вмешательство всемогущих спецслужб.

Язык «Видео Иисуса» — «усреднённый», стилистически нейтральный. Если у Крауссера были длинные медитативные пассажи, лирические отступления, написанные ритмизованной прозой, то у Эшбаха никакие языковые «изыски» не должны тормозить ход действия, каждый абзац даёт новый сюжетный поворот, многочисленные диалоги призваны лишь иллюстрировать ход раздумий персонажей.

Интерес к христологической тематике у потребителей литературы постпостмодернизма, испытывающих кризис смысла, крайне велик, о чём свидетельствует всемирный триумф «Кода да Винчи» Д. Брауна (2003), случившийся вскоре после шумного успеха «Видео Иисуса». Пересечений между романами Эшбаха и Брауна предостаточно: здесь и загадочная роль христианских орденов в истории Ближнего Востока (у Эшбаха — францисканцев, у Брауна — тамплиеров), и значительное место любовной интриги, и известная «модернизация» христианского учения. Однако, в отличие от американского бестселлера, «Видео Иисус» не претендует на еретическую ревизию догматов христианской религии.

В то же время нельзя сказать, что роман Эшбаха совсем лишён «идеологической» нагрузки. Это проявляется прежде всего в метаморфозе, которую претерпевают главные герои. На протяжении большей части романа два успешных бизнесмена конкурируют в борьбе за то, чтобы первыми заполучить необычную реликвию. Медиа-магнат Джон Каун движим жадной наживы, сначала он надеется на баснословное приумножение своего капитала за счёт либо трансляции сенсационного видео на своём телеканале, либо его продажи представителям католической церкви. Молодой, энергичный студент и интернет-предприниматель Стивен Фокс, автор находки в раскопе, во всём жаждет быть первым, тем более в соперничестве с таким противником, как Каун. Таким образом, оба предстают типичными представителями «цивилизаторского модерна» (ведущий немецкий философ-постмодернист П. Слотердаик считает, что «проект модерна основан <...> на *кинетической утопии*» [10; 23], то есть на воле к поступательному движению как самоцели). Но опыт обращения к личности Иисуса Христа заставляет обоих персонажей пересмотреть своё отношение к жизни как гонке за первенством, занять скромную общественную нишу и обратиться к созерцанию и самосозерцанию в духе «new age».

В то же время позиция официальной церкви, как и у Брауна, подвергается жёсткой критике: служители папского престола также принимают участие в розысках чудесной видеозаписи, но их цель — уничтожить её и не допустить, чтобы она стала достоянием общественности. Не случайно со стороны католической церкви розыск ведёт «Конгрегация вероучения — таково было сегодняшнее название *Святейшей Инквизиции*» [7; 342]. Безжалостный и беспринципный современный инквизитор Скарфарио говорит Кауну: «Священное писание совершенно... Могли ли мы допустить, чтобы обнаружилось, что Иисус сказал что-то другое, а совсем не то, что передаётся из века в век? Нет, не могли. Могли ли мы допустить, чтобы всё смешалось и спуталось, чтобы открылись двери сомнению, чтобы вера была разрушена? Но без веры нет мира в душе. Наш долг состоит в том, чтобы дать человеку возможность поддерживать веру — даже ценой потери этой веры нами самими» [7; 467]. На последующую реплику Кауна: «— Да вы боитесь *Его!* ... Вы боитесь *Того*, кого якобы почитаете!», Скарфарио отвечает: «На сей счёт мы не заблуждаемся... Настоящий Иисус и сегодня был бы нарушителем спокойствия, угрозой общему порядку, государственным преступником номер один. ... Только на сей раз процесс над ним пришлось бы вершить нам»

[7; 468 — 469]. Так в романе Эшбаха неожиданно оживает «Легенда о великом инквизиторе» Достоевского: сходство речей двух инквизиторов чуть ли не дословное.

Как водится в авантюрных романах, развязка действия в «Видео Иисусе» неожиданна. Ближе к концу книги выясняется, что всё время остававшийся на втором плане руководитель археологических раскопок Уилфорд-Смит давно уже является счастливым обладателем искомого видео. Собственно, и раскопки были им затеяны с единственной целью — найти камеру, чтобы посмотреть обнаруженную им пятьдесят лет назад, в бытность британским солдатом в Палестине, видеокассету. За головокружительными сюжетными поворотами на протяжении нескольких сотен страниц читатель успевает совершенно забыть, что в начале романа уже дан ключ к разгадке тайны: на первых же страницах об Уилфорде-Смите говорится: «Но мысли его все это время были прикованы совсем к другой находке — вчерашней. На неё наткнулся один из рабочих, молодой студент из Соединённых Штатов, — но он был единственным, кому было ясно её значение. У него мороз бежал по коже, когда он думал о ней. До сих пор ещё никогда археологи не сталкивались с таким щекотливым предметом, который грозил пошатнуть основы цивилизации» [7; 6].

Но чем же в самом деле владеет Уилфорд-Смит? Два персонажа романа, которым удаётся разгадать его тайну, занимают по этому вопросу диаметрально противоположные позиции. Стивен Фокс, дотоле воинствующий агностик, становится христианским неофитом: увиденный на плёнке человек потряс до глубины души всё его существо и побудил его радикально пересмотреть свои жизненные приоритеты. «Будь то Иисус, Будда или кто угодно, о ком мы даже не слышали ничего, но я вижу по нему, какой может быть жизнь. Вижу, что дело совсем не в том, чтобы чего-то добиваться, что-то завоёвывать. Что мы в этом мире не для того, чтобы обогнать, отеснить и перещеголять других и одержать победу на всех дорожках» [7; 522]. После посещения Уилфорда-Смита Стивен сам организует постоянные сеансы коллективного просмотра копии заветной видеокассеты и ведёт скромную жизнь, наслаждаясь тихим семейным счастьем. А вот немецкий писатель-фантаст Петер Эйзенхардт, напротив, предельно разочарован, он считает видео «двухтысячелетней давности» дешёвой подделкой, а всю историю с его обнаружением — инсценировкой секты, членом которой, по его данным, был Уилфорд-Смит. Эйзенхардт видит в этой истории лишь очередную приманку для скучающей публики, охочей до сенсаций, какие в условиях постмодернистской ситуации, на фоне дефицита подлинных «событий» то и дело раздуваются средствами массовой информации: «Таких теорий заговоров существуют сотни. Например, что «Титаник» вообще не затонул. Что Кеннеди был убит по заказу военных. Что Элвис всё ещё жив. Всё логично до последней детали, и всё враньё» [7; 520].

Спор Эйзенхардта и Фокса остаётся, по сути, неразрешённым. Правда, в финале романа оба знакомятся с молодым американцем, купившим новую видеокамеру (той самой марки!) и собирающимся посетить Израиль. С одной стороны, это вроде бы указывает на правоту Фокса,

но то, что роман обрывается «на самом интересном месте», и явная автобиографичность образа Эйзенхардта (недаром его фамилия начинается на ту же букву, что и фамилия автора) оставляют пространство для самых разноречивых предположений и толкований.

Ещё один популярный автор «жанровой» литературы Вольфрам Флейшгауэр (р. 1961) прославился своим романом «Пурпурная линия» («Die Purpurlinie», 1996), «историческим детективом» в духе А. Переса-Реверте. Как и произведения видного современного испанского писателя, это — оформленное в виде романа историческое и искусствоведческое исследование; ведь автора занимает потайной смысл знаменитой картины из собрания Лувра, известной как «Габриэль д'Эстре и одна из её сестёр».

«Пурпурная линия» состоит из трёх частей, при этом действие самой обширной второй части, превосходящей объёмом две другие вместе взятые, происходит во Франции, в эпоху Генриха IV, а действие первой и третьей — в наши дни. Рассказчик первой и третьей частей, немецкий учёный Михелис задаётся вопросом о том, кто на самом деле вторая дама на картине неизвестного художника и почему она держит Габриэль д'Эстре, фаворитку Генриха IV, за сосок, причём пальцы её сложены так, что образуют кольцо. В ходе своих изысканий он знакомится с рукописью покойного базельского учёного Ионафана Морштадта, которая и составляет вторую часть романа Флейшгауэра.

В центре записок Морштадта, «романа в романе», — судьба молодого художника Виньяка, мечтающего попасть в Париж и стать придворным живописцем. Однажды он получает заказ на картину, исходящий от анонимной, но весьма высокопоставленной особы. В результате сам художник вынужден играть роль детектива: «Он не понимал, что означает его картина. Собственное творение Виньяка оставалось загадкой для него самого» [4; 315].

Вместе с тем, задолго до того, как речь заходит о полученном Виньяком заказе, Морштадт, нарушая временную последовательность, даёт пространственные выдержки из протокола допросов свидетелей жизни и возможной смерти самого Виньяка, таким образом пуская читателя по ложному следу. Расследование, касающееся таинственного исчезновения художника и убийства (самоубийства?) в его сгоревшем доме — пожалуй, единственная линия романа, доведённая до логического конца; только в этом отношении читатель получает исчерпывающее объяснение поставленных загадок.

В «романе» Морштадта даётся широкая панорама жизни французского общества конца XVI — начала XVII века. Гугенотские войны, разгул бандитизма, бедственное положение подавляющей части населения по контрасту с роскошью дворцовой жизни выписаны в лучших традициях «классического» исторического романа. Вместе с тем устами Морштадта Флейшгауэр удовлетворяет читательский интерес к частным подробностям жизни минувших столетий — так, например, подробные описания операций по ампутации конечностей [4; 132 — 136] и удалению камней из мочевого пузыря [4; 237 — 243], почерпнутые автором из

аутентичных источников XVI — XVII веков, способны заинтересовать не только историков медицины.

Именно текст Морштадта представляет собой в чистом виде авантюрно-исторический роман, тогда как обрамляющие её части заключают в себе научные споры наших современников о таинственной картине. В результате научный поиск наших дней ставится по своему значению в один ряд с приключениями исторических и вымышленных лиц. И то, и другое — в равной степени головокружительные и захватывающие предприятия; в постисторический период на смену чисто детективному расследованию и калейдоскопической череде событий, характерным для исторической эпохи, пришли не менее увлекательные расследования в тиши библиотек и архивов.

В итоге вопрос о смысле картины, приписываемой Флейшгауэром вымышленному персонажу — Виньяку, получает неожиданный ответ: вторая дама на живописном полотне — любовница Генриха IV, обласканная им после смерти Габриэль, Генриетта д'Антраг. «Шлюхи короля обмениваются воображаемыми обручальными кольцами, но король не женится ни на одной из них, поэтому на картине и не видно никакого кольца. Одна уже вскоре будет выведена из игры. Но следующая уже сидит наготове» [4; 309]. Однако персонаж, устами которого высказано это толкование, не заслуживает абсолютного доверия. Верно ли оно или нет, можно выяснить, только получив ответ на вопрос, постепенно выдвигающийся в «Пурпурной линии» на первый план: от чего умерла Габриэль д'Эстре накануне объявленной свадьбы с королём и в самом ли деле король собирался на ней жениться? Доказательства в пользу версий отравления или естественной смерти Габриэль, готовности или неготовности Генриха связать с ней свою судьбу множатся к концу романа в равной мере, уравновешивая друг друга и всё больше запутывая проблему.

Постепенно всё большее значение в размышлениях героев приобретает персонаж, игравший у Морштадта эпизодическую роль, — агент флорентийского дома Медичи Бончани, регулярно посылавший своим хозяевам депеши из Парижа о положении дел при французском дворе. В финале романа Михелис обнаруживает неизвестные доселе донесения, датированные началом 1599 года — кануном смерти Габриэль. Оказывается, что Генрих, обещавший своей фаворитке скорую свадьбу, одновременно вёл переговоры о том, чтобы породниться с семейством Медичи, а значит, нельзя исключать его причастности к внезапной смерти Габриэль. В этом случае картина «Виньяка» могла быть заказана самой Габриэль для оказания давления на короля.

Окончательный ответ на поставленные вопросы «Пурпурная линия» не даёт. «Здесь, — пишет автор в «Приложении» 2001 г., — мы подходим к границам исторической науки. Никакой, пусть даже самый сенсационный исторический источник не даст нам возможность проникнуть в сердце человека и в тайны его мотивов. Тот, кто хочет именно этого, должен поменять специальность» [4; 436 — 437].

Каково же послание, message «Пурпурной линии»? Является ли детективный сюжет самоцелью? И да, и нет. Ведь, в сущности, весь роман

— гимн одному-единственному живописному полотну, репрезентирующему искусство прошлого в целом. Многократные описания картины неизвестного мастера в тексте романа позволяют каждый раз взглянуть на неё под новым углом зрения, уловить новые нюансы, восхититься новыми гранями мастерства художника. «Из всех неясностей он соткал ткань этого последнего портрета, в котором, не найдя ответа на загадку заказанного полотна и смерти Габриэль, тем не менее сумел отыскать единственно возможную форму.

Но разве не открылась ему при этом другая тайна, тайна искусства, окутанного загадками, искусства, не ответившего на мучительный вопрос, но создавшего прекрасную форму?» [4; 413].

Однако в то же время весьма показательно, что в качестве репрезентанта искусства прошлого выбрана картина эпохи маньеризма — как заметил ещё У. Эко, периода в истории искусства, типологически родственного постмодернизму [ср.: 6, 635]. Полотно неизвестного художника варьирует популярный в европейской живописи сюжет «дамы в ванне» — недаром портрет Габриэль и прекрасной незнакомки сам явился имитацией и породил многочисленные имитации. «В данном случае речь идёт о так называемых *pasticcios*, то есть о картинах, при создании которых в качестве образцов для подражания берут поразительные в своей манере более ранние картины, выбирают из них различные элементы, а потом заново komponуют в своём полотне» [4; 420]. Подобным образом действовал и сам автор «Пурпурной линии», создавая произведение, объединяющее в себе традиционные мотивы различных литературных жанров, вплоть до искусствоведческого исследования. Итак, «Пурпурная линия» скорее соответствует канону собственно постмодернизма, чем постпостмодернизма.

Большей жанровой гомогенностью отличается другое популярное произведение Флейшгауэра — «Книга, в которой исчез мир» («Ein Buch, in dem die Welt verschwand», 2003). Это также остросюжетный роман, в котором, правда, вместо истории искусства фоном выступает история идей. Действие происходит в 1780 году (пролог и эпилог — 55 лет спустя). Поначалу создаётся впечатление, что перед нами «в чистом виде» конспирологический детектив, ведь речь идёт о тайных орденах, подспудной борьбе за политическое доминирование в Европе, череде загадочных убийств, поисках секретного яда, вызывающего неизлечимую болезнь...

Однако примерно со второй половины романа детективная интрига несколько уходит в тень, уступая место мировоззренческим спорам героев. Молодой врач, следящий за новыми веяниями в медицинской науке, и его спутница — представительница влиятельной религиозной секты представляют два полярных мировидения, отстаиваемых не только на словах, но и в поступках. Истинной темой романа Флейшгауэра постепенно обнаруживает себя противостояние двух картин мира, двух модусов мышления: разум против веры, Просвещение против контрпросвещения, «расколдование» мира против его «заколдования».

Разгадка свершившихся смертей и преступлений коренится в логоцентрическом мировоззрении большинства героев: смятение в их серд-

цах и головах вызвано книгой, которая ещё даже не вышла в свет, но слух о которой уже распространился по всей Европе, — «Критика чистого разума» Канта. Мысль о том, что «сами предметы выстраиваются в порядок, согласно нашим о них знаниям...» [3; 405] лишает опоры тех, кто привык держаться за ноуменальное и трансцендентное и ободряет тех, кто привык рассчитывать только на собственные силы.

Чью сторону принимает автор? Его протагонист, Николай, спасает тираж «Критики чистого разума» от уничтожения обскурантами, тем самым позволяя мысли философа стать достоянием общности. Но на склоне лет он посещает монастырь, где доживает свои дни его прежняя любовь и идеологическая оппонентка Магдалена, и вновь сталкивается с проповедуемой ей теорией «трёх молчаний» («молчание слова» [3; 363], «молчание вожделения» [3; 364], «молчание мысли» [3; 364]) — реализуемой на практике. Как человек XXI века, Флейшгауэр не может допустить мысли о том, что какие-то идеи не подлежат огласке. Однако вместе с тем он демонстрирует правомерность аргументации противников «Критики чистого разума», последовательность их логики. Автор «Книги, в которой исчез мир» воссоздаёт немислимую в наши дни драму идей, заставляя читателя испытать томление по тем временам, когда печатное слово было способно изменять человеческие жизни и приводить в движение армии. То есть, по логоцентрической эпохе.

Умелое оперирование автором фактами деятельности тайных орденов, в эпоху позднего Просвещения собравших в своих рядах лучшие интеллектуальные силы европейских стран, одновременно свидетельствует как об ироническом отстранении от них, так и о замороженности их «играми всерьёз». Просветитель Фальк пренебрежительно говорит: «В этих тайных союзах тайны наслаиваются друг на друга, как луковая шелуха. Но стоит человеку проникнуть за эти завесы, как он обнаруживает, что там внутри ничего нет» [3; 318 — 319]. Но для главного героя Николая Рёшлауба, также стоящего на просветительской платформе, очевидно, что эта игра в таинственность относится к фундаментальным потребностям человека: «Люди нуждаются в таинственности» [3; 326].

Именно эту потребность удовлетворяет и современная литература — она, по словам немецкого писателя-постмодерниста К. Модика, «отказывается от истин в конечной инстанции, но учит нас приглядываться, каковы же тайны» [8; 176]. О том, что интерес к таинственному не убывает у читательской аудитории по сей день, свидетельствует и небывалый успех, который в последние годы выпал на долю обширнейшего (почти 900 страниц) романа Франка Шетцинга (р. 1957) «Стая» («Der Schwarm», 2004). Два года подряд он занимал вторые места в списках бестселлеров немецких книгоиздательств (после упоминавшегося «Кода да Винчи»).

К «Стае» как нельзя лучше приложима дефиниция понятия «триллер», приводимая в главной интернет-энциклопедии: «По определению Росса Макдональда, в детективе действие движется во времени назад, к разгадке; в триллере — вперед, к катастрофе. Разграничить эти жанры не всегда легко, и один часто содержит элементы другого» [1]. Так вот, в

«Стае» действие движется вперёд, от катастрофы к катастрофе, но попутно решается загадка непознанной силы, которая эти катастрофы вызывает.

В поисках тайных угроз нашему миру автор «Стаи» не покидает родную планету, выбирая ареной катастрофы Мировой океан. Серия всё учащающихся несчастных случаев и природных аномалий в различных морях постепенно заставляет учёных предположить, что за ними стоит мыслящая органическая субстанция, по степени организации как минимум не уступающая человеческому мозгу, получающая обозначение «Ирр». Эта субстанция объявляет войну человечеству в ответ на хищническую эксплуатацию последним природных ресурсов. Таким образом, «Стая» затрагивает актуальную и модную экологическую проблематику и смещает человека с пьедестала «венца творения». Книга Шетцинга направлена против доктрины антропоцентризма, и в этом смысле носит ярко выраженный антимодерный, антипросветительский характер. Последняя истина романа гласит: «Если мы и дальше будем наносить ущерб Земле и уничтожать многообразие форм жизни, мы разрушим целостность, которую не понимаем и тем более не можем возместить. То, что мы разорвём, останется разорванным. Кто возьмётся решать, от какой части природы во всём её сложном переплетении мы можем отказаться? Тайна плетения — в его целостности. Однажды мы зашли далеко — и сеть решила нас оторгнуть» [5; 859]. Здесь налицо переключки с известным тезисом непримиримого критика модернизма П. Слотердайка: «Если действительно будет эра «после истории», то её наступление неразрывно связано с тем, что Земля перестанет быть исторической кулисой и источником сырья и воссияет как содержание человеческой заботы» [10; 307-309].

«Стая» последовательно развенчивает характерную для цивилизаторского модерна логику господства. Наличием подобной логики мотивирована дополнительная интрига романа: учёные разных стран объединяются в своих поисках противодействия разрушительной деятельности Ирр — но их усилия старается поставить себе на службу руководство сверхдержавы, США, озабоченное исключительно сохранением своей гегемонии в мире и гегемонии человека в природе. В результате открытого столкновения верх одерживают сторонники мирного контакта с Ирр, чем подчёркивается торжество «экологического» сознания над «идеологическим».

Однако философские соображения нигде не приносятся автором в жертву увлекательному сюжету. Шетцинг постоянно поддерживает в своей книге напряжение, «саспенс» по рецептам голливудских блокбастеров, которые подчас называются прямым текстом. Две сюжетные коллизии к концу романа «сжимаются», действие ускоряется, достигая апогея в части четвёртой, предпоследней («В глубину»), где читателю предлагается сменяющаяся друг друга череда эпизодов в духе кинематографического action. Вместе с тем персонажи то и дело сопоставляют свою ситуацию с шаблонами фильмов-катастроф; так, в самый напряжённый момент, во время попытки контакта с Ирр, один учёный свои-

ми действиями «...вызвал общий смех. Поскольку все смотрели фильм «Контакт» с Джоди Фостер» [5; 656]. Таким образом, герои осознают «вторичность» своей судьбы, и тем самым осознаёт свою вторичность и сам автор. Порой на страницах романа проскальзывает даже самоирония: «Знаете, в научной фантастике есть несколько излюбленных фраз типа: «Я не знаю, что это, но оно надвигается на нас!» Или: «Соедините меня с президентом». Ещё одна обязательная фраза такова: «Они превзошли нас», — и почти всегда фильм или книга так и не объясняют, каким же образом превзошли. В данном случае мы можем повторить за ними: «Ирр превзошли нас» [5; 745].

Ради пущего эффекта Шетцинг использует такие малоправдоподобные, но безотказно действующие штампы, как, например, «воскрешение» персонажа, которого считали убитым. Он рисует схватки в стиле восточных единоборств, заставляет своих героев и героинь вспыхивать друг к другу нежными чувствами и, в конечном счёте, завершает свой роман «хэппи-эндом»: «светлым» персонажам удаётся одержать верх над «тёмными» и установить контакт с королевой Ирр, добившись своего рода «перемирия». Всё это свидетельствует о том, что автор «Стаи» изначально ориентировался на голливудский «формат». В самом деле, сейчас ведутся переговоры об экранизации романа в Голливуде, с участием признанных звёзд экрана, несмотря на декларируемый на его страницах «антиамериканизм».

И всё же «Стая» не выдерживает «чистоты» жанра. Непомерным объёмом роман Шетцинга во многом обязан обилию естественнонаучной информации, детальным описанием технических приборов и научных методик. Шетцинг старается придать своему роману видимость правдоподобия за счёт скрупулёзной документации хода мысли учёных в отношении встающих перед ними проблем. Труд писателя-постпостмодерниста всё более напоминает научное исследование — достаточно вспомнить, какое количество источников по парфюмерии проработал П. Зюскинд и какое обилие исторической литературы — Х. Крауссер и В. Флейшгауэр. Но Шетцинг настолько погрузился в свой материал, что даже нарушение стандартного романного формата не позволило ему вместить все накопленные сведения. Поэтому вскоре после «Стаи» в свет вышла научно-популярная книга Шетцинга «Вести из неизвестной вселенной» [9], куда включены не вошедшие в «Стаю» данные о подводном мире нашей планеты.

Можно заключить, что «жанровый», «постпостмодернистский» немецкий роман, во-первых, отличается загадочностью исходной ситуации и динамичностью фабулы. Однако же, во-вторых, он не до конца выдерживает требование «чистоты» жанра, по-прежнему включая в себя большое количество гетерогенных элементов. Наконец, в-третьих, он реанимирует идеологическую составляющую литературы, обращаясь к актуальным проблемам современности. При этом если у А. Эшбаха и В. Флейшгауэра мировоззренческие споры героев не находят окончательного разрешения, имеют паритетный характер и авторская точка зрения нигде чётко не артикулируется, то Ф. Шетцинг в «Стае» занимает

активную позицию, солидаризуясь с постпостмодерной критикой антропоцентризма и экологизмом в духе «new age». И это возвращение «глубоких смыслов», пусть и в достаточно профанной форме, есть то принципиально новое, что характерно для «жанровой» немецкоязычной литературы рубежа XXI столетия.

1. Википедия. Статья «Триллер» — ru.wikipedia.org/wiki/Триллер.
2. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000.
3. Флейшигауэр, Вольфрам. Книга, в которой исчез мир / Пер. с нем. А. Н. Анваера. М. : АСТ/АСТ МОСКВА/ХРАНИТЕЛЬ, 2008.
4. Флейшигауэр, Вольфрам. Пурпурная линия / Пер. с нем. А. Н. Анваера. М.: АСТ/ЛЮКС, 2005.
5. Шетцинг, Франк. Стая. 2-е изд., испр. / Пер. с нем. Т. Набатниковой. М.: Захаров, 2006.
6. Эко, Умберто. Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. Имя розы. Заметки на полях «Имени розы» / Пер. с итал. Е. Костюкевич. СПб., 1998.
7. Эшбах, Андреас. Видео Иисус / Пер. с нем. Т. Набатниковой. М.: Захаров, 2006.
8. Modick, Klaus. Steine und Bau // Wittstock, Uwe (Hrsg.). Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur. Leipzig: Reclam, 1994, Leipzig, 1994.
9. Schätzing Frank. Nachrichten aus einem unbekanntem Universum. Eine Zeitreise durch die Meere. Kiepenheuer & Witsch, 2007.
10. Sloterdijk, Peter. Eurotaoismus. Zur Kritik der politischen Kinetik. Frankfurt/M. : Suhrkamp. Sonderausgabe, 1996.
11. Woelk, Ulrich. Literatur und Physik // Wittstock, Uwe (Hrsg.) — Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur. Leipzig: Reclam, 1994.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

О.В. ЗАЙЦЕВА

(Литературный институт им. А.М. Горького, Москва)

ПРИЗРАК ОПЕРЫ

(Кризис искусства и самопознание музыки)

Непосредственная задача, которую я ставлю перед собой в рамках этого небольшого аналитического исследования, — попытаться описать феномен современного искусства, а точнее, современной музыки — в философском срезе, а также выйти на ближайшие подступы к такой острой теме, как кризис и даже конец искусства, столь часто провозглашаемый как теоретиками, так и практиками искусства сегодня. Задача эта с самого начала предстает как двойственная и непростая, так как материал самого искусства отнюдь не всегда рефлексивен, но в то же время именно современное искусство и музыка, в частности, отличается высокой степенью теоретичности. Искусство стало сознательно формулировать принципы своей нерефлексивной практики — это отличительная черта современности. Сами авторы подобных теоретических построений часто воспринимают необходимость выразить содержание эстетической практики в понятиях и давать исторический анализ искусства как яркий знак кризиса, если не конца самого искусства. Когда культурный феномен становится историей, остается только археологическое изыскание причин его умирания, и взгляд с неизбежностью становится ретроспективным и критическим.

В свою очередь, теоретики современной философии искусства также ставят перед собой задачу описания феномена искусства, но с гораздо более общих и фундаментальных позиций. Так, например, Булез и Фуко размышляли над сходными проблемами истории культуры, но если композитора волновали возможности описания новой музыки, то философ ставил задачу описания самой возможности человека и культуры в новых онтологических и исторических условиях. Сводить это различие к традиционному — частное и общее — непростительное упрощение. Скорее надо говорить о суперпозиции, наложении приемов и методов истории искусств и философской рефлексии. Полем этого перекрестного и весьма интересного наложения является проблема существования современного искусства, понятого как чисто человеческая деятельность в условиях постреальности, когда само понятие реальности качественно видоизменилось, и актуально стало говорить не о возможности, а о невозможности всех прошлых и классических форм культуры.

При рассмотрении новых тенденций в музыкальном искусстве мы сталкиваемся с рядом трудностей, обстоятельств, которые, создавая широту и богатство эстетической среды, тем не менее значительно усложняют задачу описания. Это, в первую очередь, невозможность вербальной и как следствие — понятийной передачи глубинной сущности музыки, а также множественность и крайнее разнообразие эстетических установок музыки XX столетия.

Стало быть, можно пойти двумя путями — либо исследовать актуальное положение дел в искусстве с позиций и на методологической базе эстетической философской теории, либо опираться на внутреннюю историю и самоописание практикующих авторов. Мне представляется более корректным и адекватным сегодняшнему дню совместить оба подхода и, давая голос людям искусства, применять к эстетическому материалу категориальный аппарат и концепции собственно философские.

Еще одна важная тема и проблема одновременно — невозможность прямого диалога и сравнения между двумя исследуемыми корпусами текстов. Эта невозможность вытекает не только из несопоставимости художественного текста, в особенности музыкального, и концептуальных построений философов. Дело не только в разном статусе и масштабе явлений. И не в том общеизвестном факте, что музыка и философия говорят на разных языках, а у искусства свои абсолютно автономные задачи. Такого рода диалог невозможен в принципе. Скорее надо говорить не о соположении точек зрения и о диалогическом, а стало быть, равноправном положении сторон, а об их интерференции и рецепции ценностей и понятий другой субкультуры. Простой сравнительный анализ, рядоположение текстов ничего не дают в исследовательском отношении. В результате чаяния и ожидания другого как необходимой комплиментарной границы возникает целостность, которая может быть описана с помощью понятий энтелехии и своего-иного, а не диалога или конфликта. Жажда целостности и тоска по иному — вот еще одна сквозная тема.

Современное искусство существует — это утверждение представляется эмпирически безусловным и самоочевидным. Однако это отнюдь не так, причем под вопрос подпадает как само понятие искусства, возможность его существования в современном мире, так и применимость эпитета «современное» к искусству как автономной сфере реальности. Как ни парадоксально, сказать, что искусство, представляющееся непреложным фактом человеческого существования, реально существует сегодня можно только аффирмативно и продуманно утвердительно. Сам факт существования искусства сегодня приходится сознательно устанавливать и отстаивать перед сторонниками альтернативной концепции, согласно которой искусство умерло вслед за Богом, Автором и Субъектом. Искусство как актуальная реальность или искусство как законченная история — вопрос, альтернативный ли он — тоже неочевидно.

Другая проблема, встающая перед исследователем положения дел в современном искусстве, связана с фундаментальной категорией смысла. В этом контексте она превращается в вопрос о внутренней детермини-

рованности и телеологичности художественного произведения и вопрос о его внешней обоснованности и социально-практической укорененности. Таким образом, приходится говорить об автономии художественного пространства, что напрямую входит в задачи социологии искусства. Современная музыка может быть понята как органически инкорпорированная в плоть жизни или как противостоящая ей трансцендентная сфера. В конечном итоге все эти вопросы сводятся к проблеме автономии художника и его свободы, как социальной, так и специфически творческой — в выборе художественных средств. Автор-произведение-публика — так может выглядеть ситуация, в которой эта проблема встает наиболее остро.

Музыка, взятая в качестве рабочего материала исследования, как никакая другая сфера эстетической деятельности, наглядно демонстрирует сложность современной ситуации. С одной стороны, говорить о смерти музыки в мире, где созвучия преследуют нас повсюду, кажется просто некорректным. Но другой — мы не можем не признать тот факт, что размывание границ между элитарным и массовым привело к радикальному изменению статуса музыки в общественном сознании. Время авторской классической композиторской музыки явно прошло, а можно ли говорить о ее современном эквиваленте в виде авангарда? Любая ли музыка может быть оценена как искусство, и обязательно ли так надо ставить вопрос? Оптимально ли и естественно для музыки быть искусством или она гораздо шире? Какое пространство необходимо для существования искусства? Налицо проблема непрерывной связи и традиции и новаторства, то есть все та же проблема существования музыкальных форм.

Тема кризиса и вообще конца искусства за последние 20 — 30 лет стала настолько привычной и обязательной для рассмотрения в связи с понятием современного искусства, что считать ее частным мнением, отдельным направлением или рядовой концепцией просто невозможно. Сразу же с необходимостью встает вопрос о возможности прогресса в искусстве, о смене эпох и логике развития музыкальных форм и жанров. А это вопрос о формах существования форм, онтологический по существу и исторический по способу исследования. Ответить на него — значит определить не только теоретический базис эстетического описания современного искусства, но и задать параметры существования самого искусства в актуальном для нас так называемом постпространстве, заново обосновать возможность его существования.

Большинство теоретических работ со времен Бенямина, Барта и Адорно начинаются с констатации факта радикальных перемен статуса и содержания музыкального искусства. Адорно определяет это со свойственной ему четкостью и критичностью: «Вопрос о возможности существования искусства актуализировался таким образом, что оно насмехается над той якобы радикальной формой, в которой этот вопрос поставлен, дабы узнать, возможно ли вообще искусство, и если да, то каким образом? Сегодня этот вопрос заменяется вопросом о конкретной возможности искусства в наше время»¹.

А.В Михайлов, признанный специалист в области современной эс-

теттики, пишет, например, что «современное искусство на Западе уже давно находится в таком состоянии, что перспективы его дальнейшего развития кажутся весьма неясными, неопределенными... Может казаться, что развитие уперлось в какое-то непреодолимое пока препятствие, в какую-то стену, а видимость движения вся сводится к хождению по кругу и повторению старого, что даже нельзя уже назвать развитием, к увлечению старой модой («все это уж было раньше!») и быстрому, неосновательному отказу от одной моды в пользу другой»². Причем речь идет о кризисе как форм и жанров, так и собственно искусства как культурного феномена. Это оно «ходит по кругу и повторяет старое».

Такое положение дел констатирует не только критика и общественность, но и сами художники. В.И. Мартынов предлагает назвать современное состояние музыки словом *posth*, то есть зафиксировать завершенность традиционного искусства и невозможность говорить о том, что сейчас является музыкой в терминах классической эстетики и искусствоведения. Надо подвести отчетливую черту под временем существования авторской *opus*-музыки прошлых эпох. «Само по себе звучащее несколько погребально словосочетание... *opus posth*, обычно прилагаемое к музыкальному произведению, не известному при жизни написавшего его композитора и опубликованному только после его смерти... в контексте нашего времени, чреватого разнообразными рассуждениями о смерти культуры и конце истории... неизбежно будет обнаруживать более широкие перспективы своего смыслового применения, заставляя думать не просто о том, что случается иногда после смерти отдельно взятого композитора, но и о том, как сам принцип композиторской музыки исчерпает свои возможности, т. е. после того как наступит смерть композиторства как такового»³. Значит, не просто кризис, который можно понять как необходимый для перехода к новому качеству произведения период, а именно конец и смерть традиционного искусства, в данном случае — композиторской или, обыденным языком говоря, классической музыки.

Казавшиеся непреложными понятия автора, произведения, стили на наших глазах уходят в прошлое и становятся, как выразился бы археолог, петрефактами, окаменелостями. Адорно пишет: «Конец роли субъекта, разгром и уничтожение объективного смысла... Сочинения, покинутые субъектом, как если бы он стыдился, что все еще существует, сочинения, которые снимают с себя ответственность, возлагая ее на автоматизм конструкции или случая, докатываются до границ безудержной, рискованной, но излишней по ту сторону практического мира технологии... Из нее (музыки) исчезает все то, чего не вбирают в себя методы сочинения, — утопичность, неудовлетворенность наличным бытием... Все меньше и меньше она постигает себя как процесс, все больше и больше замерзает и затвердевает в своей статичности — то, о чем мечтал неоклассицизм. Тотальная детерминация, которая не терпит самостоятельного существования отдельной детали, — это запрет, накладываемый на становление. Многие значительные произведения новейшей музыки уже нельзя понять как развитие — они кажутся замершими на месте каденциями»⁴.

Конец субъекта — явление и понятие отнюдь не чисто эстетическое. О нем говорят применительно ко всем основополагающим сферам человеческого существования. Общеизвестным этот тезис стал после работы Барта «Смерть автора» и в особенности после работы Фуко «Слова и вещи», последний абзац которой можно ставить в качестве эпитета ко множеству философских текстов современности: «Человек — изобретение недавнее. И конец его, быть может, недалек... человек исчезнет, как исчезает лицо, начертанное на прибрежном песке»⁵.

Авторы новой музыки разделяют теоретическую установку последнего времени, что искусство, построенное на традиционных принципах мимесиса и авторства, более не актуально. Если в литературе второй половины XX века происходит размывание понятий автора, характера и героя, то в музыке расфокусировка традиционного «Я» приводит к практике случайных процессов, отказу от сочинительства, понятого как волюнтаристский опыт автора. Нет места спокойной музыке великих, ода «К радости» более невозможна. Возникает необходимость в принципиально новом искусстве. «Помрачение мира делает иррациональность искусства рациональной — радикально помраченной»⁶.

Проблема элитарности симфонической музыки превращается в вопрос о возможности ее существования как вида искусства и стоит весьма остро. Композитор оказывается перед вопросом — как быть автором в ситуации стирания границ между странами, культурными ценностями, даже между людьми, и при этом быть актуальным? «Композитор превращается в инструмент, при помощи которого музыкальный текст создает себя, и двигаться дальше в направлении еще большей предзаданной просчитанности музыкальной ткани попросту невозможно»⁷. Этот вывод Мартынов делает на материале проанализированного эксперимента Булеза с серией как принципом музыкальной композиции. Усложнение техники и эмансипация художника ставят его в ситуацию несвободы по отношению к чисто музыкальному материалу. Искусство очевидно зашло в тупик.

Принцип наиболее адекватной современности музыки — строить эстетически оформленную среду в ситуации невозможности искусства. Знаменитый тезис о смерти Бога в искусстве превратился в тезис о смерти автора. Этим дело не ограничилось. Вслед за идеологами нового романа композиторы авангарда провозгласили запрет на линейное сюжетное повествование и на подробности. Запрет на образы. Следующий шаг — утверждение тезиса о смерти человека, ставший нитью и подложкой нового стиля повествования. «Поведение авторского субъекта в новейшей музыке отражает конец роли субъекта»⁸. О музыке Веберна говорили, что это — эпитафия. Наверное, так можно сказать не только о нем, а о многих современных авторах как авангарда, так и пошедших дальше него композиторах.

Проблемы, возникающие при такого рода настрое в отношении специфики художественной деятельности, оказываются далеко не только и не столько эстетическими. Дело в том, что кристаллизация и отчасти шаржирование и гипостазирование прежних музыкальных форм, применение новой атональной техники, что составляет отличительные чер-

ты первой и второй волны авангарда (Шенберг, Берг, Веберн, Кейдж, Денисов и другие), предполагает положенную в основу идею автономности и свободы художника. Стилями начинают играть, а не следовать им, ноты и тоны больше не являются атомами музыкального произведения, уступая место, например, сонорике, нотная запись не признается достаточным и адекватным музыкальным языком.

Резко возрастает гетерономность в творчестве в результате его эмансипации по отношению к традиции и художественным средствам выражения. Булез говорил о «фетишизме числа, приводящем попросту к краху»⁹.

Каким бы парадоксальным это ни выглядело на первый взгляд, заданный процесс ведет не к элитизации, а к большей связанности с внешней средой. Освободившись от диктата классической модели творчества, музыка как никогда близко подошла к ситуации зависимости от эмпирической действительности. Сама миметическая природа искусства требует этого — либо укорененность в общей культурной традиции с ее представлениями об автономии художника, либо свобода в отношении своего произведения и переход на язык вещей окружающего мира. Самоидентификация музыки в сегодняшней ситуации неотделима от избранных средств выражения и публикации — то есть феноменализации содержания. Прорисовывается новая постановка проблемы.

«Вопрос «что есть искусство?», так же как и вопрос «что не есть искусство?», теряет всякий смысл, ибо граница между искусством и неискусством может прокладываться заново каждый раз в зависимости от избранной или предложенной стратегии публикации. Исходя из этого, и музыкой теперь будет являться любое нечто, опубликованное в качестве музыки, и искусство публикации заключается именно в превращении этого любого заранее заданного нечто в музыку... В конечном счете это всегда симуляция музыкального процесса, это симулякр музыки»¹⁰. Ниже я вернусь к этой оборотной стороне технической эмансипации, то есть ко все большему вовлечению музыки в сферу производства и потребления. Пока давайте посмотрим на изменения, которые естественно происходят с самой фигурой композитора, принявшего участие в рискованном эксперименте по отходу от бытовавших на протяжении Нового времени представлений и парадигм.

«Тотальность, атомизация и совершенно непостижимый, неясный в своей субъективности способ преодоления противоречий, — способ, хотя и основанный на принципах, но позволяющий произвольно выбирать их, — вот слагающие новейшей музыки, и весьма трудно судить о том, выражает ли ее негативность общественное содержание, тем самым трансцендируя его, или же она просто имитирует его, бессознательно следуя за ним — под впечатлением и воздействием его; в конце концов, то и другое невозможно скрупулезно разделить. Но совершенно несомненно, что новейшая музыка, смертельный враг всякого «реализма» в идеологии, выписывает сейсмограмму действительности. Она додумывает до конца ту новую вещность, с которой уже в Шёнберге было много общего: ничто в искусстве не должно создавать иллюзию чего-либо другого, не должно выдавать себя за нечто иное. Тем самым она колеб-

лет самое понятие искусства как некую иллюзорность. Поэтому она признает право на существование за остатками случайности в рамках всеобъемлющей необходимости — нечто подобное иррациональности рационального...»¹¹ «Назад к самим вещам» Гуссерля в музыке было реализовано в практике случайных и постепенных процессов. Сформировался новый тип творчества, не предполагающий автономность эстетической сферы, но требующий гипертрофии и автономности техники.

Опасность состоит не только в превращении авторов новой музыки в замкнутую касту технических гениев, но и в профанации самой идеи модерна и авангарда — принципиальной современности и новизны произведения. Нонконформизм запросто оборачивается конформизмом, попсой и китчем.

«Круг тех, кто обращается к новой музыке, сейчас, как и раньше, слишком узок и не может один поддержать ее экономически и социально. Образовалась промежуточная зона: музыка, которая приобретает более или менее современный вид и даже заигрывает с двенадцатитоновой техникой, но тщательно следит за тем, чтобы о ней не подумали дурно. «Умеренная» современная музыка существует с тех пор, как существует современная музыка... Намечается единый международный стиль таких композиторов... Парадоксальную остроту своего образа они подменяют каким-то прикладным искусством; нет у них недостатка и в знании музыкальной литературы. Близость к балету не случайна для этих сочинений. Они продолжают линию того, что в 20-е годы называлось «бытовой музыкой»¹². Адорно писал эти слова относительно недавно, но скорость изменений в технике и общественной востребованности музыки такова, что предсказанная им метаморфоза может быть описана как состоявшаяся с позиций сегодняшнего дня.

Тенденция к облегчению музыкального содержания приводит к формированию многопланового пространства, в котором отнюдь не все зоны могут быть адекватно описаны как собственно искусство. Музыка приобрела сомнительное право не быть искусством, право профанировать саму себя. «Умеренная музыка» — одна из таких зон. «Вот ее характерные черты — драматически ловко выбранные места, доступность, пестрота красок, чувство иронии и разумное воздержание от всего, что может оказаться слишком сложным в духовном или в чисто музыкальном отношении; такие черты свойственны и многим мнимо автономным произведениям, как, например, операм, балетам и абсолютной музыке... Такой новый тип музыки, музыкально-социологический, в высшей степени характерный для современности, порождает и новый тип композитора. Функционально планируя, такой композитор объединяет процессы — творчества, исполнения и реализации продукции. Можно говорить о композиторе-менеджере»¹³.

Мартынов, говоря о новом пространстве и новом персонаже-авторе, утверждает, что эти изменения статуса и социальной роли музыканта связаны с заложенным в основе классической музыкальной парадигмы принципом публикации. Пространство производства пришло на смену пространству классического искусства выражения, «смысловым центром пространства производства и потребления является управле-

ние и манипулирование... Уместнее говорить не о художественном произведении-вещи, но о художественной стратегии...»¹⁴.

Такого рода ангажированность, выражаясь сартровским языком, музыкального творчества, вписанность в эмпирические законы и отказ от иллюзии самобытности фантазии приводят к тому, что остро встает проблема демаркации между массовым и элитарным, а также проблема выбора подлинной новизны в потоке узаконенного экспериментирования, только внешне сходного с актуальным искусством. Другими словами, автору приходится занять позицию реципиента и выстроить процесс самосознания и самоидентификации таким образом, что в поле рефлексии попадает то, что еще Кант считал не поддающимся определению — глубинные основы гениальности. Надо пытаться определить внутреннее содержание, субъективность там, где вроде бы нет ничего кроме формотворчества.

Изменения не обошли стороной и другого агента музыкального пространства — слушателя или публику. Иллюзия внятности новой музыки, равно как чисто социальное стремление подтверждать свой статус через апелляцию к элитарным формам искусства сослужили не лучшую службу. Эксперимент, положенный в основу новой музыки, предполагает открытость и готовность публики к его принятию, зачастую бездумному и основанному не на разделении теоретических предпочтений автора, а на консолидации с самой идеей авангарда и новизны, то есть на моде.

«Новая музыка душой и телом преданная технологии, встретит меньше врагов среди миллионов энтузиастов техники, чем сравнительно более традиционный экспрессионизм 1910 — 1920-х гг. у тогдашних буржуа. Противодействие ослаблено не только равнодушным отношением к культуре, таким отношением, которое позволяет делать некоторые выводы о ее фатальной судьбе... Только поколение, не познавшее уже традиции в ее субстанциальности, бывает столь открыто всему неустановившемуся и неутвердившемуся, — таково новое поколение; что будет в итоге — полная тупость и реакция, как только все традиционное будет открыто заново, или же подлинный контакт со становящимся — это, по-видимому, решает не столько эстетика, сколько реальный ход вещей»¹⁵.

Однако стирание границ между элитарным, старым языком выражаясь, классическим искусством и искусством нового типа не отменяет подлинности ни в самом произведении, ни в интенции, его вызывающей, ни в его восприятии. «Чем больше осознает себя музыка и чем больше углубляются черты современной европейской музыкальной жизни, где, в принципе, перед слушателем проходят десятки исполнений одной и той же вещи, тем более склонен внимательный слушатель спрашивать себя: какая же настоящая, если угодно, «первозданная», «изначальная» музыкальная реальность встает за всеми этими во многом разными исполнениями, какая непосредственность психологической реакции и постигаемого смысла, какая живость и свежесть стоят за всеми этими ребусами, шифрующими, каждый раз по-своему и заново, это «одно и то же»¹⁶. Требование непреходящей и подлинной новизны приводит к тре-

бованию свежей незарефлектированной эмоции, положенной в основу музыкального произведения, той самой наивности, об утрате и невозможности которой еще Брехт говорил, что *уже* нельзя писать о деревьях. Острое желание создать новое пространство эстетического выражения, в котором снова стало бы возможно писать о деревьях, то есть оправдать и миметическую и фантазийную природу искусства — ведущая тема новой эстетической теории.

Итак, можно смело говорить об актуальности понятия конца музыкального искусства классического образца. Вопрос, который напрашивается сам собой, — в чем причина его гибели? Какие внешние или внутренние факторы подточили структуру искусства и кто виноват: эмпирическая среда или же само искусство? Приведу две цитаты, на мой взгляд, отвечающие на эти вопросы наиболее адекватно и, самое главное, продуктивно в свете дальнейшего исследования:

«Современное искусство являет феномен самоисчерпания искусства в массовом порядке — как свидетельство и следствие самопознания искусства»¹⁷.

«Классическую музыку никто не убивал — она умерла сама, своей собственной смертью. Классическая музыка перестала существовать потому, что перестала существовать породившая ее нововременная парадигма»¹⁸.

Итак, можно констатировать, что кризис самоидентификации искусства налицо, и необходимые компоненты понятия «искусство» — автор, публика, пространство представления, принцип публикации, воспроизводимость и другие — в течение XX века неуклонно теряли позиции. Тогда встает вопрос об исторической ситуации кризиса: когда, при каких условиях и задачах искусство приступило к эстетизированному умиранию? Можно спросить иначе: когда мы впервые обнаруживаем эмпирическое подтверждение гипотетического кризиса, когда начало сбываться предсказание Гегеля?

В начале прошлого века. Именно модерн и его заостренная практическая форма — авангард — дали пример трансформации ключевых понятий искусства. Кризис традиционной музыки стал очевиден. Речь идет в первую очередь о сонатной форме в инструментальной симфонической музыке и о кризисе оперного искусства — не исполнительского, а именно сочинительского. Эпоха модерна, которую можно рассматривать как обострение и завершение классики, ушла в экспериментирование с формой и рефлексию по поводу своего содержания. В 1910—1920-е годы произошел взлом традиционных музыкальных представлений. Этот период известен как первая волна авангарда. Он представлен именами Прокофьева, Шёнберга, Скрябина, Бартока, Стравинского, Берга. Тогда возникает понятие новой музыки, которое альтернативно и принципиально современно по отношению к классике. Она держится на принципах атональности и двенадцатиступенчатом додекафоническом строе, что можно увидеть (вернее, услышать), в «Прометее» Скрябина, «Воццеке» Берга и «Весне священной» Стравинского. основополагающим понятием всего того периода стал диссонанс, своеобразный фирменный знак модерна. Не случайно Адорно говорил, что «...диссонанс — отли-

чительный признак всего современного искусства»¹⁹. Музыка «разыскуствливается», становится более автономной по отношению к формообразующим принципам искусства.

Произведение — краеугольный камень традиционного искусства не считается больше ценностью, вырабатывается представление о произведении-процессе, в котором продукт не является самоцелью, а художник в очень большой степени зависит не только от своего воображения и ожидаемого слушательского восприятия, но и от техники. Блестящим примером такой техничности и автономии в отношении публики может служить «Лунный Пьеро» Шенберга, в котором музыкальная ткань, вырастая на диссонансе, образует кристаллические монолитные фрагменты, совершенно невыносимые до того. Это касается его ранних пьес, то есть самого начала XX века, а слова Адорно, сказанные десятилетиями позже, констатируют значимость музыкальных открытий новой музыки: «...Звуки, которые Шенберг вызвал к жизни в своих оркестровых пьесах, уже нельзя отвергнуть с порога, без них уже невозможно представить себе наш мир, и раз уж они прозвучали, то неминуемо окажут свое влияние на все последующее развитие музыки, что приведет в конечном итоге к упразднению традиционного ее языка»²⁰.

Новая музыка сразу вошла в конфликт с традиционным для музыки классической пространством концерта. Публика не считала многие современные произведения искусством, и, в общем-то, она не слишком ошибалась в тенденции. Действительно, принцип выражения и гармонического единства музыкального произведения не всегда применим к работам композиторов первой волны. Мартынов, описывая перемены в музыке, говорит: «Эти преобразования затрагивают не только музыкальный язык, но само пространство музыки, вторгаясь в область негласных договоренностей и соглашений о том, что есть музыка и какова ее природа. Сомнению подвергается святая святых классической музыки — связка композитор-произведение-слушатель. Высказывание Шенберга «Публика — враг номер один», а также постоянные скандалы, сопровождавшие многие премьеры Шенберга, Стравинского и Бартока, являются свидетельством глубокого кризиса, наметившегося в отношениях автора с публикой. Более того, кризис постигает не только эти отношения, но сам принцип публичного концерта, сам принцип публичности»²¹.

Итак, атональная музыка не встретила понимания у публики. Но это вовсе не значит, что она была также отторгнута элитарной профессиональной средой, теми, кого Адорно назвал слушателями-экспертами. Возникает идея нового организованного пространства, альтернативного традиционному публичному концерту, то есть такого, которое позволило бы музыке быть современной даже при условии ее неприятия обывателем. Булез пишет: «И концерт, и концертный зал должны приспособливаться к актуальной концепции композиции. Проблема пространства, по существу, является первостепенной, ибо пространство может вмещиваться в передачу знака, музыкального сигнала в качестве существенного его компонента. Подвижное распределение инструментов, неориентированное распределение публики — таковы два основ-

ных вопроса, на которые теперь должны быть направлены усилия по совместному исполнению концерта. И тогда, конечно же, восприятие будет ориентировано на другое поле, и мы будем близки к тому, чтобы покинуть замкнутое пространство — прекрасные объекты, созерцаемые без всякого толку и в оцепенении — пространство, где задыхается музыка Запада»²².

Современная музыка попросту отказывается от узаконенных инфраструктур и социальной формы. Описанное Булезом пространство скорее позволяет музыке не быть публичной, чем предполагает старый принцип публикации. Понятность субъект-объектных отношений между слушателем и композитором более не является условием бытования музыки. Изменились и субъект-объектные отношения автор — мир, следовательно, со времен авангарда начала XX века можно говорить о *принципиально* новой и современной музыке.

Эта музыка при всей самобытности не является стопроцентно самостоятельной — она существует в противоречии и в качестве полемического жеста в отношении классической музыки. «...Современная музыка отталкивается от самого понятия классической музыки и в этом отталкивании обретает свое существование. В этом плане крайне наивными представляются те люди, которые полагают, что выдающиеся произведения современной музыки со временем станут «классикой». Произведение современной музыки никогда не сможет стать классическим произведением, ибо классическая и современная музыки — это субстанционально разные музыки. Современная музыка — это некая критическая стадия существования классической музыки, это перманентное преодоление, перманентная революция»²³. Речь идет о смене парадигм, аналогичной описанной Куном применительно к науке. Произошли коренные перемены не только в содержании музыкального творчества, но в критериях музыкальной ценности, в психологии восприятия, в самом человеке.

Революционные преобразования в музыке продолжили деятели второй волны авангарда — Булез, Штокхаузен, Кейдж, Пендерецкий, Денисов, Шнитке, Губайдуллина. Основное время — 50—70-е годы XX века. Они пошли дальше атональности и микрохроматики первой волны — у новых авангардистов заявка на принципиально новую технику, на смену звуку приходит сложное звуковое единство — сонорика, классическим симфоническим инструментам — электронная музыка, вместо формы-типа теперь создается не тип, а индивидуальный проект. Центральная идея новой парадигмы музыкально-прекрасного в этот период состоит в том, что звукоотношения не используются, а создаются композитором в процессе сочинения. Песенная основа с каденциями, еще представленная в авангарде первой волны, окончательно дискредитирована. В начале 90-х Штокхаузен сказал об этом бескомпромиссно: «Вот уже около 40 лет мы находимся в стадии взрыва в обновлении музыки».

В новом авангарде напряженное преодоление классических нововременных представлений, самой парадигмы искусства достигает апогея. Мимесису и выражению просто нет места в этой музыке. Вопрос о причинах такого непримиримого противостояния музыке как искусству, то

есть классической музыке, тождествен вопросу о причинах конца классики. Констатация смерти принципа выражения не говорит о сознательной войне с ним, нет. Он просто более не актуален вместе с другими принципами и фактами пространства искусства. «Классическую музыку никто не убивал — она умерла сама, своей собственной смертью. Классическая музыка перестала существовать потому, что перестала существовать породившая ее нововременная парадигма сознания»²⁴. Это свидетельство смерти старого и появления нового онтологического региона, в котором возможно существование музыки.

В авангарде второй волны идея смерти автора звучит очень настойчиво. Когитальное основание образа автора рушится вместе с общей классической схемой искусства. «В музыке крушение понятия Я и основанной на нем формулы «Я мыслю, следовательно, существую» дало о себе знать изменением взаимоотношений между техникой композиции и самим композитором... Если раньше, в классическую эпоху, композитор использовал технику для выражения своих представлений и переживаний, то теперь техника диктует композитору условия, на которых он должен выстраивать структуру произведения»²⁵. Появляются новые техники — случайных и постепенных процессов, сонорики, а главное — минимализма. Так, в произведениях Булеза разрабатывается понятие серии, что особенно характерно для острия авангардизма второй волны. Вообще, работы Булеза, в особенности «Структуры», можно рассматривать как наиболее характерное для этого направления, но все же не выходящее за рамки музыки явление. Вот что пишет об этом Мартынов: «В «Структурах» Булеза все усилия направлены на то, чтобы полностью исключить воздействие субъективного композиторского волеизъявления на формирование музыкальной ткани. Тотальная просчитанность и заорганизованность этой ткани столь велика, что почти не оставляет ни малейшего шанса на какую бы то ни было свободу художественного высказывания в классическом понимании... можно сказать, что «Структуры» Булеза представляют собой коллапс самой идеи композиторства, ибо в них техника композиции целиком подавляет самого композитора... Композитор превращается в инструмент, при помощи которого музыкальный текст создает себя, и двигаться дальше в направлении еще большей предзаданной просчитанности музыкальной ткани попросту невозможно»²⁶.

Авангард радикализирует идею разрыва с традицией, а авангард второй волны радикализирует и саму идею новизны. Принцип новаторства перестает быть внутренним и более не подчиняется соглашению по поводу статуса музыкального произведения. Запрет на повторение чего бы то ни было из наследия искусства, на повторение старого, лежащий в основе авангардистского пафоса новизны, заставляет музыку выходить к собственным границам, ибо движение в традиции осуждается как несовременное. Требование новизны заставляет выходить и за рамки формы как таковой, а зачастую просто отказываться от нее. Это явно не традиционное искусство того типа, о котором говорят, что оно есть живая форма. Происходит трансгрессия по отношению к форме, а значит и к содержанию музыкального произведения, поскольку специфика

эстетически оформленного объекта такова, что его форма и есть его содержание. Это выход за пределы искусства, вовлечение в жизненный мир, то есть то, с чем искусство и боролось. Автономия субъекта приводит к смерти субъекта и субъективного принципа и к вовлеченности в эмпирический мир вне искусства. Авангард сознательно ставит на новизну и в этом устремлении обрекает себя на выход за пределы конвенционального символического по своей сути пространства искусства. В мир музыки приходят не новые образы, а вещи — например, провокационные пьесы Кейджа, заполненные тишиной, или пьесы Райли, построенные как вечная рецитация.

Другой запрет, провозглашенный авангардом, — запрет на наивность. Возникает проблема демаркации с классикой, которая просто переполнена идеями светлого мира искусства. Модерн вырабатывает новое соотношение музыка — мир, в котором музыка преодолевает свою отчужденность от эмпирии, гипостазируя и шаржируя ее. Канон запретов, как его можно охарактеризовать вслед за Адорно, предполагает отказ от понятий стиля, конвенциональной формы, авторства, но только не от среды. Как в новой философии сфера сознания подлежала расширению за счет включения в нее эмоциональных, интересубъективных или просто физических измерений, так и в новой музыке возникла экспрессионистская идея смелого и ненаивного взгляда на вещи вне искусства. Но музыка, пребывавшая в лоне искусства, не соглашалась иметь дело с непосредственной действительностью, теперь же контакт неизбежен. Так возникает идеал черноты: «Чтобы выдержать воздействие самых крайних и самых мрачных проявлений реальности, произведения... выступая в роли утешителя, должны уподобиться этим реалиям. Сегодняшнее радикальное искусство — искусство мрачное, в палитре которого преобладает черная краска... Идеал черноты по своему содержанию является одним из глубочайших импульсов абстрактного искусства»²⁷. Именно такое отношение к действительности привело, например, к требованию диссонансного звучания.

Еще более серьезные последствия запрет на наивность имеет в том, что возникает своеобразная эстетика безобразного, а не только безобразного. Запрет на наивность и на искусство классического миметического склада приводит к запрету на образы — рухнула глубинная структура фантазии как инструмента смыслополагания художника. Смысл не выдержал новой реальности, его больше нет в пространстве актуального музыкотворчества. «После катастрофы, постигшей смысл, искусство становится абстрактным»²⁸.

Авангардизм, впрочем, и неоклассицизм в не меньшей мере, просто обречены на краткосрочность и антиклассичность. Век его короток, расширение искусства до границ эмпирического мира завершило процесс разыскуствливания искусства, и авангард просто не может быть актуален. Музыка покинула пространство искусства. «Авангардизм — это острие модерна, а модернизм — острие всей эпохи модерна, и поэтому говорить об исчерпанности авангардизма — значит говорить об исчерпанности всей эпохи модерна и наступлении эпохи постмодерна»²⁹.

Современность полагает себя ценностью, альтернативной и незави-

симой от классики, и адекватно будет назвать современное состояние музыки словом *пост*, то есть зафиксировать завершенность традиционного искусства и невозможность говорить о том, что сейчас является как музыка в терминах классической эстетики и искусствоведения. Сформировался новый тип творчества, не предполагающий автономность эстетической сферы, но требующий гипертрофии и автономности техники. Современная музыка отказывается от инфраструктур и социальной формы. Она вышла за пределы пространства искусства.

Актуальное положение жизни музыки после искусства в пространстве постсовременности требует оценки в терминах онтологической нехватки и конца искусства, следовательно, принцип наиболее адекватной современности музыки — строить эстетически оформленную среду в ситуации невозможности искусства. Единственным выходом видится создание нового сакрального пространства, в котором развитие музыкальных форм пошло бы в сторону осмысления факта смерти старой музыки пространства искусства и формирования принципиально иной музыки.

Сейчас можно смело констатировать появление музыки нового типа, сохраняющей формы классической, но при этом основанной на идее отторжения традиции и идеи мимесиса, гипертрофии техники композиции. Этот тип существования музыки логически вытекает из предыдущего и, доведя принцип производства до невозможности развития, приводит к концу искусства как формы существования музыки со собственными ему понятиями представления, выражения и авторства.

Итак, музыка перестала быть не только классической, но и современной в смысле качественной характеристики. Современность, в общем-то, кончилась вместе с авангардистским экспериментом. Теперь это понятие чисто временное, а лучше сказать, хронологическое. Сказать, что, например, Пярт современен — отнюдь не значит определить его качественную принадлежность к какому бы то ни было музыкальному пространству. Музыка после 1970-х уже не может быть авангардистской и при этом оставаться искусством. Началась эпоха после всех эпох, когда бытование музыкальных форм закончило свое движение к пространству искусства и даже вышло за его пределы.

Попробуем вслед за Мартыновым определить, где проходит водораздел между искусством или *еще-все-же-искусством* и *совсем-не-искусством*, то есть пространствами искусства и пространством производства и потребления постиндустриальной эпохи. Анализируя опыт Сильвестрова, Пелециса и свой собственный, он склоняется к тому, что именно отношение к канону запретов может помочь охарактеризовать пространство постмодерна. «Различные отношения к «идеалу черноты» маркируют различие между модернизмом и постмодернизмом. С точки зрения Адорно, отказ от «идеала черноты» приводит к «позитивному слабоумию»... С точки зрения Сильвестрова и Пелециса, искусство перестает быть искусством, когда отказывается от идеала «всеисторгающей радости, любви и нежности»... Таким образом, можно сказать, что если модернизм ориентируется на «идеал черноты», то постмодернизм ориентируется на «идеал радости и блаженства»... Быть современным

стало неспособно, ибо логика развития искусства Нового времени привела к тому, что быть современным стало означать полную идентификацию художника с негативной реальностью мира... Это означает, что совершилась сама современность, и мы оказались... в состоянии «пост-современности»³⁰.

Это пространство принципиально отличается от пространства искусства не только разным отношением к мимесису действительности. Здесь по-другому функционирует все — от идеи произведения до задачи творчества. Вместо автора следует говорить об инициаторе проекта, вместо произведения-оруса — о проекте-коллаже, а сама суть этого пространства сводится к производству музыкальных вещей. Это зазеркалье, амальгама так хорошо нам знакомого классического искусства прошлого. Искусство (если использовать этот термин), становится эфемерным и полым изнутри. Речь идет о вторичном упрощении стратегии — вместо серьезного экспериментирования авангарда — радостное смешение фактов искусства и не искусства. Возникает эстетика отголоска: «...музыка постсовременного, или постлюдийного, пространства является отголоском музыки пространства искусства и фактически не имеет собственной субстанции...»³¹. Эту эфемерность постсовременной музыки следует отличать от наивной простоты, против которой выступал модерн, поскольку она не проста и неэмпирична, а именно вторична по отношению к искусству. Она вторит и памятьует, не имея других слов, кроме сказанных, но она актуальна и самобытна именно в силу того вопрошания, которая она собой представляет. Постсовременная музыка респонзивна, а значит феноменологична. Она заново нащупывает путь к языку из ситуации, когда язык уже не онтологичен. По существу, это пространство-ловушка для утерянного смысла.

«Постмодернизм (во всяком случае, музыкальный постмодернизм) начинается тогда, когда возникает стремление к восстановлению зазора... между искусством и жизнью... Постмодернизм не расширяет пространство искусства за счет ранее табуированных для него областей, но возвращается на табуированное для авангардизма пространство уже существующего в наличии искусства... Он устремляется на территорию пространства искусства из области, находящейся по ту сторону искусства»³². Это не стиль или эпоха, а скорее стратегия обретения нового смысла старого пространства. Пространство *opus posth*-музыки не табуирует ничего, лежащего в сфере классики, но оно каждый раз заново организует способ бытования разных фрагментов прошлого, удваивая пространство искусства. Это новое-старое пространство обладает принципиальной многовекторностью и многослойностью, что просто необходимо для того, чтобы смысл возник из наложения, умножения, гипертрофии и других игр с ним. Это лабиринт безымянных форм.

Основной характеристикой этого нового пространства после смерти искусства как онтологического региона является нехватка онтологичности, человеческой укорененности — в божественном или человеческом. «Эта новая реальность есть реальность совершенно особого рода: она как бы начисто лишена собственной субстанциальности... Можно сказать, что субстанцией этой реальности является исчезновение и от-

сутствие, а это значит, что мы должны говорить о дефиците реальности как об основополагающем, фундаментальном модусе той реальности, в которой оказались»³³. Единственным выходом видится создание нового сакрального пространства. Тогда можно будет говорить о музыке, возникшей в результате осмысления факта смерти старой музыки пространства искусства, об *opus posth*-музыке.

Смерть субъекта означает отсутствие пространства диалога, поэтому зона *opus posth* принципиально полиморфна и дискретна — просто нет больше Художника, а есть пространство, в котором все еще звучит музыка.

¹ Адорно Т. Эстетическая теория. М., 2001. С.481.

² Михайлов А.В. Самопознание искусства как проблема и как кризис искусства // Адорно Т. Избранное: социология музыки. М.—СПб., 1999. С.293.

³ Мартынов В.И. Зона *opus posth*, или рождение новой реальности. М., 2005. С.5.

⁴ Адорно Т. Избранное: социология музыки. С. 158.

⁵ Фуко М. Слова и вещи. СПб., 1994. С.404.

⁶ Адорно Т. Эстетическая теория. М., 2001. С.31.

⁷ Мартынов В.И. Указ. соч. С.119.

⁸ Адорно Т. Избранное: социология музыки. С.156.

⁹ Булез П. Ориентиры. Избранные статьи. М., 2004. С.107.

¹⁰ Мартынов В.И. Указ. соч. С.19.

¹¹ Адорно Т. Указ. соч. С.157.

¹² Там же, с.165-167.

¹³ Адорно Т. Указ. соч. С.167.

¹⁴ Мартынов В.И. Зона *opus posth* или рождение новой реальности. С.31.

¹⁵ Адорно Т. Избранное: социология музыки. С.160.

¹⁶ Михайлов А.В. Самопознание музыки // Адорно Т. Избранное: социология музыки. С.340.

¹⁷ Там же. С.354.

¹⁸ Мартынов В.И. Указ. соч. С.216-217.

¹⁹ Адорно Т. Эстетическая теория. С.25.

²⁰ Там же, с.33.

²¹ Мартынов В.И. Указ. соч. С.206.

²² Булез П. Указ. соч. С.126.

²³ Мартынов В.И. Указ. соч. С. 213.

²⁴ Там же. С.216.

²⁵ Там же. С.118.

²⁶ Там же. С.119.

²⁷ Адорно Т. Эстетическая теория. С.61.

²⁸ Там же, с.36.

²⁹ Мартынов В.И. Указ. соч. С.229.

³⁰ Там же. С.233.

³¹ Там же. С.235.

³² Там же. С.240.

³³ Там же. С.283.

Вестник Литературного института им. А.М. Горького
№ 1'2010

Учредитель и издатель
Государственное образовательное учреждение высшего профессионального
образования «Литературный институт им. А.М. Горького»
123104, г. Москва, Тверской бульвар, 25

Издание зарегистрировано
*Федеральной службой по надзору за соблюдением законодательства
в сфере массовых коммуникаций и охране культурного наследия.
Свидетельство о регистрации СМИ № ФС77-19959 от 29 апреля 2005 г.*

Индекс по объединенному каталогу «Пресса России» — 20577

Адрес редакции:
123104, г. Москва, Тверской бульвар, 25
Телефон редакции: (495) 202-67-55, 202-84-22
Факс: (495) 202-67-55
E-mail: izdatelstvo@litinstitut.ru

Подписано в печать
Цена договорная
Тираж 1000 экз.