

*Б.М. Гаспаров*

# ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЛЕЙТМОТИВЫ



Очерки  
русской  
литературы  
XX века



Москва  
"НАУКА"  
Издательская фирма "Восточная литература"  
1004

Ш5(2=Р)  
ББК 83.3Р7  
Г225

Издание осуществлено на средства автора

Редактор издательства  
Н.Г.МИХАЙЛОВА

1246742

**НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА**  
Уральского Госуниверситета  
г.Екатеринбург

Г 22 Гаспаров Б.М.  
. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. – М.: Наука. Издательская фирма "Восточная литература", 1993. – 304 с.  
ISBN 5-02-017721-0

Сборник литературоведческих статей исследователя Б.М.Гаспарова (непременного участника знаменитых тартуских сборников "Труды по знаковым системам"), ныне – профессора Калифорнийского университета (США), посвящен наблюдениям над произведениями А.Блока, О.Мандельштама, Б.Пастернака, М.Булгакова. Ряд статей публикуется впервые.

Г 4603020101-099  
013(02)-24

ББК 83.3Р7

ISBN 5-02-017721-0

© Б.М.Гаспаров,

Часть вошедших в эту книгу статей впервые появились в печати в различных периодических изданиях и сборниках за пределами СССР:

"Тема святочного карнавала в поэме А.Блока "Двенадцать": под другим заглавием ("Поэма А.Блока "Двенадцать" и проблемы карнавализации в европейской культуре начала XX века"), в кн. *Slavica Hierosolymitana*, I, Jerusalem, 1976.

"Из наблюдений над мотивной структурой романа М.А.Булгакова "Мастер и Маргарита": *Slavica Hierosolymitana*, III, Jerusalem, 1978.

"Новый Завет в произведениях М.А.Булгакова": *Neue russische Literatur*, 4-5, Wien, 1983.

"Сон о русской поэзии (О.Мандельштам, "Стихи о русской поэзии", 1—2)": *Stanford Slavic Studies*, vol. 1, Stanford, 1987.

"Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Пастернака "Доктор Живаго": в кн. *Boris Pasternak and His Times*, ed. by Lazar Fleishman, Berkeley Slavic Specialties, 1989.

"Ламарк, Шеллинг, Мэпп (стихотворение "Ламарк" в контексте "переломной" эпохи)": частично пересекается со статьей "Тридцатые годы - железный век", публикуемой в кн. *Cultural Mythologies of Russian Modernism: From the Golden Age to the Silver Age*, Berkeley-Los Angeles-Oxford: University of California Press, 1992.

Все названные выше статьи (кроме последней) печатаются с небольшими изменениями, в основном редакторского характера. Статьи "Еще раз о функции подтекста в поэтическом тексте: "Концерт на вокзале"; "Смерть в воздухе: к интерпретации "Стихов о неизвестном солдате" и "Структура текста и культурный контекст" публикуются впервые.

## ТЕМА СВЯТОЧНОГО КАРНАВАЛА В ПОЭМЕ А.БЛОКА "ДВЕНАДЦАТЬ"

"...И больше нет городского - гуляй,  
ребята, без вина!"

("Двенадцать")

"Автор <...> Почтеннейшая публика!  
Спешу уверить, что этот актер жестоко  
насмеялся над моими авторскими пра-  
вами. Действие происходит зимой в  
Петербурге. <...> Я писал мою драму  
не для балагана... Уверю вас..."

("Балаганчик")

### I

1. В последней трети XIX в. и в особенности с начала XX в. в европейском искусстве резко вырастает интерес к арлекинаде, эксцентрике, балагану; широко культивируются "низкие" жанры и формы; при этом, в отличие от аналогичных процессов, происходивших столетием раньше и вводивших в оборот искусства нижний жанровый пласт письменной культуры, - новый fin de siècle оказывается гораздо более радикальным в данном направлении, обратившись к низшему фольклорному пласту, к лубку, примитиву.

Оставляя пока в стороне вопрос о причинах данного явления, отметим, что в России соответствующие процессы и возникают едва ли не раньше всего (отчетливо проявляясь уже у Некрасова в "Кому на Руси жить хорошо" и у Мусоргского в "Райке"), и затем протекают весьма интенсивно. В частности, общеизвестен интерес Блока к данному явлению, однако он связывается обычно главным образом с "Балаганчиком" и стихами к "Балаганчику".

Настоящее исследование имеет цель показать, что названные мотивы занимают в творчестве Блока глубокое и значительное место, и в частности с большой силой проявились в поэме "Двенадцать"; учет этого обстоятельства представляется весьма существенным для понимания как формальной, так и смысловой структуры поэмы.

В связи с данной исследовательской задачей обратимся сперва к "Балаганчику" (1906 г.) и рассмотрим более внимательно некото-

рые моменты, связанные с введением карнавально-игровых мотивов в структуру данного произведения.

Как известно, "Балаганчик" представляет собой острейшую пародию на символистскую лирику, и в частности (и прежде всего) на лирику самого Блока. Невеста Пьеро – чудесным образом явившаяся в мир Незнакомка, у нее типичная судьба Незнакомки – гибель-превращение, но это превращение оказывается – в картонную куклу балаганца. Как в калейдоскопе (или в рашной панораме) сменяют друг друга типичные картины, образы, положения символистской лирики, причудливым образом скрещенные с грубо-балаганскими, пародийными, деструктивными элементами. Комические попытки "Автора", этого олицетворения, так сказать, низовой, массовой ипостаси символистского мышления, "спасти" пьесу, интерпретировав ее в слащаво-сентиментальном "реальном" духе ("Дело идет о взаимной любви юных душ!"), довершают пародийно-разрушительную работу.

Нас сейчас, однако, преимущественно интересует одна черта этой пародии и автопародии – ее поистине "балаганский", карнавальский характер, с подчеркнутой грубостью и непристойностью. Данный мотив особенно ярко проступает в центральной сцене "превращения" Коломбиня, которое Пьеро описывает в нарочито двусмысленных выражениях:

Но, когда он ее закутал, -  
Ах, подруга свалилась ничком!  
Он ее ничем не обидел,  
Но подруга упала в снег!  
Не могла удержаться, сидя!..  
Я не мог сдержать свой смех!..

Все это придает пародии особенно острый характер – это уже не просто ирония и насмешка, а поистине карнавальное осмеяние и глумление (и притом, заметим, глумление над *самим собой* и "своим" эстетическим миром). Разрыв автора, этого *enfant terrible*, с "материнской" художественной средой (пока еще только с художественной) приобретает характерный скандальный оттенок. Заметим попутно, что это был один из бесчисленных литературных, театральных, музыкальных скандалов, прокатившихся в это время по Европе. Можно с уверенностью сказать, что скандал, в рамках определенной культурной системы, входил в "правила игры", в систему художественных ожиданий как автора, так и "публики", становился установкой поведения для обеих сторон. Это обстоятельство в свою очередь не только стимулировало эксцентрично-эпатажную позицию художника, но также способствовало "карнавализации" всей культурной жизни в целом, вводя запрограммированное заранее возмущение публики и отчаяние и обиду автора (и то и другое – вполне искренние, но в то же время и

вполне предсказуемые) в рамки некоего общего карнавального действия.

Все сказанное составляет как бы фон, весьма важный, как нам представляется, для понимания и внутренней структуры поэмы "Двенадцать", и ее внешней литературной судьбы.

2. То, что сопоставление "Балаганчика" и "Двенадцати" не случайно, не произвольно, подтверждается прежде всего одним существенным обстоятельством – наличием бесспорных *текстуальных совпадений* и параллелей между этими двумя произведениями.

А именно уже упоминавшаяся драматическая кульминация "Балаганчика" – рассказ Пьеро о гибели его невесты – и "сюжетом", и обстановкой действия, наконец, просто подбором слов весьма напоминает драматическую кульминацию "Двенадцати" – сцену гибели Катьки.

Я стоял меж двумя фонарями  
И слушал их голоса <...>

И свила серебристая вьюга  
Им венчальный перстень-кольцо,  
И я видел сквозь ночь - подруга  
Улыбнулась ему в лицо.

Ах, тогда в извозчицьи сани  
Он подругу мою усадил!  
Я бродил в морозном тумане,  
Издали за ними следил.

Ах, сетями ее он опутал  
И, смеясь, звенел бубенцом!  
Но, когда он ее закутал, -  
Ах, подруга свалилась ничком!

Он ее ничем не обидел,  
Но подруга упала в снег!  
Не могла удержаться, сидя!..  
Я не мог сдержать свой смех!..

Снег крутит, лихач кричит,  
Ванька с Катьюкою летит -  
Електрический фонарик  
На оглобелках <...>

Он в шинелишке солдатской  
С физиономией дурацкой  
Крутит, крутит черный ус,  
Да покручивает,  
Да пошучивает <...>

Запрокинулась лицом,  
Зубки блещут жемчужом...  
Ах ты, Катя, моя Катя,  
Толстоморденькая <...>

(и далее)

Что, Катька, рада? - Ни гу-гу...  
Лежи ты, падаль, на снегу!..

Совпадают не только сами события, не только антураж (морозная ночь, снег, фонари, извозчицьи сани), но и то, что сцена дана глазами главного героя – Петрухи-Пьеро, с характерной сменной настроенности последнего – от ревности к бойкому сопернику до смеха и глумления при виде упавшей в снег Катьки-Жолмбины.

Отметим еще одно текстуальное совпадение: в диалоге первой пары влюбленных (в храме) "Она" говорит:

Милый, ты шепчешь - "склонись"...  
Я, лицом опрокинута, в купол смотрю.

Примечательно, что в поэме оказались репродуцированы именно "карнавальные" двусмысленные места "Балаганчика", на которые мы уже обращали внимание.

Другая параллель между рассматриваемыми произведениями раскрывается в трактовке Ваньки как *двойника* Петрухи. Подобно Арлекину (который прямо назван двойником Пьеро), он представляет (в глазах главного героя) нагло-преуспевающее начало, причем секрет успеха заключен в "дурацкой" бойкости и развязности, умении "заговорить", "окутать" шутками – качествах, которых Петруха лишен, по-видимому, в той же мере, что и Пьеро.

Еще одно драматическое произведение Блока, от которого протянулись смысловые нити к поэме "Двенадцать", – это драма "Роза и Крест". В самом деле, в поэме есть и розы, и крест – последний, правда, "со знаком минус"; но "Свобода, свобода, | Эх, эх, без креста!" – звучит таким же настойчивым рефреном в поэме, как "Меть свои крепкие латы | Знаком Креста на груди" – в драме. И конечно, одно из ключевых выражений драмы: "Что тебя ждет впереди?" – не случайно так же настойчиво повторяется в поэме.

В этом сопоставлении вырастает и бросает отблеск на поэму еще одна тема, важная для дальнейшего, – тема западноевропейского католического средневековья (или раннего Ренессанса).

Рассмотрим теперь, как эти сопоставления работают во внутренней структуре поэмы "Двенадцать".

## II

Ключевым вопросом для понимания структуры поэмы является определение *времени ее действия*. В принципе ясно, что это – зима 1917/18 года, поскольку постоянно подчеркивается мотив холода, снега, вьюги. Однако имеется и более точный временной указатель: плакат "Вся власть Учредительному собранию", дважды упомянутый в 1-й главе (о неслучайности и важности этой детали говорит тот факт, что это – единственная конкретная вещная реалья в поэме, где даже Петербург остается неназванным).

Первое (и последнее) заседание Учредительного собрания состоялось 5 января (старого стиля). Непосредственно перед этим город был заполнен соответствующими плакатами<sup>1</sup>.

Таким образом, действие происходит непосредственно около этой даты (может быть, в течение нескольких дней) – т.е. в *дни Святки*. Это обстоятельство более конкретно объясняет смысл появления в поэме Христа; оно накладывает на все происходящее в поэме отпечаток *святочного карнавала*: приход ряженых с интермедиями музыкально-драматического характера на популярные мотивы и с широким привлечением примет злобы дня (нередко в парадоксальном сопоставлении), кукольный балаган и раек с прибаутками-зазываниями раешника, характерное сочетание сакральных и кощунственных элементов и, наконец, заключительное общес

шествие – все это полифонически переплетается, создавая сложную в ее пестроте и в то же время сотканную из примитива фактуру карнавального действия.

1. Важное место в структуре поэмы занимают ассоциации с представлением *кукольного балагана*. Данные ассоциации выступают в начале и конце поэмы, обрамляя ее драматическую часть – в гл. 1, с одной стороны, и гл. 12 – с другой.

Балаганно-цирковая атмосфера задается уже словами "От здания к зданию | Протянут канат" (одним из этих "зданий" является, по-видимому, публичный дом – ср. дальше: "И у нас было собрание... | Вот в этом здании..." и т.д.). Отметим также, что начало поэмы имеет характер театральных ремарок: "Черный вечер. Белый снег" (ср. далее: "Поздний вечер. Пустеет улица"). Характерно черно-белое оформление, задаваемое уже начальной фразой и устойчиво проходящее через всю поэму. Такая цветовая гамма постоянно ассоциировалась у Блока с балаганом. Ср. в этой связи цветовую гамму "Балаганчика" (черные наряды мистиков – белый наряд Пьеро), а также стихотворение "Балаган":

Над *черной* слякотью дороги  
 Не поднимается *туман*.  
 Везут, покряхтывая, дроги  
 Мой полинялый балаган.  
 Лицо дневное Арлекина  
 Еще *бледней*, чем лик Пьеро...

Кроме балагана, черно-белое оформление вызывает еще один ряд ассоциаций – с немым кинематографом, которым Блок усиленно интересовался в 1900-е годы<sup>2</sup>. Судя по репертуару петербургского кинематографа этого времени, Блок мог воспринимать его как еще одну разновидность низкого массового искусства, а довольно многочисленные кинопостановки своих собственных произведений – как род снижения, аналогичного тому, которому подвергается мир блоковской лирики в "Балаганчике". Одновременно это сближение ярмарочного балагана и немного кинематографа означает сопоставление чисто русской пространственной сферы с "западным" (французским) феноменом, каковым, очевидно, в те годы должен был ощущаться кинематограф: еще одно прорастание мотива Запада (в сплетении с темой России), к которому нам неоднократно предстоит возвращаться.

Кукольная, балаганная природа 1-й главы раскрывается далее в "поведении" действующих лиц. Обращает на себя внимание тот факт, что они не ходят (что особенно значимо по контрасту с мотивом шествия, который открывается уже с первых слов 2-й главы – "Идут двенадцать человек" – и становится одним из центральных в дальнейшем развитии поэмы) – они скользят, ковы-



ляют, прыгают – как куклы. Эта черта настойчиво проходит через всю главу:

Скользко, тяжко,  
 Всякий ходок  
 Скользит - ах, бедняжка!  
 .....  
 Старушка, как курица,  
 Кой-как перемотнулась через сугроб.  
 .....  
 А вон и долгополый -  
 Сторонкой - за сугроб...

(В отсутствие глагола экспрессивную функцию выполняет "прыгающий" эллипс.)

.....  
 Вон барыня в каракуле  
 К другой подвернулась:  
 - Уж мы плакали, плакали...  
 Поскользнулась  
 И - бац - растянулась!  
 .....  
 Ветер веселый  
 И зол и рад.  
 Крутит подолы,  
 Прохожих косит <...>

Но наиболее характерным моментом 1-й главы является отчетливо проступающие *интонации балаганного зазывала*. Типично в этом плане и представление очередной куклы зрителям (с постоянными начальными оборотами-жестами типа "Вон...", "А вон...", "А это..."): "Вон барыня в каракуле <...>", "А вон и долгополый <...>", "А это кто? – длинные волосы <...>". Типичны также иронические обращения к зрителю – комментарии, нередко содержащие комические советы-призывы. Такой прием часто встречается в народном театре:

"А это вот <...> город Париж, поглядишь - угоришь. А кто не был в Париже, так купите лыжи - завтра будете в Париже"<sup>3</sup>.

Наконец, характерен стиховой облик этого отрывка (раешный стих), обилие междометий, восклицаний, разговорная эллиптичность.

Вся сцена разбивается на эпизоды, соответствующие выходу каждой куклы, причем все эпизоды построены по одной и той же жесткой схеме: "балаганщик" представляет очередную "куклу", которая произносит одну фразу-клише в соответствии со своим амплуа (и вместе с тем комически-злободневную), совершает комический кульбит, вызывающий иногда иронический комментарий "балаганщика", и, потешив таким образом "публику", сменяется следующей.

Очевидно, что развернутая экспозиция поэмы, последовательно выдержанная в стилистике кукольного балагана, задает определенный тон, определенную коннотацию всему повествованию, которая не может не накладывать отпечаток на все последующее. В этой главе незаметно появляются некоторые детали, играющие определяющую роль в последующем развитии поэмы. Интересно в этой связи обращение к попу:

Помнишь, как бывало  
 Брюхом шел вперед.  
 И крестом сияло  
 Брюхо на народ?..

Здесь парадоксальным образом вводится рифма "вперед – народ", столь важная в последующем течении поэмы. Мы находим здесь же (в балаганном представлении) и крест, и несколько далсе, опять-таки замаскированно, тему Христа. А именно вопрос "Что впереди?", возникающий в конце 1-й главы и затем настойчиво повторяющийся, получает ответ в последней строчке поэмы: "Впереди Иисус Христос".

Вновь кукольно-балаганная стилистика возникает в поэме в последней, 12-й главс. Здесь она представлена фигурой "голодного пса". Его огромные размеры и комическое безобразие подчеркнуты ("Отвяжись ты, шелудивый <...>"; "Скалит зубы – волк голодный <...>"). Характерным образом он *ковыляет* в торжественном "державном" шествии, вызывая ассоциации с 1-й главой.

Этот пес, который не отстает от героев, несмотря на то что они усиленно гонят его от себя, вызывает в памяти народное кукольное представление о Петрушке (еще одна ипостась Петрухи – Пьеро). В его финале, после всех подвигов героя (побил и прогнал цыгана, доктора, капрала, убил немца и т.п.), появляется огромная рычащая собака; Петрушка изо всех сил гонит ее от себя, но она возвращается снова и снова и в конце концов утаскивает Петрушку за сцену – чем и заканчивается представление.

2. Драматическая часть поэмы (гл. 2–8) переносит нас в другую сферу карнавального действия – в сферу *народного театра*.

Характерна неоднородность сюжета драматической части: он как бы составлен из двух разных кусков, так что в середине возникает внезапная смысловая переконцентрация, "шов", что весьма типично для народного представления. Первая часть – "жестокая" любовная драма – традиционный треугольник, с традиционным же мгновенным приспособлением его к злободневным типам и антуражу (ср. несколько позднее весьма близкую трактовку, как бы следующую фазу в преображении того же сюжета – в знаменитой "Мурке"). Однако во второй половине драмы явно проступают мотивы разбойничьей драмы ("Лодка", различные варианты песен и представлений о Стеньке Разине), где убийство возлюбленной трактуется как подвиг-отречение от любви во имя разбойничьего

братства и "общего дела". Эта смена течения драмы проявляется в гл. 7, где на раскаяние Петрухи (продолжающего вести себя в амплуа героя любовной драмы) товарищи отвечают на "мотив" известной песни о Стеньке Разине, упрекая его – отнюдь не в убийстве, а в том, что он со своими сожалениями отвлекается от общей цели:

- Ох, товарищи, родные,  
Эту девку я любил...  
Ночки черные, хмельные  
С этой девкой проводил <...>

.....  
- Ишь, стервец, завел шарманку,  
Что ты, Петька, баба, что ль? <...><sup>4</sup>

.....  
Не такое нынче время,  
Чтобы нянчиться с тобой!  
Потяжеле будет бремя  
Нам, товарищ дорогой!

Типичен также принцип *движения лодки* как организующего стержня всех событий (замещенный, в соответствии со святочной обстановкой, шествием Двенадцати). В этом контексте повторяющиеся восклицания типа: "Что впереди? | Товарищ, гляди | В оба!" – приобретают еще один, "театральный", смысл. Ср. следующей отрывок из "Лодки":

А т а м а н (Эсаулу). Возьми подозрительную трубку,  
Поди на атаманскую рубку,  
Смотри во все стороны, <...>  
Зри верней, сказывай скорей!

Э с а у л. Смотрю, гляжу и вижу!  
А т а м а н. Сказывай, что видишь?

Ориентация на народную драму хорошо объясняет и такую особенность развития драматического действия, как чередование остросюжетных моментов и музыкальных интермедий, использующих популярные жанры: частушку, цыганские куплеты с пляской, разбойничью (воровскую) песню, эпико-героическую песню, – с вкраплением (кстати и некстати, иногда и с нарочитой парадоксальностью) формул, которые были "на слуху" как у артистов, так и у зрителей – от отрывков церковной службы до злободневных лозунгов<sup>5</sup>. Так, экспозиция драмы (гл. 2) дана в виде реплик действующих лиц – мы знакомимся и с ситуацией, и с самими участниками событий. Поскольку речь идет о "солдате" Ваньке (в противопоставлении красногвардейцам – Двенадцати), тут же возникает интермедия в виде "агитационной" частушки ("Как пошли наши ребята | В Красной гвардии служить") (гл. 3). Далее новый цикл действия – Катька с Ванькой проезжают на лихаче (гл. 4), после чего Петруха выступает с сольным номером – "жестоким" цыганским романсом с неистовым плясовым

припевом (гл. 5). Далее драматическая кульминация – убийство Катьки (гл. 6), за ним развернутый музыкальный финал – диалог солиста с хором (на мотив "Стеньки Разина" – гл. 7), а затем Presto коды – "воровские", "молодецкие" куплеты, с характерной злободневно-агитационной трансформацией.

Но и собственно драматические отрывки частично выдержаны в музыкально-речитативном духе. Абсолютно несомненно не бытовая, а именно стилизованная, речитативная природа реплик в сцене убийства:

Утек, подлец! Ужо, постой,  
Расправлюсь завтра я с тобой!

А Катька где? - Мертва, мертва!  
Простреленная голова!

Характерна чисто "поэтическая" инверсия ("Расправлюсь завтра я с тобой"), а также "патетическое" восклицание "Мертва, мертва!"<sup>6</sup> – никак не вписывающиеся в рамки реального диалога, но зато совершенно уместные как речитативные партии в музыкально-драматическом спектакле.

3. Обязательная примета карнавального представления – его обрамление спонтанным участием толпы на площади, на которой развертывается гулянье. Разговоры зрителей, крики нищих, зазывания торговцев составляют, с одной стороны, метаплан по отношению к происходящему на подмостках, а с другой – сливаются с ним в единую карнавальную мизансцену. Уже в "Балаганчике" Блок широко использует прием вторжения в сценическую структуру. В "Двенадцати" эта тенденция продолжена. Мы слышим крики нищих ("Хлеба!"), окрики патруля ("Проходи!"), зазывания проституток ("Эй, бедняга! Подходи – поцелуемся!"), отдельные возгласы в толпе ("Что впереди?", "Холодно, товарищи, холодно!", "Скучно!"), слышим звуки стрельбы, наконец, читаем и слушаем лозунги – может быть, выступления импровизированных ораторов, или выкрики газетчиков, или надписи на стенах. Все это переплетается со "сценой", смешивается, переходит одно в другое, так что часто невозможно различить, идут ли куплеты в рамках развертываемого на "сцене" действия или возникают спонтанно в "толпе".

Например, в гл. 2 реплики, дающие завязку драмы, могут быть поняты и как реальные голоса в "толпе":

- А Ванька с Катькой - в кабаке...
- У ей керенки есть в чулке!
- Ванюшка сам теперь богат...
- Был Ванька наш, а стал солдат!

Тут же, однако, реплики переходят в частушку, музыкально-театральная природа которой несомненна:

Свобода, свобода,  
Эх, эх, без креста!  
Катка с Ванькой занята -  
Чем, чем занята?..

Аналогично после сцены убийства, выдержанной, как мы видели, в стилизованно-речитативных тонах, вновь возникает "бытовая" повествовательная интонация:

И опять идут двенадцать,  
За плечами - ружьеца.  
Лишь у бедного убийцы  
Не видать совсем лица... -

чтобы далее вновь смениться песенно-театрализованном эпизодом: персонажи драмы как бы на мгновение сходят с подмостков превращаясь в реальных лиц, чтобы тут же вновь предстать в виде театральных масок.

С другой стороны, ряд реплик, относящихся, судя по всему, к обрамлению театрального представления, довольно прозрачно обнаруживают свой литературно-стилизованный характер. Так, "Холодно, товарищи, холодно!" — это перифраза Некрасова ("Холодно, родименький, холодно!"); о литературных связях, как внутритекстовых, так и внетекстовых, реплики "Что впереди?" мы уже говорили.

Совмещение и взаимопроникновение "реального" и "театрального" планов закрепляется и тем, что в обоих планах совершаются параллельные события: идет по площади патруль ("Проходи!") — и участники любовно-разбойничьей драмы одеты, в соответствии со злобой дня, красногвардейским патрулем; где-то слышны выстрелы — и в драме стреляют; убита героиня драмы — и слышится отрывок заупокойной службы; наконец, лозунги звучат "со сцены" и "на площади", причем относительно ряда лозунгов и куплетов нельзя точно сказать, к какому плану они принадлежат.

Общая картина дополняется уличным музыкантом, который исполняет (может быть, под шарманку) старинный романс с комическим вкраплением в текст злободневных примет: вместо стоящего на посту часового ("И на штыке у часового | Горит двурога луна") — в куплете возникает городской, которого "больше нет":

Не слышно шуму городского,  
Над невской башней тишина,  
И больше нет городского -  
Гуляй, ребята, без вина!

4. Важнейшей приметой святочного действия является его организация по принципу *шестоя ряженых*. Ряженные (избравшие весьма злободневный костюм) выступают, как обычно, с

различными музыкально-драматическими номерами, не забывая, однако, о главной своей миссии – осуществлять сакрально-карнавальное шествие. Это шествие, как поток, все время стремится вперед, растекается на ходу в статические интермедии: балаган, драматическое представление (где вновь, кстати, персонажи не идут, а летят на лихаче, бегут, падают, пляшут) – и вновь превращается в поток, следует дальше, ассимилируя новые игровые элементы, пока наконец не превращается в заключительный "парад"-апофеоз, с лубочно-декоративной фигурой Христа во главе (с простонародной огласовкой имени, в венчике белых – бумажных? – роз и с красным флагом – этой вкрапленной в действие зловонной деталью) и с комически завершающей шествие безобразной собакой – деталь, отнюдь не забытая в этой патетически-шутливой кульминации.

Эта связанная со святочско-колядовой обрядностью, фольклорная природа "Двенадцати" проявляется, между прочим, в композиции произведения, а именно в том факте, что смысловая кульминация возникает как бы неожиданно, как бы не подготовленной предыдущим изложением, соотносясь с ним лишь чисто внешним линейным сцеплением последовательных событий: красногвардейцы идут – встречают буржуя с псом – пес ковыляет за ними – кто-то чудится им впереди – они окликают его – не получают ответа, потому что это – *Исус Христос*<sup>7</sup>. Ср. типичное, многократно встречаемое построение колядных величаний: они начинаются с рядовых, нарочито сниженных событий, которые, линейно "цепляясь" друг за друга, выстраивают длинный ряд, в конце которого неожиданно (с нарочитым эффектом) врывается сакральная тема. Приведем пример (по необходимости самый краткий) такой секвенции с неожиданным обнаружением движущей ее пружины в финале:

Ходил козел на базар.  
 Купил козел косу.  
 "На что ему косу?"  
 - Мураву-траву косить.  
 "На что траву косить?"  
 - Добра коня выкормить.  
 "На что добра коня выкормить?"  
 - Дубовый лес возить.  
 "На что дубовый лес возить?"  
 - Мосты мостить.  
 "На что мосты мостить?"  
 - Христу ходить!  
 Колёда!<sup>8</sup>

Несение впереди шествия коляды вертепа с фигурой младенца Христа было обычаем, распространенным в западных областях Украины (характерна эта западность, католическое происхождение данного мотива, так же, по-видимому, как и белых роз, украшающих голову Христа). При этом, разумеется, несение изображения

Христа или Богородицы осмысляется как то, что *сам* Христос или Божья Матерь идут впереди процессии. Данное отождествление, характерное для народно-религиозного сознания, несомненно функционировало и в поэтическом мире Блока. Об этом, между прочим, свидетельствует стихотворение "За гробом" ("Разные стихотворения"), где несение иконы Богородицы впереди похоронной процессии интерпретируется совершенно аналогичным образом:

Божья Матерь *Утали мои печали*  
 Перед гробом *шла, светла, тиха.*  
 А за гробом - в траурной вуали  
 Шла невеста, провожая жениха...  
 .....  
 И навстречу кланялись, крестили  
 Многодумный, многогрудный лоб.  
 А друзья и близкие пылили  
 На икону, на нее, на гроб...

В связи с данным обстоятельством сама процессия ряженных осмысляется народным сознанием как свита Христа – "божьи ангелы" или *апостолы*:

"а ті йангелі всі колідники. Ой ми тут прийшли тай Христа найшли";  
 "господиня столи стелила - гостей сподівала - святого Павла, святого Петра,  
 любого гостя Ісуса Христа"<sup>9</sup>.

Коляда ищет хозяев по свету, по "переулочкам", чтобы выполнить свою сакральную миссию:

Уж и ходим мы,	<i>По закоулочкам.</i>
Уж и бродим мы,	Уж и ищем мы
<i>По проулочкам,</i>	Иванов двор... <sup>10</sup>

Ср. в поэме:

Их винтовочки стальные  
 На незримого врага...  
*В переулки глухие,*  
 Где одна пылит пурга...

Высокая и трудная миссия коляды дает ей право на награду. Награда эта не столько просится, сколько требуется, и в требованиях коляды нередко звучат угрозы тем, кто вздумает эти требования не выполнить, причудливым образом перемешанные с благословениями и пожеланиями по адресу щедрых хозяев (притом – в соответствии с рождественско-святочной спецификой – пожеланиями *нового счастья в новом году*). Это придает шествию амбивалентный сакрально-разбойничий смысл, вписывающийся в общий карнавальный контекст.

внеси́ть книш,  
 бо впусти́ю ни́ж,  
 внеси́ть ку́рку,  
 бо я у ви́кно шу́туркну,  
 а внеси́ть ко́вбасу,  
 бо я хату́ порознесу<sup>11</sup>.

Овсень, ко́ляда,  
 Суко́нная боро́да!  
 Кто не да́ст ножку́ -  
 Раско́лю око́шку,  
 Кто не да́ст пиро́га -  
 Уведу́ корову́ за ро́га,  
 Кто не да́ст хле́ба -  
 Уведу́ де́да,  
 Кто не да́ст ветчи́ны -  
 Раско́лю чу́гуны.

С праздни́ком, с но́вым го́дом, с но́вым сча́стьем!  
 На ка́ждую пи́щу пу́дов по ты́ще!<sup>12</sup>

(Ср. строки, с которых, по свидетельству К. Чуковского, началась работа Блока над поэмой: "Уж я ножичком | Полосну, полосну", а также концовку гл. 7.)

Эта амбивалентная, разбойничье-апостолическая трактовка числа '12' представляет собой вместе с тем явную отсылку к Некрасову ("Было двенадцать разбойников") и его "Пиру на весь мир" из "Кому на Руси жить хорошо" – первому образцу карнавала в новой русской литературе, с вставными музыкальными номерами, перемежаемыми разговорными репликами, с общим благочестиво-разбойничьим тоном и т.д. Данная связь закреплена, кстати, в записях самого Блока – в заметках к 10-й главе читаем: "И был с разбойником. Жило двенадцать разбойников". Одновременно это место отсылает нас к Евангелию от Луки, к словам Иисуса, обращенным к разбойнику: "Ныне же будешь со мною в раю". Чтобы в полной мере оценить смысл данной отсылки, проанализируем еще один мотив, связанный с шествием коляды.

Мы уже видели, что процессия ряженных осознает себя как *стража* ("патруль"), которая должна охранять Христа от нечистой силы. Необходимость и важность этой миссии подчеркивается тем обстоятельством, что сама природа в это время (метель, вьюга, снежные смерчи) являет разгул бесовского начала; напомним, что отождествление снежного вихря и нечистой силы устойчиво в народно-религиозном и поэтическом сознании.

Итак, "патруль" ряженных-апостолов оберегает "идушего впереди" Христа (*младенца* Христа) от "лютого врага". В связи с этим амбивалентную семантику приобретает слово "враг", настойчиво повторяющееся в поэме и на первый взгляд имеющее лишь политический смысл. Однако заметим, какими определениями снабжен этот враг: его называют "незримым", "неугомонным", "лютым" (*лютый враг* – это уже просто идиома, обозначающая нечистую силу). Примечательно ощущение постоянного соприсутствия этого врага и столь же постоянная его незримость. Интересно, наконец,



что каждое упоминание "врага" связано также с упоминанием кружащегося снега, метели:

## 2.

Гуляет ветер, порхает снег.  
Идет двенадцать человек.

Винтовок черные ремни,  
Кругом - огни, огни, огни...

.....

Кругом - огни, огни, огни,  
Оплечь - ружейные ремни...

Революционный держите шаг!  
Неугомонный не дремлет враг!

## 11.

Их винтовочки стальные  
На незримого врага...  
В переулочки глухие,  
Где одна пылит пурга...  
Да в сугробы пуховые -  
Не утянешь сапога...

В очи бьется  
Красный флаг.

Раздается  
Мерный шаг.

Вот - проснется  
Лютый враг...

И вьюга пылит им в очи  
Дни и ночи  
Напролет...  
Вперед, вперед,  
Рабочий народ!

Отметим попутно также связь со словом *вперед*, амбивалентность смысла которого была уже нами рассмотрена. Тем самым и рифменные спутники этих двух ключевых слов - "флаг" и "народ" - приобретают второй, сакральный смысл: это *церковная хоругвь* и *религиозная процессия* ("православный народ"), - отнюдь не теряя вместе с тем и своего первого, казалось бы противоположного, смысла.

5. Наконец, необходимо отметить еще один план, характерный для всякого карнавального действия вообще, а для рождественско-святочного в особенности, - его инфантильную, детскую окраску. Во всей обстановке рождественских каникул, карнавала, представлений ряженных действительно много детского; данный мотив еще более усиливается в связи с темой Рождества Христова, младенца Христа, а также (и тоже, очевидно) с темой Рождества Иисуса Христа.

12.16.742

ния – крещения, к которому, как к кульминации, устремлено все святочное действо<sup>13</sup>.

Характерный инфантильный модус, в его связи с карнавальной стилистикой, Блок намечает уже в стихах к "Балаганчику", где представление (с цитатами из самой пьесы) дано глазами ребенка, да и в самом "Балаганчике", где всячески подчеркнута инфантильность Пьеро. В структуре "Двенадцати" "детские", сказочные интонации проступают, например, в гл. 10:

Снег воронкой завился,  
Снег столбушкой поднялся...

В гл. 7-й герой характеризуется типично сказочной формулой:

- Что, товарищ, ты *не* весел?
- Что, дружок, оторопел?
- Что, Петруха, *нос повесил?*..

Но в особенности ярко данный мотив выступает в заключительном апофеозе – появлении стилизованной фигуры Христа. Ритмика последних шести строк поэмы – четырехстопный хорей с парной рифмовкой и чередующейся по парам мужской/женской клаузулой – является традиционно "детской" и устойчиво используется в этом качестве, начиная со сказок Пушкина ("Сказка о царе Салтане", "Сказка о мертвой царевне", "Сказка о золотом петушке") и кончая современными авторами, такими, как Маяковский, Маршак, Хармс:

Впереди - с кровавым флагом,  
И за вьюгой невидим,  
И от пули невредим,  
Нежной поступью надвьюжной,  
Снежной россыпью жемчужной,  
В белом венчике из роз -  
Впереди - Иисус Христос.

"Инфантильная" ритмика поэтической сказки парадоксально сочетается с приемами ораторского стиля (перед нами типичный период с патетической анафорой), так же как и в смысле этого отрывка сочетается патетическое и шутовское начало. Перед нами не "просто" Христос, а именно *младенец* Иисус (как и должно быть в святочной процессии). Эта деталь придает поэме еще один – рождественский, сказочный, "едочный" ракурс.

### III

1. Рассматривая теперь карнавальную структуру поэмы в целом, обнаруживаем некоторые смысловые доминанты, на которых необходимо остановиться подробнее.

Прежде всего, карнавал, как это было показано М.М.Бахтиным, представляет собой поливалентное явление, каждый элемент кото-

рого имеет различные планы и различные осмысления одновременно – и при этом осмысления полярные, так что высокое и низкое, пафос и глумление, святость и кощунство выступают в неразрывной связи. Нам уже приходилось указывать на ряд таких моментов в структуре поэмы, однако следует подчеркнуть, что буквально все без исключения элементы ее композиции могут быть интерпретированы таким образом. Мы уже видели это на примере красногвардейцев (они же ряженые, они же тем самым разбойники-апостолы), Петрухи (который одновременно – Пьеро, Петрушка и апостол Петр); таков и пес – вполне реальный, быть может, но одновременно – и участник шутовского представления, и символ старого мира, и Мефистофель, сулящий обновление.

Интересен в этом плане также образ Катьки. Его два плана – "реальный" и "масочный" – ясны из предыдущего. Но в произведении, как кажется, вырастает и третий – символический – план. В этой связи обращает на себя внимание изоритмия следующих отрезков:

Товарищ, винтовку держи, не трись!  
Пальнем-ка пулей в Святую Русь -

В кондовую,  
В избяную,  
В толстозадую!

.....  
Ах ты, Катя, моя Катя,  
Толстоморденькая...

Итак, "толстоморденькая" Катька pendant к "толстозадой" Руси. Герои собираются "пальнуть" в Святую Русь и затем действительно пальнули – в Катьку. В соответствии с этим, казалось бы, чисто пародийная фраза осмеянной маски-куклы балагана – "Предатели! Погибла Россия!" – приобретает неожиданно амбивалентный смысл – как мы это уже видели и в отношении других реплик участников данного "представления". Мы вновь сталкиваемся с "карнавальной логикой", согласно которой все, что осмеивается, – одновременно утверждается, и все, что утверждается, – одновременно осмеивается.

Другой, столь же интересный своей многоплановостью образ – это буржуй, оплакивающий старый мир. Впервые эта фигура появляется в балаганном представлении 1-й главы в роли "витии"; затем она является на сцену вновь в гл. 9 в сопровождении голодного пса. Это не только бытовой социальный портрет, не только символ старого мира, наконец, не только балаганная маска, произносящая свое комическое пророчество на потеху публике. В образе буржуя/витии, как кажется, проступают черты автопортрета и автопародии (непрерывной детали карнавальной стилистики).

Оставляя пока в стороне вопрос о том, имел ли сам Блок в виду данный мотив, укажем, что для некоторых его современников он проступал с полной очевидностью. Характерно в этом отношении соответствующее место в поэме "Хорошо!" Маяковского – встреча с Блоком (явно стилизованная), где облик поэта приведен в соответствие с интересующим нас местом из "Двенадцати":

Уставился Блок – и Блокова тень  
Глазеет, к стенке пристав...  
Как будто оба ждут по воде  
Шагающего Христа.  
Но Блоку Христос являться не стал.  
У Блока тоска у глаз...

Ср.:

Стоит буржуй, как пес голодный,  
Стоит безмолвный, как вопрос.  
И старый мир, как пес безродный,  
Стоит за ним, поджавши хвост.

Другой момент, на котором необходимо остановиться в связи с карнавальнoй семантикой, – проблема "Россия и Запад". Собственно рождественский карнавал ассоциируется прежде всего с западным католическим миром; мы видели, что этот оттенок поддержан в тексте поэмы мотивом шествия с фигурой Христа во главе, а также, может быть, мотивом белых роз. Данная коннотация неразрывно сплетается со многими национально-русскими, уходящими глубоко в фольклорные пласты, простонародными чертами, в силу чего возникает некий смысловой симбиоз – Россия и Запад (католический Запад – Франция). Мы указывали также на то, что некоторые кинематографические ассоциации работают на ту же смысловую линию. Еще один мотив в этом же ряду связан с тем, что революция в сознании человека конца XIX – начала XX века – это собственно западный, и прежде всего французский, феномен.

Тем самым поэма "Двенадцать" накладывает отпечаток на ближайшим образом с ней связанное по времени другое произведение Блока – "Скифы", где тема "Россия и Запад" является доминирующей. Данная связь "удостоверяется" наличием в тексте "Двенадцати" отсылки к "Клеветникам России" Пушкина – мы имеем в виду слово "вития" (с рифмой "Россия"); связь же данного пушкинского стихотворения со "Скифами", в свою очередь, вполне очевидна.

Данный параллелизм, а также тот факт, что тема Запада постоянно, хотя и не на поверхности, проходит в смысловой ткани "Двенадцати", позволяет существенно скоррелировать смысловой тонус "Скифов": эти проклятия, эта ненависть и отрицание, посылаемые Западу, приобретают поливалентный смысл, войдя в соприкосновение с карнавальным миром "Двенадцати".

2. Всем сказанным можно было бы ограничиться, если бы речь шла только о структуре одного произведения или о творчестве одного поэта. Но теперь уместно возвратиться к мысли, высказанной в начале настоящей работы, и напомнить, что поэма "Двенадцать" явилась только одним из проявлений – несомненно, одним из самых ярких проявлений – общего, чрезвычайно мощного течения, охватившего в это время не только литературу, и даже не только искусство, но весь культурный процесс в целом. Поэтому представляется важным попытаться выяснить, в чем истоки и смысл данного движения. Думается, что, разобравшись в истоках карнавальской структуры "Двенадцати", мы тем самым во многом можем ответить на данный вопрос и в общем виде.

В этом плане прежде всего должна быть отмечена апокалиптическая коннотация, которую имеет карнавал в целом и балаганно-цирковая эксцентриада в частности. Данный смысловой ореол возникает по многим, сложно переплетенным каналам. Прежде всего, сам феномен карнавала представляет собой отрицание, разрушение привычного мира, "конец света"; и это самый радикальный вид разрушения – "веселое" разрушение, при котором не только рушится внешний мир, но и сам субъект отдает себя карнавальности стихии самоуничтожения. Это восторг самоуничтожения, "торжество предсмертных мук" ("Снежная маска") ясно присутствует в апокалиптических социально-исторических системах данного периода, пророчащих кровавый конец "гуманистической эры" – от "Грядущего хама" Мережковского до "Заката Европы" Шпенглера. Несомненно, в России, с ее нигилистическими и апокалиптическими традициями, данная линия должна была проходить особенно остро.

Апокалиптичность карнавала заключается также в его иррациональности, в высвобождении темного стихийного, "дионисийского начала" – мотив чрезвычайно важный в эпоху резкой реакции на традиционный рационализм и традиционный гуманизм, на *éducation sentimentale* предшествующего периода, в эпоху пророчеств гибели этого благополучного "буржуазного" мира; в европейской культуре нового времени он с особенной силой зазвучал в первую очередь, разумеется, благодаря Ницше, но следует также отметить большую роль той реконструктивной мифологизирующей работы, которую внесло творчество Вагнера, и в связи с этим исключительную роль музыки и музыкального сознания в широком смысле для самоощущения эпохи в целом и в частности Блока.

Еще один карнавальский мотив, существенный в рассматриваемом плане, – связь карнавала со средневековой мистерией, с ее лубочно-примитивной трактовкой апокалиптической и возвышенной духовной тематики. Отметим перевод Блоком "Действа о Теофиле", в котором также заметна ориентация на примитив.

Кстати, современное "ярмарочное" балаганное и цирковое представление отнюдь не лишено мистериального оттенка, своеобразной шутовской торжественности. Все эти гимнасты-ангелы, летающие под куполом и ходящие по канату (как Христос по водам); все чудесные превращения, проваливания в преисподнюю и столь же чудесные воскрешения; человек в клетке со львами и тиграми, вызывающий в памяти первых христиан; Давид, неизменно побеждающий в борьбе Голиафа, и, наконец, травестийная репродукция всего этого мира в клоунаде, несомненно, создавали для художника, в особенности в обстановке начала века, заразительную атмосферу. Известно увлечение Блока (и отнюдь не одного Блока) цирком, французской борьбой — и ощущение данного феномена как неотъемлемой составной части "музыкального смысла" эпохи разлома и кризиса. Очень интересно в этой связи предисловие к "Возмездью", написанное уже после революции, где французская борьба, увлечение авиацией, дело об убийстве Ющинского, подготовка к войне и т.д. поставлены в один ряд.

Еще один оттенок этой же темы связан с тем, что карнавал, с его "площадной" художественной ориентацией, представляет собой не только общедуховный, но и, так сказать, специально эстетический апокалипсис — разрушение и осмеяние традиционного "гуманистического" искусства и традиционного отношения к нему как к чему-то "возвышенному", снижение, пародия и автопародия. Гибель старого мира и самоуничтожение личности, выросшей в мире традиционных ценностей, сочетается с гибелью старого искусства и старого отношения к искусству.

Вместе с тем, однако, это снижение, это обращение к шутовству и примитиву было не только самоуничтожением, но и *освобождением* художника, поскольку тон шутовской торжественности позволял ему смело вводить самый высокий пафос и риторику, мыслить космически-апокалиптическими масштабами (хотя бы и под маской клоунады), то есть прямо выразить то, что не "выговаривалось" в рамках традиционного "серьезного" искусства.

Интересно, что музыка — искусство, по самой своей природе особенно склонное к "прямому", так сказать, пафосному воздействию на слушателя, — особенно остро восприняла эту освобождающую роль примитива, принесенное им избавление от оков *éducation sentimentale*, избавление одновременно и в низком, и в высоком смысле; и как самоотрицание и осмеяние, и как прорыв к самому высокому (и в этой своей высоте примитивному) пафосу. Достаточно вспомнить наиболее значительные явления музыкальной жизни данной эпохи, которые, при всем несходстве, объединяются своими связями с эстетикой карнавального коллажа, чтобы понять всю значительность этого течения: симфонии Малера, балеты Стравинского, "Pierrot lunaire" Шенберга, творчество Сати и "шестерки" (в особенности Мило), наконец, первые произведения

Прокофьева ("Скифская сюита", 1-й фортепианный концерт). Излишне в связи с этим напоминать о восприимчивости Блока к музыке и "музыкальности" всего его творчества.

Параллельно с этим освобождением в области смысла можно также говорить о чисто формальном раскрепощении художника. Крушение пафосного подхода к искусству означает также крушение всех тех формальных обязательств, так сказать, правил творческого поведения, которыми был обременен художник: оказывается, "все дозволено" не только в духовном, но и в чисто техническом аспекте. Художник может как угодно экспериментировать со своим материалом, устраивать какой угодно "карнавал" со стилистикой, жанром, композицией своего произведения. Скандальный и эпатажный эффект этих экспериментов не только не пугает, но оказывается желательным, превращая в карнавал также и внешнее бытие произведения (о чем уже говорилось вначале). Широкое обращение к низовым жанрам, к грубому примитиву, помимо того что само по себе несет искомую скандальную коннотацию, с другой стороны, еще более стимулирует "своеволие" художника, ибо с этим материалом особенно легко "не церемониться", он по своей природе изначально является зыбким, мобильным, легко приспособляемым к любым потребностям и любой злобе дня, совершенно лишенным ореола неприкосновенности, окружавшего традиционное "святое искусство".

Действительно, уже первые опыты использования карнавально-балаганной сферы приводили к смелому жонглированию планами повествования, резкой смене масок, причудливой смеси гротеска и публицистики. В этой связи в русском искусстве показательны "Раек" Мусоргского и "Пир на весь мир" Некрасова, а также "Что делать?" Чернышевского. Какой высоты и изощренности в этом отношении достигло искусство Блока, показывает хотя бы настоящий анализ.

Тут мы переходим к еще одному важному оттенку апокалиптической темы — именно к тому, что "конец света" означает одновременно обновление и освобождение. Это новое рождение, это "крещение" в карнавальной купели ("снеговой купели" у Блока) с большой силой заставляет зазвучать мотив детства — младенчества и школьничества (карнавал — это каникулы, "детская забава").

Сочетание апокалиптического срыва и наивно-инфантильной обновленности, заключенное в образе карнавала, придает этому образу чрезвычайно емкие ассоциации с революцией. Обращаясь только к русской литературе XIX в., можно указать на заключительную сцену "Что делать?" Чернышевского (революция как праздник, как "свадьба"), на вторую часть "Кому на Руси жить хорошо" — "Пир на весь мир", с революционно-демократическим финалом. Заключительная сцена оперы Мусоргского "Борис Годунов" ("Сцена под Кромами"), изображающая народный бунт про-

тив Бориса, также выдержана в ярко карнавальном стиле: хоровое исполнение разбойничьих "молодецких" песен, злободневные куплеты-лозунги странствующих беглых монахов, наконец, необходимый травестийный элемент: глумление над захваченным "борисовым боярином", наряжение его в шутовские одежды и исполнение пародийного "величания" по его адресу; картину довершает выход процессии иезуитов с пением католического гимна, сопровождаемого возмущенными и насмешливыми репликами в толпе, и в заключение — появление царевича и торжественное общее шествие-апофеоз, с трагически-шутовской концовкой — полубессмысленным, но тем более зловещим причитанием юродивого.

Интересно также подчеркивание Достоевским в "Бесах" инфантильности своих героев — и в первую очередь Петра Степановича, "Петруши": его школьно-отчетливую манеру говорить, "проказы" его и его подопечных, имеющие одновременно зловещий и комически-школьнический характер. Да и кульминация романа происходит в виде праздника-карнавала, причем пожар, с фигурой помешавшегося губернатора, явно продолжает и развивает эту скандально-праздничную линию.

Таким образом, мотив инфантилизма является амбивалентным, неся в себе не только радостно-обновляющее, но и апокалиптическое начало. В этом последнем плане инфантилизм выступает как антиличность, т.е. как разрушение все того же гуманистического мира, "освобождение" от ценностей этого мира: растворение личности в карнавальной стихии, самоосмеяние, самоотдача иррационализму и примитиву — таков один из смыслов этого превращения в ребенка, этого "второго крещения". Разумеется, в этом плане инфантилизм теснейшим образом связан со "скифством", что еще раз подтверждает наличие соотносительности между двумя поздними произведениями Блока, как и вообще между потоком "примитивизма" и "варваризма" в европейском искусстве.

Еще один важный и специфически или преимущественно русский аспект карнавализации связан с революционно-демократической традицией. Обращение к низовым фольклорным пластам, к культуре простонародного празднества было одновременно выходом "в народ", достижением "народности" искусства, было формой художественного служения народу. Данный пафос, несомненно, присутствует в соответствующих художественных экспериментах Мусоргского и Некрасова, традиция которых была чрезвычайно значима для Блока. Излишне при этом говорить, что обращение к примитиву и к фольклору отнюдь не было *отождествлением* художественного произведения с данными феноменами; последние выступали как материал, структурируемый, как правило, чрезвычайно сложным образом. Данное утверждение относится к "Райку" Мусоргского и к поэме Некрасова в той же мере, как и к



"Двенадцати" Блока. Так или иначе, создавалась определенная традиция революционно-демократического искусства, и для Блока обращение к карнавальной сфере было значимо как отсылка к данной традиции (ср. прямые отсылки к Некрасову в тексте поэмы).

Наконец, последнее обстоятельство, которое мы рассмотрим в данном обзоре, возвращает нас к вопросу о "скандале," как неизбежном и необходимом спутнике карнавального произведения. Последнее представляет собой акт *разрыва* с некоторой сферой ценностей, традиционно считающихся неприкосновенными; тем самым скандал санкционирует данный разрыв, и в этом своем качестве он необходим как публике, так и самому произведению и его автору. Однако большинство таких скандалов-разрывов остаются в относительно безобидной, чисто художественной области: художник бросает вызов эстетическим понятиям своей среды, но отнюдь не самому существованию этой среды в целом; соответственно и скандальная реакция, остракизм направлены на произведение, а не на личность художника. Именно такую, типичную ситуацию мы наблюдали и описывали в отношении "Балаганчика".

Однако в общем потоке выделяются некоторые вершинные, исключительные явления, в которых разрушительная работа оказывается настолько глубокой, брошенный вызов настолько далеко идущим и резким, глумление настолько больно задевающим, что "скандал" перерастает чисто эстетические рамки. В этом случае самоуничтожение, самозаклание художника затрагивает отнюдь не только его в значительной степени уже сброшенную артистическую "кожу" (как это было в автопародии "Балаганчика"), но такие глубокие и коренные ценности, без которых уже ни творить, ни жить становится дальше невозможным. Соответственно и отношения со своей средой, которой брошен вызов, принимают характер действительного разрыва, ухода, после которого уже нет возврата. Такие явления, отнюдь не теряя своей скандально-игровой оболочки, приобретают в то же время пророческий, апокалиптический смысл и одновременно какой-то специфически русский оттенок, вписываясь в ряд трагически-карнавальных русских "уходов".

Именно таким явлением нам представляется поэма Блока "Двенадцать". Ее значение и смысл, как мы пытались показать, могут быть должным образом поняты лишь на фоне тех процессов, которые во многом определяли характер русского и европейского искусства конца XIX – начала XX века. В то же время, в силу исключительности и экстремального характера этого произведения,

обращение к нему делает, как кажется, более понятными сами эти процессы, их истоки и их содержание.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В книге В.Н.Орлова есть свидетельство, что особенно интенсивно плакаты расклеивались начиная с 3 января. См.: В.Н.Орлов. *Поэма Александра Блока "Двенадцать". Страница из истории советской литературы*. Л., 1962, стр. 7.

<sup>2</sup> Сопоставление поэмы "Двенадцать" с кинематографом разработано Ю.М.Лотманом в работе: Б.М.Гаспаров, Ю.М.Лотман, *Игровые мотивы в поэме "Двенадцать"*, в кн.: *Тезисы I Всесоюзной (III) конференции "Творчество Блока и русская культура XX века"*, Тарту, 1975. Ср. в этой же работе сопоставление единственного красного цветкового пятна на черно-белом фоне (красный флаг в финале) с аналогичным приемом в "Броненосце "Потемкине" Эйзенштейна (рисованный красный флаг).

<sup>3</sup> *Русская народная драма XVIII-XX веков*. М., 1953, стр. 124.

<sup>4</sup> Ср.: "Ночку с бабой провозжался — Сам наутро бабой стал".

<sup>5</sup> Возможным музыкальным подтекстом этого "номера" является песня Одарки из популярнейшей в начале века украинской комической оперы С.С.Гулак-Артемовского "Запорожець за Дунаєм":

Ой казала мені мати  
ще й приказувала,  
щоб я хлопців у садочок  
не принаджувала.

Ой, мамо, мамо, мамо,  
не принаджувала!

Мелодия песни Одарки (и основных куплетов, и рефрена) в точности изоритмична с монологом Петрухи. Содержание материнского "наказа" также соприкасается — хотя и в иной тональности — с предупреждениями и угрозами, которые Петруха посылает своей возлюбленной. Присутствие в подтексте этой арии подкрепляет линию украинских ассоциаций, важную для осмысления финала поэмы.

Для развертываемого в поэме действия важен тот факт, что все ее "музыкальные номера" строятся по канве популярных мелодий, бывших на слуху у демократической публики. Ср. аналогичное использование музыкальных цитат ("По диким степям Забайкалья" и др.) в "Петрушке" Стравинского — этой энциклопедии балаганной эстетики, преобразенной в модернистический коллаж.

<sup>6</sup> Ср. неожиданное совпадение в "Пиковой даме" Чайковского, в словах Германа над трупом графини: "Она мертва! былось, а тайны не узнал я <...> • Мертва, мертва!" Независимо от того, является это совпадение случайным или нет, — характерна "оперность" интонации данной реплики.

<sup>7</sup> То, что эта неподготовленность мнимая и что в скрытом виде тема Христа, как мы видели, проходит через всю поэму, составляет уже другой план художественной "игры".

<sup>8</sup> *Поэзия крестьянских праздников*. Л., 1970. стр. 128.

<sup>9</sup> І.Свенціцький, *Різдво Христове в поході віків*. Львів, 1933, стр. 112.

<sup>10</sup> *Поэзия...*, стр. 78.

<sup>11</sup> Свенціцький, стр. 147.

<sup>12</sup> *Поэзия...*, стр. 122.

<sup>13</sup> Образ крещения среди метели как обновления с большой силой выражен Блоком в программном стихотворении "Снежной маски" – "Второе крещение". Мы находим там и ряд других интересных параллелей с рассматриваемым текстом – от подруги, лежащей "на застывающей земле", до льдинки, сверкающей на челе героя-Христа (ведь "белые розы" в поэме могут получить, среди прочего, и "бытовое" истолкование – как снежинки):

Открыли дверь мою метели.  
Застыла горница моя.  
И в новой снеговой купели  
Крещен вторым крещеньем я.

И, в новый мир вступая, знаю,  
Что люди есть, и есть дела,  
Что путь открыт наверно к раю  
Всем, кто идет путями зла.

Я так устал от ласк подруги  
На застывающей земле.  
И драгоценный камень вьюги  
Сверкает льдинкой на челе. <...>

ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ  
НАД МОТИВНОЙ СТРУКТУРОЙ  
РОМАНА М.А.БУЛГАКОВА  
"МАСТЕР И МАРГАРИТА"

"Россия, Петербург, снега, подлещы,  
департамент <...> - все это мне снилось.  
Я проснулся опять на родине".

(Гоголь, письмо Жуковскому  
из Рима 30 окт. 1837 г.)

"Мастер и Маргарита" - это *роман-миф*. В этом своем качестве он вызывает сильнейшие ассоциации с другим произведением, создававшимся в то же время - в течение 30-х годов: романом Томаса Манна "Иосиф и его братья". Дело не только в самом факте обращения в обоих романах к сюжетам из Священного Писания. Глубоко сходным является принцип, по которому строится отношение между повествованием в романе и каноническим источником. Это отношение, прежде всего, полемическое: в романе все происходит не совсем так, а иногда и совсем не так, как в Священном Писании, причем это отклонение фиксируется, становится предметом полемики повествователя с библейским или евангельским текстом. В различных местах "Иосифа" рассеяны "жалобы" на скудость библейского рассказа, а то и прямые утверждения, что *так* не могло случиться в действительности; у Булгакова же записи Левия Матвея (т.е. как бы будущий текст Евангелия от Матфея) оцениваются Иешуа как полностью не соответствующие все той же "действительности". Соответственно, роман выступает как "истинная" версия. Т.Манн приводит в одной из статей слова машинистки, переписывавшей текст романа, о том, что наконец-то она узнала, как все это было "на самом деле"; у Булгакова достоверность рассказа засвидетельствована Воландом - очевидцем всех событий, а затем, косвенно, и самим Иешуа.

Подобный прием, делающий читателя непосредственным очевидцем, во всех мельчайших бытовых подробностях, мифологических событий, позволяющий ему, подобно самому Воланду, в одно мгновение перенестись на балкон дворца Ирода Великого или в шатер Иакова, имеет амбивалентный результат: миф превращается в реальность, но и реальность тем самым превращается в миф. Исчезает всякая временная и модальная

("действительность vs. недействительность") дискретность, один и тот же феномен, будь то предмет, или человеческий характер, или ситуация, или событие, существует одновременно в различных временных срезах и в различных модальных планах. В отличие от традиционного исторического романа, находящегося в рамках традиционного исторического мышления, где существуют различные дискретные планы, в лучшем случае обнаруживающие сходство между собой (в виде "злободневных" исторических сюжетов), здесь прошлое и настоящее, бытовая реальность и сверхреальность - это просто одно и то же, единая субстанция, переливающаяся из одного состояния в другое по тысячам каналов, так что каждый такой переход оказывается подобен повороту калейдоскопа, с бесконечным разнообразием меняя расстановку, сочетаемость, членение и распределение все тех же элементов.

Этот принцип хорошо иллюстрируется, в частности, языковой структурой романа Булгакова. Роман не просто написан по-русски - в нем нет ни одного иностранного слова, ни одной латинской буквы; даже фамилия Воланда на визитной карточке описывается как начинающаяся "двойным В", даже эпитафия из Гёте дан в русском переводе. Абсолютное языковое единство романа сочетается с подчеркнутой языковой пестротой описываемых в нем событий. Так, в сцене Иешуа с Пилатом используются три языка (арамейский, греческий, латинский) плюс испорченный арамейский в беседе Марка Крысобоя с Иешуа; в течение сцены язык меняется (и это каждый раз оговорено в тексте романа) девять раз. Сам Воланд то говорит по-русски с легким акцентом, то его акцент "куда-то пропал", то он переходит на ломаную русскую речь, то демонстрирует полное незнание языка. Ср. также пародийное (*à la* Воланд) языковое преобразование иностранца в Торгсине и многое другое. Даже надпись на груди Иешуа - "Разбойник и мятежник" - сделана на двух языках: арамейском и греческом. Это сочетание необыкновенной пестроты и абсолютного единства, заданное в языковом плане романа, служит как бы схемой, определяющей принцип организации всех без исключения компонентов повествования.

Недискретность и пластичность объектов повествования тесно связана с такой же недискретностью и пластичностью их оценки. Добро и зло, грандиозное и ничтожное, высокое и низкое, пафос и насмешка оказываются неотделимы друг от друга. Одни состояния переливаются в другие, перераспределяются в самых различных сочетаниях так же, как и сам мир, о котором повествуется. Синкретизм и поливалентность мифологических ценностей полностью соответствуют способности мифа к бесконечным перевоплощениям. Однозначность оценок, отделение одного качества от другого здесь так же неуместны, как и членение реальности на дискретные, исторически сменяющие друг друга события, и в этом

отношении миф противостоит гуманизму европейской постренессансной культуры, так же как и историческому мышлению данной эпохи. В романе Булгакова такая система мышления задается изначально, как бы при зарождении повествования - в эпиграфе из "Фауста": "...так кто ж ты, наконец? - Я - часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо".

Ярким примером такого переключения модуса повествования может служить эпизод в эпилоге с котом, которого пьяный гражданин тащит в милицию, пародирующий шествие на Голгофу, или опухшая после кутежа физиономия Степы Лиходеева, соответствующая лицу Иешуа на кресте (см. подробнее § 3.2). Обратный пример - встреча Иуды и Низы на улицах Нижнего города мизансценически точно воспроизведена в первой встрече Мастера и Маргариты, и т.д.

Излишне говорить, что наличие такого рода параллелей означает не безразличие оценок, а большую сложность структурируемого художественного мира, все клеточки которого связаны бесчисленными каналами в единый организм.

Независимое одновременное обращение различных писателей к столь сходным принципам<sup>1</sup> - факт многозначительный, который может быть приведен в связь с многими другими фактами европейской культуры, начиная с рубежа XIX - XX вв., отражающими интерес к мифу на фоне наметившегося кризиса традиционного гуманистического и исторического мышления. В задачу настоящей работы не входит, разумеется, анализ или хотя бы перечисление данных явлений<sup>2</sup>. Мы хотели только подчеркнуть неслучайность и принципиальную важность соответствующих признаков, обнаруживаемых в романе Булгакова. В связи с этим возникает вопрос, ответ на который должен определить ход дальнейшего анализа: какие свойства анализируемого текста, какие приемы построения его смысла позволяют последнему воплотить мифологическое мышление в его описанных выше параметрах?

Основным приемом, определяющим всю смысловую структуру "Мастера и Маргариты" и вместе с тем имеющим более широкое общее значение, нам представляется принцип *лейтмотивного построения* повествования. Имеется в виду такой принцип, при котором некоторый мотив, раз возникнув, повторяется затем множество раз, выступая при этом каждый раз в новом варианте, новых очертаниях и во все новых сочетаниях с другими мотивами. При этом в роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое "пятно" - событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т.д.; единственное, что определяет мотив, - это его репродукция в тексте, так что в отличие от традиционного сюжетного повествования, где заранее более или менее определено, что можно считать дискретными компонентами ("персонажами" или "собы-

тиями"), здесь не существует заданного "алфавита" - он формируется непосредственно в разворачивании структуры и через структуру. В итоге любой факт теряет свою отдельность и единство, ибо в любой момент и то и другое может оказаться иллюзорным: отдельные компоненты данного факта будут повторены в других сочетаниях, и он распадется на ряд мотивов и в то же время станет неотделим от других мотивов, первоначально введенных в связи с, казалось бы, совершенно иным фактом.

Обнаруживающиеся в структуре романа мотивные связи и возникающие на их основе смысловые ассоциации могут быть далеко не равноценными. Одни связи являются достаточно очевидными, многократно подтверждаемыми в различных точках повествования; другие оказываются более слабыми и проблематичными, поскольку они проявляются лишь в изолированных точках (не получают многократного подтверждения) либо вообще имеют вторичный характер, возникая как производные не непосредственно от самого текста романа, а от вторичных ассоциаций, пробуждаемых этим текстом. В итоге в нашем восприятии романа возникает некоторая центральная смысловая область и наряду с этим окружающие ее периферийные области. Последние заполняются открытым множеством все менее очевидных, все более проблематичных ассоциаций, связей, параллелей, уходящих в бесконечность. Но если каждая из этих периферийных ассоциаций в отдельности может быть поставлена под сомнение с точки зрения правомерности ее выведения из текста романа, то все они в совокупности образуют незамкнутое поле, придающее смыслу романа черты открытости и бесконечности, что составляет неотъемлемую особенность мифологической структуры; в выявлении этой особенности состоит важная позитивная функция периферийных ассоциаций. К тому же между центральной и периферийной областью не существует каких-то абсолютно определенных границ; наблюдается постепенное скольжение мотивов от явно существенных ко все более далекой периферии. При этом всегда существует возможность, что возникшая в нашем сознании, но как будто недостаточно подтвержденная в тексте ассоциация выглядит таковой лишь постольку, поскольку мы не заметили ее подтверждения в другой точке романа. Например, скрытые цитаты из поэмы Маяковского "Владимир Ильич Ленин" (в сцене получения известия о гибели Берлиоза в МАССОЛИТе и в словах тоста, провозглашаемого Пилатом в честь Тиберия) могут показаться случайными совпадениями или во всяком случае недостаточно подтвержденной ассоциацией - если мы не обнаружим одновременно других важных и уже несомненных намеков на Маяковского в тексте романа (см. § 1).

Из всего сказанного с очевидностью следует, что для выявления этой бесконечной пластичности в построении смысла мотивный процесс должен быть достаточно строго упорядочен, без чего самс

опознание мотивов и их вариантов станет невозможным. Эта упорядоченность достигается тем, что сами приемы дробления, варьирования, соединения мотивов повторяются, разные мотивные комбинации обнаруживают тождественный синтаксис. При этом опознаваемые мотивные ходы осуществляются по многим направлениям, сложнейшим образом пересекаются; репродукция каково-либо мотива может возникнуть в самых неожиданных местах, в самых неожиданных сочетаниях с другими мотивами. Все это не только придает бесконечным смысловым связям конечные и упорядоченные черты, но сама эта упорядоченность в свою очередь еще туже затягивает узлы таких связей; повторяемость, "стандартность" мифологического сюжета является в равной степени и условием, и следствием бесконечных возможностей трансформации сюжета.

До сих пор мы говорили о мотивной структуре и ее осмыслении главным образом с точки зрения воспринимающего субъекта (читателя). Однако можно предположить, что и процесс создания такой структуры сохраняет те же определяющие черты. Автор сознательно строит какую-то центральную часть структуры; тем самым он как бы запускает ассоциативную "машину", которая начинает работать, генерируя связи, не только отсутствовавшие в первоначальном замысле, но эксплицитно, на поверхности сознания, быть может, вообще не осознанные автором. (Плодотворность первоначального замысла, быть может, как раз и определяется продуктивностью такой вторичной ассоциативной работы.) Аналогично читатель воспринимает сам принцип работы индуцирующей машины и некоторые основные ее параметры, после чего процесс индукции смыслов идет лавинообразно и приобретает открытый характер.

Легко понять, что описанный принцип построения в высокой степени свойственен поэзии и в еще большей степени - музыке. Глубокое внутреннее родство музыки и мифа было понято Р.Вагнером, который по справедливости может считаться одним из Вагнбрехер'ов новой культурной эпохи. Обращение к "музыкальным" принципам построения - такой же повторяющийся мотив для данной эпохи, как и обращение к параметрам мифологического мышления; между двумя этими явлениями существует тесная связь.

Все сказанное определяет способ дальнейшего рассмотрения романа "Мастер и Маргарита". Мы не ставили своей задачей ни исчерпывающий анализ мотивных связей в структуре романа, ни сложение этих связей в единую абсолютно целостную и целостно определяемую концепцию. Решение такой задачи представляется невозможным не только в рамках одного исследования, но и в принципе, в связи с описанными выше особенностями мотивной организации. Мы ограничиваемся поэтому лишь обзорением



некоторых важнейших комплексов и их разработки в мотивной структуре романа.

### § 1. Бездомный

Первая ассоциация, которая приходит в голову при самом первоначальном знакомстве с Иваном Николаевичем Поныревым, пишущим стихи под псевдонимом Бездомный, - это поэт Ефим Алексеевич Придворов, писавший стихи под псевдонимом *Демьян Бедный*. Последним написано множество антирелигиозных произведений (Бездомный к моменту начала романа только что закончил заказанную ему к Пасхе большую поэму о Христе); одно из них вызвало резкий протест (в стихах) Сергея Есенина ("Ефим Лакеевич Придворов"), в котором антирелигиозные поэтические сочинения Д.Бедного названы, в частности, "демьяновой ухой". Тема "демьяновой ухи" всплывает в романе, как бы скрепляя развисяемое здесь сопоставление: вспомним разговор гурмана Амвросия и неудачника Фоки ("сосед Фока" у Крылова) перед решеткой грибоедовского ресторана - последний уклоняется от возможности поужинать *отварными судачками а натюрель*, достоинства которых красноречиво расписывает Амвросий; происходит это как раз перед описанием вечера в ресторане, закончившегося скандальным появлением Бездомного.

Конечно, молодой поэт Бездомный - это далеко не точная копия Демьяна Бедного; более того, в дальнейшем в его биографии и характере происходит ряд превращений, вообще далеко удаляющих от этой ассоциации. Но в отличие от реального исторического повествования в описываемой структуре полное и постоянное сходство не только не требуется, но и *не допускается*. Любая связь оказывается лишь частичной и мимолетно-скользящей, несет в себе не прямое уподобление и приравнивание, а лишь ассоциацию. Так, в этом случае мелькнувшее уподобление вовлекло в структуру повествования особый смысловой ореол, связанный с образом преуспевающего поэта, пишущего "правильные" и "нужные" стихи (негативная подготовка образа Мастера), и стилистику самих этих агитационных антирелигиозных стихов, и атмосферу литературной перебранки и скандала (опять скрытая подготовка истории Мастера), и даже первую отсылку к Крылову, дальнейшие связи которой будут рассмотрены ниже.

Однако у Бездомного имеется, наряду с Демьяном Бедным, еще одна "прототипическая" ассоциация - *Безыменский*, "пролетарский" поэт, один из активных членов ВАППа. Помимо созвучия фамилий и некоторого "биографического" сходства, Бездомного объединяет с Безыменским целый ряд мотивных связей. Так, в романе говорится о том, что Бездомный был весьма обеспокоен потерей удостоверения МАССОЛИТа, "с которым никогда не расставался". Ср. известнейшее в 20-е годы стихотворение Безы-

менского "Партбилет", содержание которого составляет аналогичный мотив ("*<...>* ношу партбилет не в кармане, - | В себе.>").

Далее, в комедии Безыменского "Выстрел" (1929 г.) выведен белогвардейский полковник Алексей Турбин, наделенный, разумеется, всеми мыслимыми отрицательными качествами:

Д е м и д о в. И еще я помню брата...  
Черноусый офицер,  
Лютой злобою объятый,  
Истязал его, ребята,  
Как садист, как изувер.  
.....  
С о р о к и н. Руками задушу своими!  
Скажи, кто был тот сукин сын?  
В с е. Скажи нам имя! - Имя! - Имя!  
Д е м и д о в. Полковник... Алексей... Турбин...  
В с е. Полковник! Алексей! Турбин!

Таким образом, здесь с героем Булгакова происходит та же метаморфоза, что и с Христом (героем Мастера) в антирелигиозной поэме Бездомного. Такое преобразование героя Булгакова было составной частью той травли, которой подвергся сам автор романа "Белая гвардия"; то же можно сказать о Мастере и его герое. Здесь возникает важный параллелизм 'судьба героя - судьба автора' (травля Безыменским Турбина - и судьба Булгакова, травля Бездомным Христа - и судьба Мастера). Данный параллелизм придает дополнительный смысл часто звучащему в устах "московских" героев романа слову "белогвардеец"<sup>3</sup>.

Еще один канал, через который входит в роман ассоциация с Безыменским, - это отношение Бездомного к поэту Рюхиному ("Типичный кулачок по своей психологии, *<...>* и притом кулачок, тщательно маскирующий под пролетария", - говорит о нем Бездомный). Оно весьма напоминает отношение Безыменского к Маяковскому, которого Безыменский и некоторые другие члены ВАППа обличали с ортодоксально-"пролетарских" позиций. Данная полемика нашла отражение в стихотворении Маяковского "Послание пролетарским поэтам" (послужившем непосредственным ответом именно на стихотворение Безыменского "Ода скромности"), в котором Маяковский не без горечи жалуется на несправедливое отношение к нему:

Многие пользуются напостовской тряской<sup>4</sup>,  
С тем чтоб себя обозвать получше.  
- Мы, мол, единственные, мы пролетарские... -  
А я, по-вашему, что - валютчик?

(NB само это слово "валютчик", столь значительное для романа Булгакова.)

Последняя ассоциация подводит нас к еще одной очень важной параллели - между поэтом Рюхиным и Маяковским. Данная

параллель, помимо рассмотренной связи с Безыменским, удостоверяется сценой разговора поэта с *памятником Пушкину*, пародийно воспроизводящей широко известное стихотворение Маяковского "Юбилейное", фамильярно-покровительственный тон которого вызвал в свое время бурную реакцию в виде карикатуры, пародий и т.д. Заметим, что стихотворение Маяковского было написано к 125-летию со дня рождения Пушкина (1924 г.) - в то время как отголоски празднования другого пушкинского юбилея - столетия со дня смерти (1937 г.) играют, как увидим в дальнейшем, немалую роль в романе. В разговоре с Пушкиным Рюхин называет Дантеса "белогвардейцем", что достаточно прозрачно отсылает к следующим строчкам из стихотворения Маяковского:

Сукин сын Дантес! Великосветский шкода.  
Мы б его спросили: - А ваши *кто* родители?  
Чем вы занимались до 17-го года? -  
Только этого Дантеса бы и видели.

Тема Маяковского оказывается важной для последующего мотивного развития. С этим поэтом ассоциируется мотив неискренности (Рюхин признается сам себе: "Не верю я ни во что из того, что пишу!.."). В связи с этим глубоко многозначительным выглядит тот факт, что лицемерный тост Пилата в честь Тиберия ("За нас, за тебя, кесарь, отец римлян, самый дорогой и лучший из людей!") отсылает нас к поэме Маяковского "Владимир Ильич Ленин" (где Ленин назван - "самый человечный человек")<sup>5</sup>.

В романе имеется тонкое указание на то, что Мастер читал стихи Рюхина - Маяковского. Ср. его диалог с Бездомным в клинике:

- А вам что, мои стихи не нравятся? - с любопытством спросил Иван.
- Ужасно не нравятся.
- А вы какие читали?
- Никаких я ваших стихов не читал! - нервно воскликнул писатель.
- А как же вы говорите?
- Ну что ж тут такого, - ответил гость, - как будто я *других* не читал?

Далее в той же сцене, рассказывая о своих неудачах в московском литературном мире, Мастер начинает говорить "все путаннее" и "с недомолвками", и в частности упоминает "*что-то про косой дождь*". Здесь скрытая цитата из Маяковского:

Я хочу быть понят родной страной,  
А не буду понят - так что ж?  
По родной стране пройду стороной,  
Как проходит косой дождь.

Знание Мастером данного автора мотивирует его цитатное использование в романе о Пилате.

Тема неискреннего поэта, "отравленного взрывом неврастении", напоминает о судьбе Маяковского и тем самым является одним из многочисленных каналов, по которым входит в роман тема казни и искупления (см. § 2-5). Прямой намек на конец Маяковского содержит фраза: "Все кончено, не будем больше загружать телеграф" - в сцене в Грибоедове; ср. в предсмертных набросках Маяковского: "Я не спешу, и молниями телеграмм | Мне незачем тебя будить и беспокоить"<sup>6</sup>.

Вернемся, однако, к Бездомному. Следующее ассоциативное поле, в которое вовлекается данный персонаж, - это *Чацкий*. Действительно, Бездомный является в *Грибоедов* в разгар веселья ("на бал"; заметим попутно, что является сюда Бездомный после купания в Москве-реке - то есть, так сказать, "с корабля на бал". Это присоединяет к данной ассоциации еще и "Евгения Онегина", причем *оперного*, и именно последний акт, где Онегин произносит эти слова: сопоставим это с тем обстоятельством, что погоня Бездомного за Воландом шла в сопровождении последнего акта "Онегина", передаваемого по радио). Явившись в ресторан, поэт выступает с горячими речами как обличитель зла и ревнитель общественного блага. Но его не только никто не слушает, но даже объявляют, к его негодованию, сумасшедшим. У выхода его ожидает "каре́та" (лихач, кричащий "А вот на беговой! Я возил в психическую!"). Наконец, его отношение к Рюхи́ну весьма напоминает отношение Чацкого к Молчалину: Бездомный называет Рюхина "бездарностью", обличает его "постную физиономию" (см. по поводу Рюхина - Молчалина также § 5). Данное сопоставление имеет, конечно, пародийный оттенок, в особенности на фоне предыдущего: ср. атеизм Бездомного/Бедного - "вольнодумство" Чацкого; полное невежество Бездомного, многократно подчеркнутое, - и тема "горя от ума".

Эту мотивную связь можно рассмотреть подробнее в качестве примера того, как формируется смысл в мотивной структуре романа. Читая о том, как выносят связанного Ивана из Грибоедова, а рядом кричит лихач, мы ощущаем, в качестве первоначального впечатления, только необыкновенный комизм этой сцены. Уловив связь с Чацким и "каре́той", мы начинаем осознавать, почему это так смешно, т.е. эксплицируем первоначальный комический эффект как результат совмещения патетического финала комедии с безобразно-скандальной сценой, описываемой в романе. Но раз начавшись, ассоциативная работа продолжается (сознательно или интуитивно), индуцируя все новые смысловые стороны сцены и приводя ее во все новые связи. Так, комический эффект по принципу обратной связи переносится уже на собственно финал "Горя от ума" и осмысливается как осмеяние патетической театральности - мотив, который в свою очередь вступает во взаимодействие с другими точками романа, и прежде всего с

остросатирической, гротескной сценой изъятия валюты (сон Никанора Босого), персонажи которой изъясняются театрализованными высокопарными репликами (см. § 5). Отсюда мы можем вновь вернуться к "Горю от ума" и зафиксировать, что изображаемая у Булгакова "новая" Москва отчасти, в сущности, реализует рецепты Чацкого ("премудрое незнание иноземцев" и т.д.). Возвращаясь в этом смысловом ключе вновь к роману, можно констатировать, что в этой новой Москве единственным местом, "где оскорбленному есть чувству уголок", оказывается сумасшедший дом, и карета, увозившая Чацкого "по свету", оказывается теперь медицинской каретой, увозящей в клинику; это в свою очередь соединяет данную сцену с образом Мастера и темой "приюта" (ср. § 7). Вживание "Горя от ума" в структуру романа, осуществленное путем мотивных связей, приводит к многократному взаимодействию различных смысловых точек самого романа и комедии, что создает многоаспектную и до конца не поддающуюся учету (открытую) смысловую перспективу. Мы рассмотрели более подробно один небольшой пример, чтобы показать, как действует такой механизм. Действительная картина оказывается еще намного сложнее представленной здесь, так как мы искусственно изолировали в нашем примере один мотив от многих других, в тексте же романа смысловая индукция усиливается благодаря соединению и перекрещиванию с ним других самых различных мотивов.

Рассмотрим теперь следующие преобразования нашего героя. В клинике Иван Бездомный принимает облик "Иванушки", сказочного и одновременно символического персонажа. Здесь мотив невежества вступает в новые связи и предстает как "девственность" героя. Подобно сказочному Иванушке, Бездомный целыми днями апатично лежит на своей койке в палате № 117. Сама клиника, с ее настойчиво подчеркиваемыми чудесами автоматизации, в сопоставлении с данным мотивом парадоксальным образом приобретает сказочно-фольклорную коннотацию, несомненно связанную также с фамилией Стравинского, автора популярнейших в 20-е годы "Весны священной", "Жар-птицы", "Петрушки", "Свадебки" и т.д. Это своего рода избушка на курьих ножках "без окон, без дверей" (ср. окно из небьющегося стекла, в которое тщетно пытается выпрыгнуть Бездомный, раздвигающиеся стены вместо дверей). Отметим эту скрытую цитату из пушкинского "Руслана", к которой нам еще предстоит вернуться. Данное комическое соединение новейшей, даже утрированной, технической оснащенности и дремуче-архаического "девственного" героя бросает отблеск на всю тему современной Москвы: в современном городском пейзаже с многочисленными злободневными приметами проступают сказочно-архаические черты<sup>7</sup>.

Еще одно преобразование героя - Бездомный оказывается *единственным учеником* покидающего землю Мастера. Это обстоятельство протягивает нить к образу Левия Матвея; данный мотив выступает на поверхность лишь в самом конце романа (когда Иван несколько раз назван Учеником), но ретроспективно он позволяет связать несколько точек, разбросанных в предыдущем изложении. Так, агрессивность Ивана в сцене погони за консультантом и затем в Грибоедове, его лихорадочная поспешность, безуспешная погоня могут теперь быть приведены в связь с поведением Левия, решившего убить и тем освободить Иешуа, но опоздавшего к началу казни; сами кривые арбатские переулки, которыми пробирается, укрываясь от милиции, Иван, вызывают тем самым ассоциацию с Нижним городом, дополнительно скрепляя параллель Москва - Ершалаим.

В этой последней цепи ассоциаций само имя Иван приобретает новую коннотацию, вступая в связь с именем апостола-евангелиста Иоанна (параллельно Левию Матвею - Матфею; ср. само это соотношение имен: Матвей - Матфей, Иван - Иоанн)<sup>8</sup>. Действительно, Иван в эпилоге становится профессором-историком. При этом сквозной мотив его невежества сохраняется, хотя и в скрытом виде; ср. полные иронии слова автора: "Ивану Николаевичу все известно, он все знает и понимает. Он знает, что в молодости он стал жертвой преступных гипнотизеров, лечился после этого и вылечился". Нетрудно вывести из этого, что история, которой он занимается, так же мало будет походить на истину, как и записи Левия Матвея. Ср. слова Иешуа о своих слушателях: "Эти добрые люди <...> ничему не учились и все перепутали".

Интересно, что из четырех евангелистов только два фигурируют в мотивной структуре романа. Чтобы понять смысл данного ограничения, укажем прежде всего, что границы повествования о Пилате и Иешуа точно совпадают с границами Пассиона, или Пассии - рассказа о страстях Христовых, который читается в течение четырех воскресений перед Пасхой. Чтение охватывает текст Евангелия от момента прихода Христа в Гефсиманский сад и взятия его там стражниками, приведенными Иудой, до погребения. Таким образом, роман Мастера - это *роман-пассион*<sup>9</sup>. Вспомним теперь, что у Баха имеется два законченных Пассиона - Matthäus-Passion и Johannes-Passion, соответствующие именно тем евангелистам, имена которых обыграны у Булгакова; это придает повествованию о Пилате не просто характер ссылки на Пассион как жанр, но именно на *Пассион Баха*. Здесь впервые мы сталкиваемся с темой Баха, все значение и многообразные связи которой будут показаны в следующем параграфе.

Отметим еще сопоставление, наглядно демонстрирующее принцип поливалентности элементов мифологической структуры. А именно антирелигиозное сочинение Бездомного, в котором Иисус

получился "ну совершенно как живой"<sup>10</sup>, тем самым оказывается комически сопоставлено с романом Мастера. Линия Бездомный-Мастер-Иешуа продолжается и в сцене погони и скандала в Грибоедове. Во время странствий Ивана по арбатским переулкам на груди у него оказывается бумажная иконка (ср. табличку на груди Иешуа во время следования на казнь); сам этот путь, совершаемый "в рублище", неожиданно патетически назван "трудным путем" (мотив шествия на Голгофу). На этом пути Иван встречает в ванной "голую гражданку", и та замахивается на него мочалкой (ср. губку, поданную Иешуа в сцене казни). Спасаясь от милиции, Иван разодрал об ограду щеку (ср. ссадину в углу рта у Иешуа)<sup>11</sup>. Наконец, в Грибоедове его связывают полотенцами (связанные руки Иешуа отмечаются несколько раз). Сама "рваная толстовка", в которой герой появляется в Грибоедове, сопоставляется с "разорванным хитоном" Иешуа. Парадоксальность сопоставления еще больше увеличивается вовлечением в него фамилий Бездомный (бездомность Иешуа специально отмечена) и, по упомянутым уже ассоциациям, Босой и Бедный<sup>12</sup>. Ср. также в этой связи лукавое упоминание фотографий членов МАССОЛИТа, "коиными (фотографиями) были увешаны стены лестницы" (в Грибоедове) - т.е. члены МАССОЛИТа (и в том числе Бездомный) представлены в виде "повешенных" (распятых).

## § 2. Берлиоз

Первое, что очевидным образом обращает на себя внимание, - это "музыкальная фамилия" Берлиоза. Этот факт, во-первых, специально выделен в романе: Иван Бездомный (демонстрируя свое обычное невежество) говорит, что композитор - это "однофамилец Миши Берлиоза". Во-вторых, благодаря фамилии Стравинского (другого "опекуна" Ивана) музыкальная ассоциация утверждается как неслучайный факт - как *мотив* в структуре романа.

В чем смысл этого мотива? Прежде всего, вспоминается наиболее популярное произведение Берлиоза, с которым обычно ассоциируется имя этого композитора, - "Фантастическая симфония". Две последние части этого программного произведения изображают соответственно шествие на казнь (с введением темы *Dies irae*) и адский шабаш, куда попадает душа после казни. Так с именем Берлиоза изначально связывается тема искупления, казни, судного дня, реализующаяся затем в сцене бала у Воланда, где над Берлиозом произносится окончательный приговор ("Каждому будет дано по его вере"). Вторая, не менее важная тема, и притом связанная с первой именно в лице Берлиоза, - это тема бала сатаны, шабаша, в характерной музыкальной окраске. Это в свою

очередь вызывает дальнейшие ассоциации: "Ночь на Лысой горе" (в романе Мастера название Голгофы переведено как *Лысая гора*), "Вальпургиева ночь" и отсюда, далее, "Фауст" Гёте и Гуно, т.е. рядом с метафизической "серьезной" ипостасью темы - ее театрализованное оперное воплощение (ср. аналогичное сопоставление Пассиона и литературно-музыкальной передачи - § 1). Можно сказать, что вообще все действие романа постоянно имеет музыкальный фон. При этом два музыкальных феномена выделяются как ключевые, присутствие которых ощущается на всем протяжении действия. Это Пассионы Баха - для романа Мастера и "Фауст" Гуно - для московского плана повествования (с несомненной иронической "сниженной" окраской, какую несет популярная опера<sup>13</sup>).

Тема "Фауста" вообще занимает в романе одно из главных мест, начиная с заглавия и эпиграфа и кончая рассказом о печальной судьбе черных котов в эпилоге (пародия на черного пуделя - Мефистофеля). В данном случае, однако, специальный интерес представляет ее связь с Берлиозом. Берлиоз - "хозяин" Грибоедова, главной достопримечательностью которого, несомненно, является ресторан<sup>14</sup>. В сочетании с темой "Фауста" это дает новую ассоциацию - *погребок Ауэрбаха*. Данная связь подтверждается на сцене гибели Грибоедова: кот, направляющий струю бензина из примуса, пародирует фокус Мефистофеля с винным бочонком (как и сам по себе черный кот является пародийной ипостасью Мефистофеля). Но Ауэрбах, в свою очередь, вводит в ассоциативный круг новое лицо - генерального секретаря ВАППа и редактора журнала "На литературном посту" *Авербаха*. Пара Берлиоз - Авербах к тому же хорошо соответствует паре Бездомный - Безыменский; обе ассоциации взаимно поддерживают друг друга. Ср. также прием преобразования ("уточнения") имен: Иисус - Иешуа, Иерусалим - Ершалаим и др.<sup>15</sup>, - узаконивающий тождество Ауэрбах - Авербах.

Но и это еще не конец цепи. Дело в том, что фамилия *Ауэрбах/Авербах* в свою очередь является "музыкальной фамилией"; перед нами вновь выступает тема Баха. Наложение имени Баха на эпизод из "Фауста" придает теме Баха в романе специфически "лейпцигскую" окраску, т.е. Бах предстает как "кантор святого Фомы". Отсюда - новое пародийное сопоставление с Коровьевым-Фаготом - отставным *регентом*, столь же парадоксальное, как и связь с Берлиозом/Авербахом. Интересна и еще одна линия, связывающая Баха с темой "Фауста", - популярнейшая обработка прелюдии Баха, сделанная Гуно на слова *Ave Maria*. Жанр молитвы, превращаемой в популярную музыкальную пьесу, получает в романе воплощение в фокстроте "Аллилуйя", исполняемом в Грибоедове: "в аду" - слово, как бы случайной оброненное по поводу шумного ресторана, - и затем на балу у Воланда<sup>16</sup>.



Тема музыки тесно переплетается с магическим, демоническим ("мефистофельским") началом; эта черта проявляется и в анаграмматической игре "музыкальными" именами, и в "святотатственном" музыкальном преображении молитвы (а заодно и всякого "канонического" литературного текста). Еще один "магический" лейтмотив, тесно вплетающийся в этот комплекс, состоит в криптограмматической игре с символикой чисел.

Напомним, что Берлиоз жил в доме номер 302-бис. Сумма цифр в числе 302 образует '5', и такой же итог дает квартира № 50 (с самого начала представленная в качестве "нехорошей квартиры"), где разворачиваются все основные события. '5' - магическое число, и в этом качестве оно используется в структуре романа: в первой сцене упоминаются "доказательства бытия Божия, коих, как известно, существует ровно пять"; действие в Москве разворачивается в мае; в канун еврейской Пасхи - "ровно четырнадцатого числа" (снова '5' в сумме цифр) происходит действие в романе Мастера; в первый вечер Пасхи над Храмом Ершалаимским горят два гигантских пятисвечия (и в ту же ночь на субботу - ночь бала у Воланда - горят лампы в десяти кабинетах "в одном из московских учреждений"). Кстати, номер комнаты Мастера в клинике - 118, что в сумме цифр дает '10'. Наконец, Пилат - *пятый* прокуратор Иудеи (он также представлен в романе в качестве "сына звездочета")<sup>17</sup>.

Криптограмматический характер номера 302-бис не делает слишком невероятной "расшифровку" его второй - буквенной - части как анаграммы имени Иоганна Себастьяна Баха. Конечно, вся эта игра с буквенной, числовой и музыкальной магией имеет шуточный, иронически-парадоксальный характер. В совокупности весь этот комплекс как бы покрывает роман целой сеткой "магических" соположений и сигналов, восходящих, в одном временном срезе, к халдейской магии, в другом - к теме "Фауста" (ср., в частности, мотив пентаграммы в "Фаусте" Гёте).

Легко увидеть, что все это обыгрывание чисел одним концом выходит к Берлиозу (номер его дома и квартиры), другим же - к Мастеру и Иешуа. В этой связи обращает на себя внимание ученая лекция, которую в начале романа Берлиоз читает Бездомному. В ней, между прочим, говорится о параллелях, возникающих у христианства с восточными культами умирающего и воскресающего бога - Озириса, Фаммуза и т.д. Как известно, в различных вариантах восточных культов бог оказывается разрезанным или разорванным на куски, которые потом чудесным образом соединяются - бог воскресает. Именно это вскоре случилось с самим Берлиозом - ему отрезало голову<sup>18</sup>, и затем, чтобы выставить тело для официального прощания в МАССОЛИТе, ему пришивают голову "кривой иглой". Уподобление Берлиоза умирающему/воскресающему богу подтверждает его связь с темой

Иешуа. Правда, воскресение не состоялось, более того, впоследствии голова оказывается украденной, что придало всей истории гротескно-скандальный оттенок (ср. гоголевский "Нос"). Но тут уж - "каждому будет дано по его вере", и уподобление еще более подчеркивает различие. Характерно, однако, что на Патриарших прудах сбываются слова не только Воланда, но и *самого Берлиоза*. Таким образом, Берлиоза, жизнь которого "складывалась так, что к необыкновенным явлениям он не привык", отрицающего существование Бога и дьявола, как оказывается, еще до появления Воланда буквально со всех сторон обступало сверхъестественное: в номере его дома и квартиры, в его собственной фамилии, в лекции, которую он прочитал на Патриарших прудах. Доказательство бытия Бога и вообще сверхъестественного "предъявлено" Берлиозу не только в момент его гибели, но оказывается также рассеяно (для читателя) на всем протяжении романа, вплоть до кульминационной сцены с головой-чашей на балу у Воланда.

Обратимся теперь более подробно к этой последней теме - отрезанной голове Берлиоза - и проследим ее мотивные связи. Конечно, здесь прежде всего мотив казни, связывающий данную тему с "Фантастической симфонией", с одной стороны, и с Иешуа, - с другой, т.е. еще раз подтверждающий весь уже проанализированный круг ассоциаций. Во-вторых: судьба черепа, превращенного в чашу, - это судьба Святослава, последнего языческого князя древней Руси. Тема языческой Руси ретроспективно находит ряд поддерживающих ее ассоциаций и в предшествующем изложении: Стравинский (ср. его балет "Весна священная", с подзаголовком "Картины языческой Руси", и ряд других произведений), сказочность "Иванушки" Бездомного и т.д. В этой же связи находится и тема *пророчества* - парадоксального на первый взгляд, но затем сбывающегося, правда, не буквально, а метонимически (голову Берлиозу отрезала не сама "комсомолка", как было предсказано, а трамвай, которым она управляла): ср. аналогичную ситуацию в истории смерти другого князя языческой Руси - Олега. Наконец, мотив покотившейся по земле отрезанной головы вводит, в кругу все тех же сказочно-языческих ассоциаций, "Руслана и Людмилу" (снова Пушкин, и снова двойной - поэтически-оперный - образ). "Руслан и Людмила", в свою очередь, приводит с собой хрестоматийные ассоциации с "котом ученым", русалкой и лешим. Ср. популярную пародию 20-30-х годов:

У лукоморья дуб спилили,  
Златую цепь в *торгсин* снесли,  
Кота в котлеты изрубили,  
Русалку на цепь посадили,  
А лешего сослали в *Соловки*, -

содержащую удивительно много точек пересечения с текстом романа. Как и во многих других случаях, роман отсылает не столько к "каноническому" тексту, сколько к его "апокрифической", сниженной ипостаси: опере или популярным куплетам.

### § 3. Москва

3.1. Параллель "Москва - Ершалаим" является одной из наиболее очевидных в романе; в некоторых своих чертах она выступает на самой поверхности мотивной структуры. Это и время действия (пятница и ночь на субботу), и общий экстерьер города, залитого днем лучами палящего солнца, а ночью полной луны, и гроза, принесенная с запада и накрывающая город тьмой. Упомянем и другие, называвшиеся уже выше, детали антуража: кривые узкие переулки Арбата - Нижний город, толстовки - хитоны, два пятисвечья над Храмом Ершалаимским в ночь Пасхи - десять огней в окнах "учреждения" в ту же ночь. Даже подсолнечное масло Аннушки, сыгравшее такую роковую роль в судьбе Берлиоза, соответствует розовому маслу, запах которого преследует и мучает Пилата.

Далее, дом Грибоедова обнаруживает целый ряд параллелей с дворцом Ирода Великого: многократно упомянутая решетка ограды - ср. колоннаду дворца; нарисованные на стенах ресторана скачущие кони с *ассирийскими* гривами - ср. *сирийскую* конницу, проносящуюся перед дворцом (NB прием "уточнения имен"); статуя Пушкина неподалеку - золотые статуи-идолы (об этой параллели см. также § 5); упомянем и джаз, исполняющий фокстрот "Аллилуйя".

Клиника Стравинского за городом ("дом скорби") вызывает параллель с Гефсиманским садом. Интересно, что каноническая, соответствующая тексту Евангелия функция Гефсиманского сада в романе дана именно в московском срезе, через образ Мастера; в повествовании же о Ершалаиме Гефсиманский сад оказывается местом убийства Иуды. Но эти две линии оказываются связаны с помощью мотивной техники: встреча на улице Иуды и Низы (заманившей его за город) и первая встреча Мастера и Маргариты образуют четкую параллель. Помимо мизансценического сходства, скрепляющую роль играют слова Мастера: "Любовь выскочила перед нами, как из-под земли выскакивает убийца в переулке, и поразила нас сразу обоих! Так поражает молния, так поражает финский нож!" (одновременно здесь и пророчество - Мастер и Маргарита умирают вместе, прежде чем попасть в "приют"). В этом примере видно, как подключается в структуру романа канонический евангельский текст.

Общий античный антураж дополняют финдиректор *Римский* и гурман Амвросий ('бессмертный'), отказывающийся идти в ре-

сторон "Колизей". Последняя деталь важна тем, что связывает Москву не только с Ершалаимом, но и с Римом<sup>19</sup> и с судьбой первых христиан в Риме. Кстати, Амвросий и Фока - имена римских епископов (IV и II век соответственно), причем Фока погиб при императоре Траяне (ср. амплуа "неудачника" у Фоки в романе). В связи с данным мотивом находится также многократно упоминаемый "Метрополь"<sup>20</sup>.

Наконец, в одной из последних сцен (прощание Мастера с Воляндом) оба города выступают из тьмы рядом, венчая все предыдущие сопоставления.

Параллелизм деталей дополняется словесным параллелизмом: на протяжении всего романа переход из одного города в другой совершается в виде монтажа (повторения связующей фразы)<sup>21</sup>. Оба плана повествования (повесть о Пилате и Иешуа и роман в целом) заканчиваются одной и той же фразой, которая заранее оговорена (предсказана) как последняя фраза романа.

Сходство антуража подчеркивает прежде всего родство событий, происходящих во "внутреннем" и "внешнем" романе, истории главных героев обоих этих срезов - Иешуа и Мастера. Это обстановка города, не принявшего и уничтожившего нового пророка (ср. мотивы язычества, дохристианской Руси, рассмотренные выше). Однако на фоне этого параллелизма проступает и важное различие. Иешуа в романе противостоит одна, и притом крупная личность - Пилат. В "московском" варианте данная функция оказывается как бы расплывенной, раздробленной на множество "маленьких" пилатов, ничтожных персонажей - от Берлиоза и критиков Лавровича и Латунского до Степы Лиходеева (который лихорадочно припоминает один "ненужный" разговор при виде печатей на дверях комнат Берлиоза) и того персонажа, вовсе уж без имени и лица (мы видим только его "тупоносые ботинки" и "увесистый зад" в полуподвальном окне), который мгновенно исчезает при известии об аресте Алоизия Могарыча. Пилат превращается в "пилатчину": словечко, изобретенное Лавровичем в кампании травли Мастера и характеризующее как будто бы (как думает сам Лаврович) именно Мастера (подобно тому как Иешуа в Ершалаиме получает "официальное" наименование "разбойник и мятежник"), - в действительности же Лаврович (как раньше Берлиоз), сам того не ведая, произносит пророческое слово о самом себе и своем мире.

Такое смещение в трактовке темы Пилата реализуется посредством "квартирного" мотива. И Ершалаим, и Москва - город *бездомных*. Но если Иешуа (так же как и Мастер) оказывается бездомным в буквальном смысле - то Пилат ощущает себя крайне неудобно устроенным во дворце Ирода Великого. Он жалуетесь на то, что "не может ночевать" во дворце (и действительно спит на веранде), что это "бредовое сооружение" сводит его с ума.

Аналогичным образом бесчисленные московские персонажи рисуются всячески озабоченными "квартирным вопросом".

Бесприютность, неустроенность в "ненавистном городе" заставляет Пилата мечтать о том, чтобы поскорее вырваться из него, уехать в свою резиденцию, в Кесарию Стратонову на Средиземном море. И этот мотив также оказывается *idée fixe*, которой одержимы обитатели Москвы. Тут и намерение Берлиоза "вырваться" в Кисловодск, и скандал в Грибоедове вокруг дач в писательском поселке "Перелыгино (то есть Переделкино), и "творческие командировки" в Ялту, которые с боем добывают члены МАССОЛИТа<sup>22</sup>, и зависть администрации Варьете к Степе, якобы веселящемуся в подмосковной чебуречной. Бесприютность и тоска Пилата пародируются, превращаясь в бытовые хлопоты московских "граждан"<sup>23</sup>, как и сам этот образ оказался пародийно измеленным и раздробленным<sup>24</sup>. Все различие между оригиналом и пародией находит отражение в конечной развязке: Пилат получает прощение, участь же Берлиоза - *небытие*.

Символическое отражение описанной метаморфозы дано в сопоставлении двух солнц, светящих над двумя городами. В обоих случаях это палящее, заливающее светом и зноем солнце. Однако над Москвой солнце оказывается, с самой первой сцены у Патриарших прудов и до конца романа, *разломанным* на тысячи кусков (в отражениях в стеклах домов); эта деталь подчеркнута и в финальном сопоставлении, когда два города являются одновременно: Москва предстает в этом сопоставлении как "город с монастырскими пряничными башнями, с разбитым вдребезги солнцем в стекле" (причем эти "пряничные башни" сами в свою очередь образуют контраст с "глыбой мрамора" - Храмом Ершалаимским, с таким же соотношением, что и в противопоставлении двух солнц).

3.2. Помимо сопоставления и противопоставления двух городов, образ "вдребезги разбитого", "ломаного, сверкающего в тысячах окон", "изломанного и навсегда уходящего от Михаила Александровича" солнца имеет, несомненно, еще один - апокалиптический - смысловой оттенок. Такое осмысление подтверждается и становится мотивом благодаря образу "разваливающейся на куски" луны, которая в таком виде появляется единственный раз - перед глазами Берлиоза в момент его гибели.

Город с раздробленным солнцем - это гибнущий город. Сам характер этого символа гибели точно соответствует участи самого Берлиоза. Тем самым приговор, произнесенный голове Берлиоза Воландом на балу ("небытие"), также приобретает обобщенно-символический характер и переносится на весь город "с разбитым

вдребезги солнцем". И действительно, тема "конца света" составляет важный аспект мифологического взаимного наложения Москвы и Ершалаима. Рассмотрим подробнее другие мотивы, в которых разрабатывается эта смысловая линия.

Одной из центральных точек, в которых сплетаются нити эсхатологически-инфернальных мотивов, оказывается театр "Варьете" (замечательна сама идея соединения апокалипсиса с балаганом). Спектакль Варьете - сеанс черной магии имеет типично карнавальную смысловую амбивалентность. С одной стороны, это пародия на чудеса, совершаемые Христом (еще один пример косвенного введения Евангельского текста): воскрешение мертвого (эпизод с конференсье), превращение воды в вино (хотя и совершаемое *метонимически*: этикетки от нарзанных бутылок превращаются в червонцы, с которыми зрители тут же отправляются в буфет). С другой стороны, это бал сатаны, бесовский шабаш: раздетые "гражданки", оказавшиеся у выхода из театра после сеанса, напоминают о наряде дам на балу у Воланда; разговор с оторванной головой Бенгальского соответствует появлению на балу головы Берлиоза; разоблачение Семплеярова - разоблачению Майгеля.

Связующим звеном, которое позволяет слить эти два плана в амбивалентное единство, является мотив Лысой горы: места казни Иешуа, но одновременно и места шабаша ("Ночь на Лысой горе", см. § 2). Театр Варьете отождествляется с Лысой горой: на следующий день после первого спектакля в кассу театра выстраивается такая очередь, что оказывается необходимым вмешательство *конной и пешей милиции* (ср. "двойное оцепление" Лысой горы); затем, после того как было объявлено об отмене сеанса, очередь постепенно распадается - толпа расходится, как в сцене казни. Сама тема казни ясно проступает на спектакле (оторванная голова) и, с другой стороны, на балу Воланда: подчеркнутая мучительность миссии Маргариты, счет на часы (как на Голгофе), наконец, губка, которой вытирают ее колено. Ср., с другой стороны, веселую песенку, которую поет сошедший с ума Гестас в сцене казни, ведущую к теме бала/спектакля.

Сложное сплетение смысловых планов неожиданно пародийно представлено в лице Степы Лиходеева, директора Варьете, при его первом появлении: его неузнаваемо опухшее лицо - мотив, связывающий с Иешуа на кресте и казнью; мучительная головная боль, невозможность пошевелить головой - с Пилатом; припоминаемый им эпизод с "какой-то дамой", к которой он обещал прийти в гости, причем испуганная дама говорила, что дома будет муж, - с Иудой.

От Варьете, как от центральной точки, все это смысловое поле театральности (балагана), и одновременно бесовского шабаша (который должен исчезнуть в одно мгновение), и казни-искупления

как бы растекается, заполняя собой все пространство романа. Так, все чудеса, продемонстрированные во время сеанса, публика пытается объяснить "массовым гипнозом". В дальнейшем (в эпилоге) гипноз оказывается официальным объяснением вообще всего, что происходило в Москве за время пребывания там Воланда и его свиты. Тем самым вся Москва предстает в виде некоей расширившейся сцены театра Варьете, а все совершающееся получает оттенок балаганного представления. Действительно, проделки Коровьева и Бегемота имеют ярко выраженную игровую, балаганную окраску. Связь "бытовой" Москвы со спектаклем Варьете и, далее, с балом сатаны подкрепляется и "голой гражданкой", с которой Бездомный сталкивается в сцене погони (даже мочалка, которой гражданка замахнулась на Бездомного, соответствует уже упоминавшейся губке в сценах казни и бала).

Параллель Москва - театр (балаган) усиливается также благодаря постоянному "музыкальному оформлению" действия. Так, погоня Бездомного за Воландом идет под непрерывный музыкальный (и притом оперно-"бальный") аккомпанемент - "рев полонеза", затем ария Гремина ("Евгений Онегин"). Вылет Маргариты на шабаш тоже совершается под рев вальсов и маршей. Ср. также "слегка фальшивящие трубы" траурной процессии (похороны Берлиоза)<sup>25</sup>, джаз в Грибоедове. Характерно, что те же номера (вальс, фокстрот "Аллилуйя") звучат на балу у Воланда. Кульминацией музыкальной театрализации действия становится сцена с принудительной самодеятельностью: служащие филиала зрелищной комиссии, хором исполняющие "Славное море, священный Байкал" - и так, с пением, на машинах отправляющиеся в клинику Стравинского, причем горожане не обнаруживают в этой процессии ничего особенного, принимая ее за обыкновенную загородную экскурсию.

Вообще, клиника Стравинского оказывается финалом каждого акта того скандала-спектакля, который разворачивается на протяжении всего романа, что связывает ее с театром Варьете. Ср. чисто театральные мизансцены: безмолвные санитары, шеренгой стоящие у стены, или торжественный "выход" Стравинского в сопровождении свиты ("Шествие Старейшего-Мудрейшего" из "Весны священной" или "Марш Черномора"). Одновременно, как уже говорилось, здесь присутствуют черты сказочности. Наконец, у этого сверхъестественного, мифического мира и одновременно балета-балагана есть еще один, третий план: это - *тюрьма* ("Итак, сидим?" - спрашивает Мастер у Ивана. "Сидим", - отвечает тот; ср. также подробнее о мотиве тюрьмы в § 5). Оказываясь второй важнейшей точкой романа, которая стягивает к себе все нити общего спектакля - шабаша - казни, клиника в свою очередь, по принципу обратной связи, придает всему

происходящему образ *сумасшедшего дома* (типичная ассоциация: балаган - Бедлам - ад).

Следующий круг расширения "сценического пространства" связан с событиями, происходящими уже помимо участия Воланда и его свиты. Эти события не только имеют такую же чудесную магическую природу, но постоянно обнаруживают точное соответствие с проделками нечистой силы. Таковы, например, трансмутации, происходящие с героями в эпилоге: чудесное перенесение Степы Лиходеева из Москвы в Ялту соответствует здесь не менее чудесному превращению его из директора московского Варьете в директора ростовского "Гастронома"; аналогично Семплеяров из председателя Акустической комиссии превращается в заведующего грибнозаготовочным пунктом в Бriansке.

Вообще, чудо со "смертью" Степы (он подумал: "Я умираю...") и последующим воскресением-вознесением в Ялту-эдем ("красивый город на горах") не только является пародийной репродукцией Евангельского мотива, но и само, в свою очередь, репродуцируется в "бытовом" плане московского повествования в выступлении артиста Саввы Потаповича Куролесова (в сне Босого): Босому показалось, что артист на сцене закончил свой номер тем, что "умер злою смертью", но тут же поднялся, отряхивая пыль с брюк (т.е. воскрес); ср. также параллелизм фамилий Лиходеев - Куролесов и таблички с надписью "разбойник и мятежник" на груди Иешуа. Вся эта сцена, данная глазами "наивного" зрителя (Босого, никогда прежде не бывавшего в театре), моделирует то постоянное слияние "спектакля" и "жизни", которое имеет место в романе. Добавим, что еще одно, воскресение - действительно чудесное, но названное "жюльническим" - совсем уж пародийно дано в сцене ареста Бегемота и пожара в квартире № 50.

Далее, чудесный магазин с необыкновенными, невиданными товарами, созданный Коровьевым во время сеанса в Варьете, соответствует такому же волшебному великолепию торгсина (повторяющийся в обоих случаях мотив - гражданки, примеривающие, "деловито постукивая", туфли-лодочки).

В эпилоге мы оказываемся свидетелями пародийного шествия на Голгофу: имеется в виду сцена с черным котом, которого некий гражданин связал галстуком и потащил, сопровождаемый толпой мальчишек, в милицию. История кончилась благополучно, но коту пришлось "узнать на практике, что такое ошибка и клевета".

Ср. также таинственное исчезновение людей из "нехорошей квартиры" № 50, о котором повествуется в начале романа. Чудеса, которые творит затем Воланд с этой квартирой при помощи "пятого измерения", вполне соответствуют чудесам, которые некий гражданин совершает со своей "жилплощадью" без всякого пятого измерения.



Даже отсутствие в киоске "Пиво-воды" и пива, и нарзана соответствует отсутствию, в сознании Берлиоза и Бездомного, Бога и дьявола ("Что же это у вас, чего нихватишься, ничего нет", - с иронией спрашивает у них Воланд). Это подчеркнутое в самом начале романа "двойное отсутствие" предвещает конечный приговор - небытие.

Наконец, всеведение и всемогущество, которое обнаруживает "симпатичный молодой человек" в сцене сна Никанора Ивановича, столь же сверхъестественны и безграничны, как и у самого Воланда. Он таким же необъяснимым образом знает все о тетке Канавкина и ее особняке, как Воланд - о киевском дяде Берлиоза; так же проникает в тайны семейной жизни Сергея Герардовича Дунчиля, как Коровьев - в аналогичные обстоятельства Аркадия Аполлоновича Семплеярова. Итак, оказывается, что и без присутствия Воланда изображаемый в романе мир проникнут театрализованной мистикой. Этот мистический мир, мир безумия и балагана, веселящийся (не всегда по доброй воле) и в то же время идущий на казнь, как бы являет собой разросшуюся и заполнившую все пространство романа сцену шабаша, кружащегося в ожидании крика петуха, чтобы исчезнуть, уйти в небытие. Но в рамках романа этот момент как будто не наступает, во всяком случае он не дан однозначно. Здесь вновь, как и в судьбе Иванушки-Бездомного, мы сталкиваемся с идеей незамкнутости действия, с идеей "кануна", не находящей окончательного и однозначного разрешения<sup>26</sup>.

## § 4. Пожар

4.1. Нарисованная в предыдущем параграфе картина оказалась бы далеко не полной без еще одной темы, к анализу которой мы теперь переходим, - темы *пожара Москвы*. В романе происходит множество пожаров; сгорают почти все опорные пункты, в которых разворачивается действие, - квартира № 50, дом в арбатском переулке, Грибоедов (клиника не сгорает, но как бы исчезает вместе с чудесным исчезновением истории болезни Мастера); т.е. сгорает как бы "вся Москва", представленная в романе. Образ горящего города дан в сцене, когда Воланд, расположившись на крыше "одного из самых красивых зданий в Москве", сидит на складном табурете и обозревает сверху город, причем видит дым пожара (горит Грибоедов). Параллель с Наполеоном здесь очевидна.

Здесь мы обращаемся к еще одному важному хронологическому (вернее, мифологическому) срезу, который до сих пор фигурировал в анализе лишь эпизодически. Это - начало XIX века, время московского пожара и непосредственно после него - время грибо-

едовской Москвы. К этому времени тянется в повествовании множество нитей - не меньше, чем к Ершалаиму.

Во-первых, это - эпоха "Фауста" Гёте, входящая в роман с первого слова, с заглавия и эпиграфа. Другой мотив, также занимающий в структуре романа очень важное место и проходящий через все повествование, - Пушкин (см. его анализ в § 5). О Грибоедове уже говорилось раньше; между прочим, характерным является переименование реального писательского дома Герцена в "Грибоедов" и перенесение его на Тверской бульвар - по соседству с памятником Пушкину. Наконец, важным мотивом, относящимся к той же эпохе, является тема Гоголя (см. § 7). Данные темы в совокупности формируют соответствующий временной план романа - приблизительно 10-40-е годы XIX века. Укажем еще несколько мелких деталей, отсылающих к тому же временному плану. Тут и Кант, с его шестым доказательством бытия Бога, за которое Бездомный, как бы скрепляя "связь времен", предлагает отправить его в Соловки; и член правления МАССОЛИТа - мужеподобная Настасья Лукинична Непременова, пишущая под псевдонимом "штурман Жорж" (Жорж Санд); и самодовольный, хвастливый кот, неразлучный с отставным регентом Коровьевым - пародия на кота Мура и капельмейстера Крайслера (NB в связи с этим и общую гофманианскую окраску, и связь с образом Мастера, и еще одну проекцию линии регента-капельмейстера-кантора); далее, это и Крылов, и "корсар" - директор ресторана Арчибальд Арчибальдович.

Итак, проделки Коровьева и Бегемота, приводящие к "пожару Москвы", мифологически проецируются в Наполеоновскую эпоху. Но есть в романе и еще один, более глубоко скрытый план, в который выходит тема пожара. Это опять античная эпоха, но уже не столько Ершалаим, сколько *Рим* первых императоров<sup>27</sup>.

Действие в Ершалаиме разворачивается в эпоху Тиберия. Он сам предстает в романе мгновенным видением: плешивый тиран, страдающий от болезней ("с язвой на лбу") в загородной резиденции - в "зелени капрейских садов". Наличие у этого образа реального подтекста в московском плане повествования представляется возможным, если учесть всю систему более или менее скрытых отсылок к реальным прототипам, которая действует в романе и несомненно была раскрыта нами лишь частично. Заметим, что с этой точки зрения тема Капри ("Капреи") также оказывается значимой. Включенная в данный ассоциативный ряд, тема Капри вызывает далее фигуру Максима Горького - ср. широко известные описания его каприйских встреч с Лениным. В этой связи интересной представляется фигура Мстислава Лавровича, эпизодически появляющаяся в романе. Впервые он упомянут в сцене скандала в правлении МАССОЛИТа, как обладатель самой

роскошной дачи в Перельгино (один в шести комнатах, и "столовая дубом обшита"), которая выступает как знак его высокого положения в литературном мире. В то же время этот писатель оказывается несколько в стороне от общей литературной жизни - он не член правления МАССОЛИТА (не присутствует на заседании). В дальнейшем именно Лаврович оказывается автором статьи, в которой вводится слово "пилатчина", имеющее, как мы выяснили, обратную силу в качестве самоопределения и приговора (§ 3.1). Ассоциация Горький - Пилат, несомненно, должна была звучать весьма сильно в конце 20-30-х годах.

В связи с анализируемой здесь линией "капрейских" ассоциаций заслуживает внимания и уже упоминавшийся гост Пилата в честь Тиберия, содержащий скрытую отсылку к словам Маяковского о Ленине ("самый дорогой и лучший из людей" - "самый человечный человек"). Наконец, отметим "гидронимический" характер имени Тиберия (Tiberius, ср. Tiberis - Тибр). Все эти сопоставления могут быть значимыми на фоне той игры с именами, которая постоянно ведется в романе и вполне соответствует общей "магической" окраске повествования.

Надо сказать, что и некоторые личные качества Тиберия, известные из истории (личная нелюбовь к славословиям, проповедь скромности и умеренности, доходящей до скупости, стремление править, удалившись из Рима, через посредство жестоких временщиков, искусно тасуемых при помощи серии заговоров), делают возможной игру с мифологическими планами повествования. Еще больше скрепляет эту игру фигура одного из преемников Тиберия - императора *Нерона*, уже явно всплывающая в ассоциативном ряду, связанном с мотивом пожара. Пожар Москвы получает еще одну мифологическую репродукцию, осмысляясь как пожар Рима. Ср. мотив наблюдения за пожаром с возвышения и прямое сопоставление горящей Москвы и Рима в той же сцене: Воланд и Азазелло смотрят сверху на московский пожар, причем последний говорит: "Мессир, мне больше нравится *Рим*".

Эпоха Нерона имеет, конечно, не меньше параллелей с Москвой конца 20-30-х годов, чем эпоха Тиберия - с началом 20-х годов. Грандиозные проекты, в частности прорытие выхода к морю до самого Рима (строительство каналов - *НВ* также 2-ю часть "*Фауста*"; интересно здесь полное совпадение цели - превращения "метрополии" в морской порт - ср. строительство Беломорского канала и вновь всплывающую в этой связи фигуру Горького). Их осуществление требовало денег и вызывало погоню за золотом, добывавшимся преимущественно путем ареста и убийств тех, у кого оно имелось. Важна также, с точки зрения общей структуры романа, присущая данной эпохе театрализованность (жизнь как грандиозный спектакль, и в частности пожар Рима как венец театрализации), и скандальная непристойность ее празднеств, и

всеобщее ощущение наступающего "конца света", и даже особенно ожесточенное преследование первых христиан (ср. еще раз "Колизей" в романе)<sup>28</sup>.

Особенно интересно в данном случае, насколько органичной оказывается для романа мифологическая организация времени. Мы не только свободно переходим из одного временного среза в другой<sup>29</sup> - но и в пределах основного повествования прошлое и будущее, действительность и пророчество перемешаны и слиты друг с другом. Мы наблюдаем *одновременно* и историю Мастера (т.е. репродукцию истории Пилата - Иешуа - Тиберия), и пожар (т.е. то, что было *после* Тиберия - при Нероне); более того, через посредство темы "грибоедовской Москвы" мы оказываемся одновременно и в Москве *после пожара* - Москве, которой, по словам Скалозуба, "пожар способствовал <...> много к украшению". Ср. в конце романа полуироническое "пророчество" Коровьева о том, что на месте сгоревшего Грибоедова будет построено новое здание, "*лучше прежнего*". Цитатный характер данной фразы Коровьева подтверждается и тем, что одно из его имен - Фагот - содержит намек на Скалозуба ("хрипун, удавленник, фагот" - слова Чацкого о Скалозубе). Таким образом, пожар - это и прошлое и будущее, перенесенное в настоящее, мифологическое воспоминание, являющееся способом видения действительности и одновременно же - пророчеством, исполнение которого в свою очередь наступает лишь постольку, поскольку предыдущий мифологический срез определяет видение последующих событий.

В изображенном в романе мире "накануне крика петуха", приговоренном к уходу в небытие, да и существующем уже как бы во сне, - является ли пожар уже сбывшимся пророчеством, или это деталь театрализованного "оформления" inferнально-балаганного действия, подчеркивающая его пророческое звучание? Миф не дает однозначного ответа: пожар Рима можно одновременно рассматривать и как предвещение гибели, и как саму гибель.

4.2. Тема пожара имеет в романе еще одну важную проекцию, не связанную с основными хронологическими срезами повествования, однако существенную для развития пророчески-эсхатологического смыслового комплекса. Мы имеем в виду пожар в "Бесах" Достоевского. Имя Достоевского прямо называется в сцене перед пожаром Грибоедова ("Достоевский бессмертен", - говорит Коровьев), все значение которой будет показано в § 7. Характерна коннотация этого пожара у Достоевского: это праздник, карнавал (продолжение и кульминация скандального празднества, устроенного губернаторшей) и одновременно крушение мира, "конец света". Сопоставим и такую деталь, как обнаруженные в пожаре

трупы Лебядкина и его сестры (ср. труп убитого Майгеля, проступивший в огне в горящей квартире № 50)<sup>30</sup>.

Но главное, конечно, состоит здесь в соединении пожара с темой бесов как поджигателей. Можно сказать, что у Булгакова эта *метафора* неожиданно (и не без комического оттенка) материализуется в фигурах "настоящих" бесов - Коровьева и кота, поджигающих Москву. Мы опять встречаемся здесь с примером зеркального мотивного хода: если раньше мы наблюдали пророчество, сбывшееся в виде метафоры или метонимии - ср. судьбу Берлиоза, - то здесь, напротив, притча "о бесах" сбывается буквально.

С другой стороны, данное сопоставление по-новому высвечивает фигуры Коровьева и Бегемота: по принципу обратной связи (обратной проекции на роман Достоевского) они оказываются уже не только настоящими, но и "метафорическими" бесами - *бесами Достоевского*. Данное осмысление закрепляется при помощи имен, которыми Коровьев и кот назвали себя при входе в Грибоедов (все в той же чрезвычайно важной сцене сожжения Грибоедова), - *Панаев* и *Скабичевский*, т.е. два деятеля 60-70-х годов, имевших довольно близкое отношение к "бесованию". Такое осмысление (несомненно с оттенком пародии) образов Коровьева и Бегемота в свою очередь придает специфическую окраску сцене их состязания в висте на Воробьевых горах: данная сцена может теперь быть интерпретирована как намек-пародия на хрестоматийно известную "клятву на Воробьевых горах" юных Герцена и Огарева, описанную в "Былом и думах". Перед нами типично мифологическая стратификация смысла: "неразлучная парочка" одновременно осмысляется и как Панаев - Скабичевский и как Герцен - Огарев, причем последняя ассоциация соединяет идею "бесования" (и карнавального пожара) с идеей 1812 года и пожара Москвы (ср. знаменитое начало "Былого и дум", в котором пожар Москвы, "пережитый" Герценом в младенческом возрасте, становится как бы многозначительным прологом ко всем последующим событиям).

В связи с предыдущими рассуждениями представляется существенным также выяснить вопрос о том, где находится "дом Грибоедова". Из романа мы узнаем, что он помещался на Тверском бульваре и совсем близко от памятника Пушкину ("не прошло и двух минут" после разговора Рюхина с памятником, как он подъехал к Грибоедову); однако остается не указанным, по какую сторону от площади Пушкина дом находился. Нам представляется это умолчание не случайным, так как можно выделить две точки, расположенные примерно на одинаковом расстоянии от памятника Пушкину<sup>31</sup>, но с противоположных сторон от площади по бульвару. Одна из них - место, где сейчас стоит здание "Известий". В пользу этого места говорит выросший здесь новый большой дом - ср. "пророчество" Коровьева (§ 4.1). Вторая точка - это дом Яковлева (отца Герцена), описанный в "Былом и

думах". Здесь существенна связь с Герценом (ср. само название "дом Грибоедова" как явный намек на действительно существующий писательский "дом Герцена"); но, с другой стороны, дом этот благополучно стоит до сего времени. Как кажется, в данном случае имеет место пространственное раздвоение, аналогичное многочисленным случаям временного раздвоения персонажей и событий в романе.

Когда речь идет о "Бесах" Достоевского, сразу приходит на ум эпиграф к этому роману - отрывок из Евангелия от Луки, интерпретируемый далее у Достоевского как пророчество о будущем России. Мотивная связь этого эпиграфа (притча о бесах, вошедших в свиней) с романом Булгакова, как кажется, проходит через образ *Николая Ивановича* - высокопоставленного советского чиновника (обитателя первого этажа особняка на Арбате), превращенного в борова, верхом на котором ведьма-Наташа отправляется на бал сатаны. Связь этой истории с притчей о бесах, вошедших в свиней, довольно очевидна<sup>32</sup>. Но главное - само имя 'Николай Иванович' вызывает одновременно ассоциацию с *Н.И.Бухариным* - одним из "героев" процесса 1938 года. Данная связь соединяет в один мотивный узел и мотив бесов и "бесования", и мотив искупления, и мотив пророчества. Важно также, что Николай Иванович оказывается в романе связан с Иваном Николаевичем Бездомным (принцип зеркального подобия); эта связь подтверждена тем, что в эпилоге данные персонажи встречаются друг с другом: Бездомный наблюдает за Николаем Ивановичем, находящимся "за решеткой" (сада). На фоне все той же притчи данная связь позволяет интерпретировать Ивана, в свою очередь, как *больного*, который исцелился благодаря тому, что бесы вышли из него и вошли в свиней - образ, символизирующий у Достоевского Россию; ср. в этой связи болезнь и исцеление Ивана (состоящее, собственно, главным образом в том, что он перестал писать агитационные стихи), и также национально-символическую окраску, присущую данному образу (мотив "Иванушки" - § 1)<sup>33</sup>.

Однако роман Булгакова одновременно и ссылается на Евангельскую притчу, и опровергает ее. В этом случае, как и во многих других, все происходит не совсем так, как в Евангелии. А именно, боров - Николай Иванович не погибает, низвергнувшись вместе в бесами в бездну: бесы отпускают его обратно, и в эпилоге мы находим его мирно здравствующим в своем особняке (в то время как бесы действительно низвергаются в бездну после прощания с Мастером); соответственно и исцеление Ивана Николаевича оказывается *мнимым* исцелением - не случайно он назван в эпилоге "больным человеком". Роман-миф опять ставит нас перед альтернативой - считать ли все описанное в нем пророчеством или же, одновременно, и исполнением. Однако в связи со всем сказанным в настоящем разделе такая альтернативность не только

оказывается производной от мифологической структуры романа, но получает и вполне конкретный смысл.

Чтобы понять этот смысл, обратим внимание на тот факт, что фраза, служащая заранее оговоренным сигналом конца романа (оканчивающаяся словами "пятый прокуратор Иудеи всадник Понтий Пилат"), повторяется (с небольшими вариациями) *трижды*: после окончания повествования о Пилате (роман Мастера), после окончания основного действия (последней главы) и в конце эпилога. Это кричит не только повести о Пилате, но и "внешнему" роману черты мифологической притчи, рассказанной в некоторых вставленных внутрь романа рамках. Перспектива в эпилоге смещается, и Москва и Ершалаим оказываются не настоящим и прошлым (действительностью и притчей), но двумя планами прошлого, двумя планами притчи по отношению к эпилогу. То, что мы считали на протяжении всего романа "современной Москвой", выступает в эпилоге как легенда, притча, миф. Это заставляет внимательнее присмотреться к тому временному плану, который мы до сих пор недифференцированно рассматривали как "современный". И здесь выясняется, что этот план в свою очередь распадается на два пласта, между которыми "прошло несколько лет", как сказано в эпилоге. Первый из них соответствует основному повествованию, второй - эпилогу (вернее, второй половине эпилога), причем оба плана имеют ряд намеков-ассоциаций, рассыпанных по всему роману, из которых мы и получаем возможность определить их приблизительную датировку.

Первый план - это время, когда поэту Рюхино - Маяковскому было 32 года, время написания поэмы "Владимир Ильич Ленин" и обращения к Пушкину (т.е. первого пушкинского юбилея), время пребывания Горького "на лоне природы" (тема Капри) - т.е. 1924-1926 гг. Многочисленные детали, указывающие на расцвет нэповского быта, процветание Соловков и ВАППа, а также биографический подтекст травли Мастера с его романом - хорошо согласуются с этой датировкой.

Второй план - это время второго юбилея Пушкина, визитов в Москву знаменитых иностранцев (Андре Жида, Лиона Фейхтвангера - см. § 6) - т.е. 1936-1938 гг. Это также время процесса Бухарина, смерти Горького и многих других событий, подключение которых придает специфическую окраску апокалиптическому звучанию "Мастера и Маргариты". Роман Булгакова - это притча о мире 20-х годов, рассказанная из 1937-38 года. Это рассказ о мире, который погиб, *сам того не ведая* (подобно тому как "нелепые" мысли о гибели проносятся в мозгу Пилата в момент совершаемого им предательства) и продолжая вести "нормальную" бытовую

жизнь (в эпилоге ничуть не менее нормальную, чем на протяжении всего повествования). И тем самым - это пророчество о гибели, которое одновременно и сбылось, и сохранило свою актуальность на будущее - так сказать, конец света, не имеющий конца<sup>34</sup>.

### § 5. Валюта

А priori очевидно, что тема "тридцати сребреников" должна получить в романе большой вес. И действительно, в рассказе о Пилате "тридцать тетрадрахм" занимают важное место. Существенно здесь отметить не только общий смысл, связанный с этими деньгами ('предательство, совершенное из-за денег', 'жадность к деньгам' и т.п.), но и более конкретные детали, через посредство которых идет разработка этого смысла в тексте романа в качестве мотивной структуры. Например, важно обратить внимание на то, что Афраний предлагает после убийства Иуды версию, согласно которой Иуда очутился в Гефсиманском саду с целью спрятать полученные деньги; обратим внимание также на окружающую эти деньги тайну: никто не знает (даже начальник секретной службы), сколько денег получил Иуда; далее, эти же деньги оказываются подброшенными во дворец Каифы; наконец, интересен текст присоединенной к ним записки: "Возвращаю проклятые деньги".

Деньги ("валюта") играют важнейшую роль и в основном повествовательном плане. Интересно, что на протяжении всего романа мы постоянно имеем дело с одной и той же денежной единицей: червонцами и золотыми десятками (аналогично тетрадрахмам). Деньги эти различные "граждане" всячески прячут, их местонахождение и сумма - единственное, что неизвестно до поры до времени "симпатичному молодому человеку" из сна Никанора Ивановича. Наконец, Никанор Иванович утверждает, что валюта к нему была "подброшена", и в связи с этим возникает (в том же сне) длинное рассуждение о том, что подбросить могут ребенка, прокламацию, адскую машину и т.д. - но никак не деньги, - явно иронически сопоставляемое с историей тридцати тетрадрахм.

Данные сопоставления придают особый смысловой вес теме "валюты" и всей суматохе, связанной с погоней за ней: это - "проклятые деньги". Но такая оценка другой стороной вновь обращает нас к тому плану повествования, который связан с "нечистой силой", сатаной и бесовским шабашем. Проклятые - то есть связанные с сатаной. И действительно, нечистая сила принимает самое активное участие в этом денежном ажиотаже, начиная с сеанса в Варьете и включая далее многочисленные другие проделки, многократно повторяемые (и тем самым значимо



выделенные) на протяжении всего романа: превращение денег в бумагу, червонцев в доллары и т.д.

Здесь вновь соединяются в единый комплекс те же линии, сплетение которых постоянно прослеживалось в изображении Москвы: преступление и казнь - связь с нечистой силой, подвластность сатане - театрализованность, балаган, - т.е. линии, кульминацией слияния которых является образ Вальпургиевой ночи, бала сатаны. Рассмотрим данные линии в отдельности более подробно.

Погоня за валютой (вспомним также, что по этому поводу говорилось выше в связи с темой Рима времен Нерона<sup>35</sup>) естественно связывает тему "золота", "сокровища" с преступлением, карой, тюрьмой. Наиболее очевидным образом это выражено, конечно, в сне Никанора Ивановича, в котором пародийно воспроизводится популярный "сюжет" 30-х годов, когда "граждан", подозревавшихся в том, что у них имеется золото, драгоценности, иностранные деньги, - преимущественно представителей старой интеллигенции, - поголовно арестовывали и держали в тюрьме, подвергая различного рода "обработке" до тех пор, пока они не "признавались" сами либо не оказывались "разоблачены" каким-либо иным способом.

Примечательно также, что свой сон Босой видит, будучи помещен в клинику Стравинского - еще один вариант тюрьмы (см. § 3.2). Тема тюрьмы и тема сокровища приводятся в ясную связь, и притом опять-таки на почве клиники, в сцене, когда Мастер тайком пробирается из своей палаты-камеры в соседнюю, к Бездомному, и рассказывает тому историю своей жизни. Перед нами параллель с "Графом Монте-Кристо" (сцена в тюрьме между аббатом и Эдмоном). Заметим также, что история Мастера начинается с обнаружения им "сокровища" - выигрыша ста тысяч. Образ замка *Иф* в связи с клиникой хорошо соответствует не только идее тюрьмы вообще, но и тому легендарному, фольклорному и театрализованному ореолу, которым эта клиника окружена.

Тема Дюма вообще приобретает немалое значение в романе, возникая и в сцене сожжения романа Мастером, с упоминанием проступающих в огне букв (ср. сожжение записки в рассказе аббата Фариа), и в обнаружившемся впоследствии родстве Маргариты с королевой Марго. Интересна возникающая в данном ряду ассоциативная связь: сокровище - тюрьма - огонь (пожар) - Варфоломеева ночь. Ср. в этой связи ходячее выражение 30-х годов "золотые ночи" по поводу проводившихся обычно ночью операций массового "взятия" граждан, от которых надеялись получить ценности. Перед нами, таким образом, еще один вариант "ночи" (Варфоломеева ночь - "золотая ночь"), подключающийся далее к

кульминационному синтезирующему образу Вальпургиевой ночи (бала).

Вся эта линия "злодейства", совершаемого из-за денег (куда относится также кровь на кошельке Иуды, монолог Скупого рыцаря, читаемый Куролесовым в сне Босого, ария Германа там же и др.), хорошо передается формулой: "Люди гибнут за металл" - слова из знаменитой арии Мефистофеля, бывшие ходячей остротой 30-х годов по поводу "золотых ночей".

Яркая театральность сопровождает все истории с валютой - и сеанс в Варьете, и сон Никанора Ивановича, и даже сцену допроса Никанора Ивановича, с театрально-речитативными восклицаниями последнего ("Господь меня наказует за скверну мою" и т.п.) и с реминисценцией из знаменитого монолога Бориса ("Борис Годунов" Пушкина и Мусоргского - снова литературно-музыкальный монтаж, и снова те же имена): "Вон он! Вон за шкафом! Вот улыбается!" (ср. в опере: "Что это там, в углу? <...> Чур, чур, дитя!")<sup>36</sup>. Одновременно, однако, это место является цитатой из "Записок сумасшедшего" Гоголя; ср.: "Вон видите, из ложи первого яруса она наводит лорнет. Вы думаете, она глядит на этого толстяка со звездою? Совсем нет, она глядит на чорта, что у него стоит за спиною. Вон он спрятался к нему за звезду. Вон он кивает оттуда к ней пальцем!" (NB в этой цитате соединение темы безумия с театральным антуражем).

Аналогично, в патетически-декламационном стиле, выдержана речь "конференсье" в сцене сна: "Эти глаза не лгут", "Пусть тот ад, который устроит вам ваша супруга, будет вам наказанием" и т.д. Да и история с деньгами Иуды заканчивается *спектаклем*, театральным эффектом, которым откровенно наслаждается Пилат.

Обратимся, наконец, к еще одной ипостаси "проклятых денег" - их сверхъестественной "сатанинской" природе. Она прослеживается, во-первых, в сцене сна, где, как мы уже отметили, присутствуют мистически-апокалиптические мотивы: "голос с неба" (громкоговоритель), произносящий слова "Сдавайте валюту", вспыхивающие на стене красные надписи с теми же роковыми словами, чудо гибели и воскресения артиста Саввы Куролесова и т.д. Да и сами "номера", которые демонстрирует "конференсье", - это одновременно и фокусы, и чудеса; наконец, обстановка чудесного сна, в которой все это происходит, еще более усиливает мистическую окраску. Перед нами *храм*, но храм, в котором идет служба дьяволу-золоту, - капище сатаны. Мотив поклонения золотому кумиру скрепляется посредством все той же арии Мефистофеля, ключевой в проведении темы валюты:

На земле весь род людской  
Чтит один кумир священный,  
Он царит во всей вселенной:  
Тот кумир - телец златой<sup>37</sup>.

Все фокусы и превращения, совершаемые в романе с деньгами, тоже вливаются в данный мотив. Здесь существенно, что автором всех этих проделок с деньгами является Коровьев. Это обстоятельство проясняет смысл фамилии Коровьева - "золотого тельца", царящего в сатанинском храме-балагане<sup>38</sup>.

Для обрисовки мотива золотого кумира важное значение имеют и золотые идолы без глаз, окружающие дворец Ирода Великого (деталь, повторенная несколько раз). Интересна параллель, возникающая между этими идолами и фигурой "металлического человека" на Тверском бульваре - памятником Пушкину. Судьба самого Пушкина включена в один ассоциативный ряд с судьбой Иешуа и Мастера: гибель и бессмертие ("Стрелял, стрелял в него этот белогвардеец и раздробил бедро и обеспечил бессмертие"). Но его памятник в Москве, рядом с Грибоедовым, превращен в "идол". Пушкин оказывается средством, при помощи которого добывает валюту "симпатичный молодой человек": прослушав "Скупого рыцаря", совестливый Иван Канавкин тут же сдал золото, в женском отделении аналогичное действие оказывает рассказ о горестной судьбе Лизы (исполняется ее дуэт с Германом). Пушкин, таким образом, оказывается таким же средством добывания денег, каким был Иешуа для Иуды. В этой трактовке темы Пушкина несомненно сказалась обстановка пушкинского юбилея (1937 год).

Связь темы Пушкина с идеей "идола" ("кумира") осуществляется также путем подключения в ассоциативный ряд "Медного всадника". Любопытно, что ассоциации памятника Пушкину с Медным Всадником неожиданно всплывает в рассмотренном ранее стихотворении Маяковского "Юбилейное": поэт разговаривает с ожившей статуей Пушкина. Но если Маяковский обращается к памятнику в фамильярно-доброжелательном тоне, то Рюхин разговаривает с памятником со злобой, в припадке неврастения - в точном соответствии с поведением "безумца бедного" - Евгения в поэме Пушкина. Ср. также еще одно "амплуа" Рюхина в романе - Молчалин ("маленький человек"). Данные ассоциации, по принципу обратной связи, придают еще один аспект теме Маяковского в романе, присоединяя к ней мотив "безумца бедного".

Характерно также название, данное в романе памятнику Пушкина - "металлический человек" (а также мотивно с ним связанные "золотые идолы") - ср. пушкинские заглавия: "Медный всадник", "Каменный гость".

Для характеристики темы Пушкина в "юбилейном" аспекте существенны также ходячие выражения, которые на каждом шагу употреблял домоуправ: "Никанор Иванович до своего сна совершенно не знал произведений поэта Пушкина, но самого его знал прекрасно и ежедневно по несколько раз произносил фразы вроде: "А за квартиру Пушкин платить будет?" или "Лампочку на

лестнице, стало быть, Пушкин вывинтил?", "Нефть, стало быть, Пушкин покупать будет?" (ср. также еще более характерное: "Пусть Пушкин им сдаст валюту"). Эти обстоятельства актуализируют для нас обстановку пушкинского юбилея (отображение в среде, к которой принадлежит домоуправ, бесконечного юбилейного повторения имени Пушкина).

Все прослеженные в этом параграфе линии сливаются в адском карнавале, проходящем опять-таки как бы на фоне слов оперного Мефистофеля: "Сатана там правит бал". Тут и театральность, и тема преступления, и всевозможные чудеса-превращения, и, наконец, мотив ночи и ночного шабаша. Мы уже видели, что образ бала сатаны распространяется на весь изображенный в романе мир; тема золота и "золотой ночи" еще более укрепляет и делает более многосторонним это отождествление. Под пение "тяжелого баса" (ария Мефистофеля) весь этот мир шествует на казнь (ср. "Фантастическую симфонию"), подобно тому как в начале романа Иван Бездомный совершал свой "трудный путь" - путь на Голгофу. Мы знаем также, что путь этот действительно заканчивается Голгофой - Лысой горой - Вальпургиевой ночью, где Воланд и произносит свой окончательный приговор.

## § 6. Воланд

Итак, в романе имеется три главных временных среза, заданных уже в самом начале повествования словами Воланда о том, что он присутствовал и за завтраком у Канта, и в Ершалаиме. Следовательно, присутствие Воланда должно служить определяющим фактором, связывающим все эти временные планы друг с другом.

Место Воланда в рамках среднего из этих планов довольно очевидно и определяется ассоциациями с "Фаустом"; к этому вопросу мы еще вернемся, а сейчас в первую очередь попытаемся определить, имеются ли какие-либо следы пребывания Воланда в Ершалаиме.

Никаких прямых указаний на это, однако, в романе нет, за исключением утверждения самого Воланда. Но ведь Воланд говорит, что он находился в Ершалаиме "инкогнито"; это значит, что он не был просто невидим (как можно было бы предположить), а именно присутствовал, но не в своем обычном, а в трагестированном облике. Значит, в романе Мастера следует искать отнюдь не прямые, а скрытые, замаскированные следы данного персонажа.

Еще одно важное обстоятельство состоит в том, что и в Москву Воланд приехал под видом профессора черной магии - консультанта и артиста, т.е. тоже инкогнито, а значит, тоже не в

своем собственном обличье. Следовательно, нет никакой вероятности встретить в Ершалаиме лицо, непосредственно похожее на московского Воланда: сатана несомненно сменил одну маску на другую; при этом атрибутом маскарада сатаны может быть, очевидно, не только одежда, но и черты лица, голос и т.д.<sup>39</sup>

Если с учетом этих предварительных соображений внимательно взглядеться в повествование о Пилате, то можно обнаружить, что в связи с рассматриваемой темой несомненный интерес представляет фигура *Афрания* - начальника тайной стражи. Рассмотрим, прежде всего, внешний облик этого персонажа. Ни чертами лица, ни взглядом, ни голосом Афраний непосредственно не напоминает Воланда. Но при отсутствии прямого сходства имеются некоторые тонко замаскированные изоморфные черты. Глаза другие, но общей является способность к внезапной и резкой перемене взгляда. Голос другой, но в обоих случаях он резко характерный, имеет маргинальный тембр - и потому отмечен множество раз: высокий у Афрания, низкий и тяжелый у Воланда<sup>40</sup>. Афраний так же мгновенно меняет костюм, как и Воланд. При этом среди его переодеваний мимолетно мелькает (так же, как и у Воланда) его *настоящий* костюм: "хламида" и шпага (меч) на боку. Наконец, Афраний так же мгновенно меняет язык, и так же невозможно оказывается определить его национальность. Таким образом, Булгаков задает *релятивные* константы образа при полном различии их материального заполнения.

Интересно описание прихода и ухода Афрания во дворец. Эти два момента даны весьма подробно и с нарочитым параллелизмом, т.е. привлекают внимание читателя в качестве мотива. Афраний поднимается (спускается) по лестнице, невидимой с балкона, так что его приход и уход имеют характер появления из-под земли и обратного погружения: "Между двух мраморных львов показалась сперва голова с капюшоном, а затем и совершенно мокрый человек в облепившем тело плаще"; "<...> послышался стук его сапог по мрамору меж львов. Потом срезало его ноги, туловище и, наконец, пропал капюшон. Только тут прокуратор увидел, что солнца уже нет и пришли сумерки"<sup>41</sup>. Данный мотив содержит уже явный намек на связь Афрания с преисподней (ср. низвержение Воланда и его свиты в пропасть в конце романа).

Вообще целый ряд мизансцен в романе Мастера содержит значимый параллелизм с некоторыми моментами, связанными с пребыванием в Москве Воланда и его свиты. Рассмотрим с этой точки зрения две сцены.

Первая - это сцена казни на Лысой горе. Афраний находится тут же. Он сидит на вершине холма "на трехногом табурете". Здесь же находится и Левий Матвей, спрятавшийся в укрытии (в расщелине). Данная сцена совершенно параллельна той, в которой Воланд обозревает Москву с крыши "одного из самых красивых

зданий". Это здание, кстати, несомненно является домом Пашкова (здание библиотеки Румянцевского музея), который расположен на небольшом холме. Итак, Воланд находится на возвышении (и даже в прямом смысле - на холме); он сидит на складном табурете; рядом воткнута между плитами его шпага (Афраний на Лысой горе чертит прутиком по песку); наконец, тут же появляется "из круглой башни" (т.е. из укрытия) Левий Матвей.

Другая, еще более важная сцена - убийство Иуды. Тут заслуживают внимания в первую очередь помощники Афрания. Их у него четверо - трое мужчин и женщина. Один из помощников руководит похоронами Иешуа, двое других (и женщина) участвуют в убийстве Иуды. Первого мы не видим непосредственно и узнаем о нем (со слов Афрания) только то, что его зовут "Толмай" (ср. ампула "переводчика" у Коровьева - "толмач"). Далее, гречанка Низа сопоставляется с Геллой, имя которой содержит отсылку к легенде о Фриксе и Гелле (отсылку, подтверждаемую ампула "утопленницы" у Геллы).

О внешности двух убийц мы узнаем только то, что один из них был "коренастым" (ср. неоднократно отмечаемый маленький рост kota и Азазелло, сохраняющийся во всех метаморфозах). Мизансценически убийство Иуды обнаруживает ряд параллелей с избиением Варенухи: и в том, и в другом случае действие происходит в укромном месте, в глубине сада, перед жертвой возникают двое; они поочередно наносят удар и овладевают добычей - "сокровищем", которое было у жертвы убийства/избиения. При этом сопоставление ряда деталей имеет пародийный и комический характер: Гефсиманский сад - уборная театра Варьете; деньги, полученные Иудой за предательство, - портфель с бумагами, которые Варенуха несет в "одно учреждение". Но, помимо пародийной функции, данный параллелизм выявляет, кто были убийцы Иуды. Что касается роли самого Афрания в убийстве Иуды, то, помимо проявленного им всеведения и "изумляющей всех исполнительности", характерной является деталь с печатями: Афраний спокойно срывает храмовую печать, которой запечатан кошелек Иуды, так как у него имеются все печати (ср. эпизоды с опечатанной квартирой Берлиоза).

Возвращаясь, однако, к самой сцене убийства, обратим внимание также на то, что один из убийц обнаружил необыкновенную меткость, приняв падающего Иуду на нож и попав прямо в сердце (Афраний говорит Пилату, что Иуда был убит "с большим искусством"). Ср. разговор на балу у Воланда о необыкновенной меткости Азазелло, о том, что он попадает без промаха "в любое предсердие сердца или в любой из желудочков". Данный разговор возникает в связи с убийством барона Майгеля, которого Азазелло застрелил, обнаружив такое же необыкновенное искусство, как и при убийстве Иуды, - изменилось только, в соответствии с

костюмом, оружие убийства. В связи с этим возникает также параллель Майгель - Иуда, и не просто сходство ампула доносчика (и притом занимающегося иностранцами - ср. отношения Иуды и Иешуа, недавно пришедшего в Ершалаим), но также мотивный параллелизм, позволяющий отождествить данные два образа как два коррелята мифологического повествования.

Действительно, сцены убийства Майгеля и Иуды имеют целый ряд общих деталей: праздничный, парадный костюм убитого; поза, в которой лежит убитый (труп Майгеля обнаружен "с задранным кверху подбородком" - Иуда лежит лицом вверх и с раскинутыми руками). Интересно также то, что Майгель назван *бароном*; с этим сопоставляется имя Иуды из Кириафа (т.е. "von Kyriath"). Наконец, перед убийством Воланд заявляет Майгелю о том, что *ходят слухи*, что его как наушника и шпиона ждет печальный конец "не далее, как через месяц"; совершенно аналогичным образом Пилат побуждает к убийству Иуды словами о том, что ему "стало известно", что Иуда будет убит.

Но самая выразительная деталь - когда Маргарите подносят кубок, наполненный кровью Майгеля, эта кровь оказывается *вином*: "*<...> кровь давно ушла в землю, и там, где она пролилась, уже растут виноградные гроздья*" - намек на Гефсиманский сад<sup>42</sup>. В этом мотиве проступает полное слияние двух образов и исчезновение времени в мифологическом повествовании. В связи с этим выясняется также, что лужа крови, которая вытекает у кота в сцене его мнимой комической гибели/воскресения и на месте которой затем выступает труп Майгеля, - это в действительности кровь Майгеля и Иуды.

Итак, проведенный анализ позволил выявить место Воланда и его свиты в ершалаимском плане повествования. Нам осталось еще уточнить некоторые детали, связанные с проекцией данного образа в других хронологических срезах.

Говоря о Воланде-Мефистофеле, мы уже не раз отмечали "оперную" окраску его облика в данной роли: постоянно подчеркиваемый низкий бас, намек на исполнение им басовых партий (Гремина из "Евгения Онегина", романса Шуберта), наконец, отсылка уже собственно к арии Мефистофеля в связи с темой валюты и прямые указания на оперу Гуно: "*<...> вы даже оперы "Фауст" не слышали?*" - спрашивает Мастер у Бездомного, услышав рассказ того про встречу на Патриарших прудах<sup>43</sup>.

Заметим далее, что романс Шуберта "Скалы, мой приют", исполняемый Воландом по телефону, отсылает нас, как кажется, не только к Мефистофелю, но и к Демону - опять-таки оперному Демону Рубинштейна. Мы имеем в виду декорации пролога оперы "Демон" в знаменитой постановке с участием Шаляпина - нагромождение скал, с высоты которых Демон-Шаляпин произносит свой вступительный монолог "Проклятый мир". Данное сопо-

ставление важно тем, что персонифицирует Воланда-Мефистофеля как оперный образ именно в воплощении Шалыпина (NB высокий рост, импозантную оперную внешность героя Булгакова). Действительно, в романе имеются указания почти на все оперные партии, хрестоматийно связанные с именем Шалыпина: Мефистофель ("Фауст" Гуно и "Мефистофель" Бойто), Демон, Гремин, Борис Годунов.

Таков круг литературно-оперных проекций образа Воланда, ядром которых является оперный Мефистофель. Нам осталось рассмотреть еще одну ипостась этого образа, связанную с третьим - московским - планом повествования. Дело в том, что большинство московских персонажей - Берлиоз, Бездомный, Рюхин, сам Мастер (см. § 7.1) - имеют, в качестве одной из проекций, прототипическое соответствие. Естественно поэтому задаться вопросом, не существует ли такового и для Воланда.

В этом плане следует еще раз вернуться к тому внешнему облику, в котором выступает Воланд для окружающих во время своего пребывания в Москве. Это - знаменитый иностранец ("профессор"), прибывший в советскую столицу в основном из любознательности. Его опасаются, постоянно ждут от него каких-нибудь неожиданностей (ср., например, реакцию Римского), даже подозревают в нем шпиона - но в то же время страстно желают услышать от него похвалу новой Москве и москвичам (сцена с Бенгальским во время сеанса в Варьете). Все эти детали довольно живо напоминают обстоятельства визитов в Москву "знаменитых иностранцев" - от Герберта Уэллса до Фейхтвангера и Андре Жида. Отметим, что эпизод с пустым пиджаком, пишущим резолюции, является намеком на Уэллса ("Человек-невидимка"); да и сама идея "машинны времени" созвучна характеру романа Булгакова, а также уже упоминавшихся его пьес. Отметим, что роман Фейхтвангера "Лже-Нерон" (1936 г.) получил как раз в это время большой резонанс в СССР и был сразу же переведен на русский язык (в 1937 г.).

Последнее сопоставление, помимо его пародийного смысла, интересно и как еще одно указание на раздвоение московского плана на мир 20-х годов ("эпоха Тиберия" - визит Уэллса) и мир 1936-38 гг. ("эпоха Нерона" - время визитов Андре Жида и Фейхтвангера).

## § 7. Мастер

7.1. Наиболее очевидным образом Мастер и его судьба связаны с героем его романа - Иешуа. Это и бездомность Мастера, теряющего свою квартиру, и всеобщая травля, заканчивающаяся доносом и арестом, и предательство Могарыча, и тема тюрьмы - казни,



связанная с пребыванием в клинике Стравинского, и мотив Ученика.

Участь Мастера - это гибель и затем "пробуждение" - воскресение для покоя. Интересно, что в романе не говорится прямо о воскресении Иешуа, его история ограничивается (в соответствии с традиционными рамками Пассиона) погребением. Но тема воскресения настойчиво повторяется в романе, сначала пародийно ("воскресение" Лиходеева, Куролесова, кота) и, наконец, в судьбе Мастера. Перед нами еще один пример *косвенного* введения в роман Евангельского рассказа.

Интересна также трактовка воскресения как *пробуждения*. Тем самым прошлое, тот мир, в котором Мастер жил, оказывается представленным как сон и как сон - исчезает: "Уходит в землю", оставляя по себе дым и туман (конец сцены на Воровьевых горах). Данный мотив выступает и в словах прощенного (и тоже пробудившегося) Пилата в эпилоге - о казни: "Ведь ее не было! Молю тебя, скажи, не было? - Ну, конечно, не было, - отвечает хриплым голосом спутник, - это тебе померещилось". (Правда, "обезображенное лицо" и "хриплый голос" спутника Пилата говорят об обратном - но такова логика мифа.) Ср. также связь мотива пробуждения с утром - концом шаша ("крик петуха")<sup>44</sup>. В этом отношении сон и пробуждение Никанора Ивановича оказываются пародией сна - пробуждения Мастера. В эпилоге выясняется, что с героями сна Босого ничего не случилось, "да и случиться не может, ибо никогда в действительности не было их <...> Все это только снилось Никанору Ивановичу"<sup>45</sup>. Здесь опять, как мы уже неоднократно наблюдали, "высокое", ключевые моменты смысловой структуры оказываются зашифрованными в пародийно-комических ситуациях.

Рассмотрим теперь другие проекции образа Мастера. Во-первых, в связи с наличием в романе многочисленных прототипических ситуаций возникает вопрос о существовании таковой и в отношении главного героя.

Образ Мастера имеет у Булгакова, прежде всего, ясные автобиографические ассоциации. Обстановка травли, в которой оказался Булгаков во второй половине 20-х годов, весьма напоминает обстоятельства, о которых рассказывает Мастер. Это и полное отрешение от литературной жизни, и отсутствие средств к существованию, и постоянное ожидание "худшего" (поскольку статьи-доносы, градом сыпавшиеся в печати этих лет, имели отнюдь не только литературный, но и политический характер)<sup>46</sup>. Кульминацией всей этой, тянувшейся несколько лет "кампании" стало известное письмо Булгакова к советскому правительству (собственно, к Сталину) - 1930 г. Примечательны заключительные слова этого письма: "<...> у меня, драматурга, написавшего шесть пьес, известного и в СССР, и за границей, - налицо в данный

момент - *нищета, улица и гибель*". Обращает на себя внимание буквально дословное совпадение с тем, как Мастер оценивает свое положение, ясно свидетельствующее о том, что судьба Мастера сознательно ассоциировалась Булгаковым с его собственной судьбой. Характерно, что само письмо становится в этой связи не только биографическим, но и *литературным фактом* - заготовкой к роману (поскольку образ Мастера появился лишь в более поздних редакциях романа) - к этой важной особенности письма мы еще вернемся.

В плане автобиографических ассоциаций существенно также, что главной причиной кампании против Булгакова явился его роман "Белая Гвардия" и пьеса "Дни Турбиных", и прежде всего главный герой этих произведений - "белогвардеец" Алексей Турбин. Таким образом, выявляется не только сходство в положении Булгакова и Мастера, но и параллелизм героя романа Булгакова и романа Мастера и их литературной судьбы, которая, в свою очередь, является не только причиной, но и параллелью судьбы их авторов.

Для автобиографической проекции образа Мастера, быть может, является существенным и тот факт, что образ Маргариты содержит намек на *Елену Троянскую*: ср. мифологизованный облик женщины "непомерной красоты", который она принимает в финале; ср. также ее связь с королевой Марго (по Дюма), выступающей в романе Дюма в качестве романтической причины распри между католиками и гугенотами. Связь с мотивом Елены Троянской придает в свою очередь образу Маргариты автобиографическую проекцию (Елена Сергеевна - жена Булгакова и несомненный прототип Маргариты).

Однако автобиографические черты являются, возможно, не единственной прототипической проекцией образа Мастера: данный образ может быть также приведен в связь с личностью и судьбой *Мандельштама*. Судьба Мандельштама в середине 30-х годов - это арест и ссылка в Чердынь (северный Урал), следствием которой явилось временное психическое расстройство, приведшее к попытке самоубийства (Мандельштам выбросился из окна больницы в Чердыни)<sup>47</sup>. Для данного сопоставления, быть может, является также значимым сон Маргариты (начало второй части романа), в котором она видит Мастера в безотрадной местности, в жалком виде, а также мотив безумия Мастера ("Да, - заговорил после молчания Воланд, - его хорошо отделили"). Интересен также разговор его с Иваном в клинике о возможности *выпрыгнуть с балкона* и убежать: "Нет, - твердо ответил гость, - я не могу удирать отсюда не потому, что высоко, а потому, что мне удирать некуда". Наконец, сама буква 'М' на колке Мастера в связи со всеми этими факторами получает амбивалентное значение,

выступая как анаграмма имени (ср. другие анаграммы в романе - § 2); при этом она выступает в качестве двойной анаграммы: с одной стороны, 'Михаил' (Булгаков), с другой - возможно, также 'Мандельштам'.

7.2. Как было показано выше, между Ершалаимом - Римом и Москвой выделяется еще один, не менее важный временной срез - начало XIX века. В этом срезе Мастер и Иешуа имеют целый ряд связей и проекций.

Однако в сравнительно малой степени это относится, как ни странно, к образу Фауста. Между Мастером и Фаустом удастся обнаружить на протяжении всего романа довольно скудные связи, за исключением, конечно, общей темы контакта с Мефистофелем-Воландом. Так, образ Фауста из пролога - старого мудреца, алхимика (связь с мотивом "сокровища") - пародийно проступает через ассоциацию с аббатом Фариа. Тема ученика, не понимающего своего учителя, - тема Левия и Ивана - напоминает о взаимоотношениях Фауста и Вагнера.

Связь с Фаустом более отчетливо проступает лишь в последней главе - во-первых, в мотиве стремительной скачки и, наконец, в заключительной сцене, где Воланд убеждает Мастера принять приют, уже прямо ссылаясь на "Фауста" ("Неужели вы не хотите, подобно Фаусту, сидеть над ретортой в надежде, что вам удастся вылепить нового гомункула?").

Соответственно и Маргарита не имеет ничего общего с героиней "Фауста" ни в характере, ни в судьбе. Ее отличие даже подчеркнуто - в эпизоде с Фридой, которой она вымалывает прощение и судьба которой напоминает судьбу Маргариты из "Фауста". Наконец, на балу "выясняется", что Маргарита - родственница королевы Марго, и таким образом ее имя окончательного переклещивается в иную смысловую плоскость.

Таким образом, тема "Фауста" имеет в романе постоянные и непосредственные связи с темой Мефистофеля и Вальпургиевой ночи (и притом, как мы видели, это скорее связи оперного "Фауста"), но не с характерами главных героев.

Однако если многое из того, что прямо и непосредственно утверждается в романе, впоследствии оказывается "ложной экспозицией", - то имеет место и обратная закономерность, в силу которой все то, что прямо и явно опровергается и отрицается, скрыто, через ряд ассоциаций, входит в структуру романа, и притом в качестве особо важных, ключевых моментов его смысла. Мы видели раньше действие этого принципа в отношении канонического Евангельского текста, который непосредственно и открыто на каждом шагу опровергается, но через посредство мотивной техники постоянно скрыто присутствует в романе (ср., например, тему воскресения и мн. др.). Аналогичной оказывается в романе и судьба "Фауста" Гёте: заглавие романа и эпиграф

вызывают ожидание сильнейших реминисценций с этим произведением, и прежде всего в отношении главных героев (имя Маргариты в заглавии, слова Фауста в эпиграфе). Это ожидание оказывается обманутым: герои романа совсем не похожи на героев поэмы; более того, настойчиво вводится в структуру романа оперный вариант - так сказать, 'апокриф' "Фауста". Но именно на фоне этих обманутых ожиданий в финале романа косвенно выясняется, что тема "канонического" (гётевского) "Фауста" не только постоянно скрыто присутствовала в повествовании, но оказывается ключевой для понимания общего смысла романа.

Чтобы стало ясным это последнее утверждение, рассмотрим сначала еще одну важную проекцию образа Мастера в "грибоедовско-фаустианской" эпохе - мы имеем в виду *Пушкина*. На данную параллель уже указывалось выше (§ 5). Заметим, что сходство Мастера и Пушкина подтверждается также возрастом - 38 лет (заметим попутно, что возраст, в котором погиб Пушкин, был особенно "актуален" в связи с пышным празднованием юбилея - столетия со дня смерти - в 1937 году).

В связи с данной параллелью становится понятной и та большая роль, которую играют в романе произведения Пушкина: прямо или косвенно включены в повествование "Евгений Онегин", "Пиковая дама", "Скупой рыцарь", "Руслан и Людмила", "Борис Годунов", "Медный всадник", "Сказка о золотом петушке", "Песнь о вещем Олеге". Судьба Мастера, как она определена в разговоре Воланда с Левием Матвеем, формулируется в виде скрытой цитаты из Пушкина: "Он не заслужил света, он заслужил покой" (ср.: "На свете счастья нет, но есть покой и воля")<sup>48</sup>.

Итак, трем основным временным проекциям романа соответствуют три главных героя: Иешуа - Пушкин - Мастер (с автобиографической проекцией образа последнего). Данная параллель, как кажется, может прояснить один важный момент в смысловой структуре романа - отказ Мастеру в "свете" и конечную связь его судьбы с царством Воланда. Вспомним то раздвоение, которое постигает в романе образ Пушкина: с одной стороны, он родственен Иешуа, с другой - это идол, "металлический человек", объект юбилейного торжества. Данный мотив способен прояснить и смысл судьбы Мастера (и, очевидно, всякого художника) в концепции романа Булгакова. Мы можем вернуться теперь, в этой связи, к теме "приюта".

"Приют" Мастера, в его *прямой экспозиции* в романе, подчеркнуто, нарочито идиличен; он перенасыщен литературными атрибутами сентиментально-благополучных финалов: тут и венецианское окно, и стена, увитая виноградом, и ручей, и песчаная дорожка, и, наконец, свечи и старый преданный слуга. Такая подчеркнутая литературность и сама по себе способна уже вызвать подозрения, которые еще более усиливаются, если учесть то, что

мы уже знаем о судьбе многих прямых утверждений в романе. Действительно, проанализировав мотивные связи, которые имеет приют в романе, мы обнаруживаем косвенно выявляемый смысл данной темы.

Прежде всего, приют находится в сфере Воланда. Тут дело не только в прямом содержании разговора Воланда с Левием Матвеем - произнесенный в нем приговор мог бы затем оказаться ложным. Но в самой обрисовке приюта имеется деталь - мотив, недвусмысленно указывающий на присутствие Воланда: Воланд говорит Мастеру, что здесь тот сможет слушать музыку Шуберта. Сопоставим это с тем, что ранее мы слышали отрывок из романса Шуберта ("Скалы, мой приют") в исполнении "баса" по телефону - т.е. самого Воланда.

Утверждение приюта как сферы Воланда проводится и в других мотивных связях данной темы. Обращает на себя внимание топографическое сходство приюта с пейзажем из сна Маргариты (см. § 7.1): ручей и за ним одинокий дом, и ведущая к дому тропинка ("кочки" во сне, песок в приюте). Данное сопоставление не только сообщает приюту соответствующую окраску (ср. безотрадность и безнадежность пейзажа в сне Маргариты), но и переносит некоторые определения, которые из метафорически-оценочных (какими они как будто являются в сне) превращаются в буквальные по отношению к приюту: "неживое все кругом <...>", "Вот адское место для живого человека!", "<...> захлебываясь в неживом воздухе <...>", "<...> бревенчатое зданье, не то оно - отдельная кухня, не то баня, не то черт его знает что"; как уже не раз наблюдалось в романе, то, что сначала казалось лишь расхожей метафорой, оказывается впоследствии пророчеством.

Далее, с приютом сопоставляется также пейзаж клиники (стоящей на берегу реки у соснового бора), что еще раз подкрепляет мотив тюрьмы - ссылки. Но самая важная из топографических проекций приюта - это Гефсиманский сад<sup>49</sup>, место убийства Иуды: опять река (через которую переправляются по камням) и за ней одинокое здание на возвышении. Данная параллель возвращает нас к мотиву причастия кровью Иуды (см. § 6), которое на балу скрепило договор с сатаной и конечным результатом которого оказывается приют (ср. также мотив винограда в причастии и в описании приюта<sup>50</sup>).

В результате всех этих связей приют выступает как результат договора с сатаной. Именно здесь, в косвенной характеристике приюта, проступает фаустианский смысл образа главного героя и романа в целом. Данная тема органически соединяется и с раздвоением образа Пушкина, и с приведением Коровьева в связь с мотивом капельмейстера (Крайслера) - кантора св. Фомы. Для художника-творца, в концепции Булгакова, оказывается характерной амбивалентность связей - не только с Иешуа, но и с

Воландом. Это проявляется, между прочим, и в том, что внешность Мастера в клинике и в сне Маргариты (небритый, всклокоченные волосы, блуждающий взгляд) - это внешность одержимого бесом (ср. тему "Бесов" Достоевского в романе). Здесь выявляется важное отличие Мастера от Иешуа, а также, равным образом, и от Пилата (который в финале получает прощение и устремляется по лунной дороге с Иешуа). Иешуа (как и Пилат) не является творческой личностью, он всецело обращен к "реальной" жизни, к непосредственным контактам с окружающими его людьми; между ним и окружающим его миром связи прямые, а не опосредствованные барьером художественного (или научного) творчества. Иешуа не только ничего не пишет сам, но резко отрицательно относится к записям своего ученика Левия (ср. также отношение Пилата к записывающему его разговор с Иешуа секретарю). В этом он прямо противоположен образу Мастера-творца у Булгакова, бегущего из жизни, более того, саму свою жизнь превращающего в "литературу", в материал творчества - еще один пример того, как, казалось бы, полное и явное сходство оказывается в конце концов лишь средством для того, чтобы сильнее подчеркнуть различие. В финале романа выясняется, что не совершивший предательство и мучимый раскаянием Пилат, а именно Мастер, чья судьба, как казалось сначала, являла собой полный параллелизм с историей его героя, оказывается подлинным и более глубоким антагонистом Иешуа.

Гефсиманский сад оказывается той точкой, где расходятся пути Христа и Мастера. Первый, преодолев слабость, выходит из этого "приюта" навстречу своей судьбе. Второй остается и замыкается здесь, как в вечном приюте ("мне некуда идти", - говорит Мастер в клинике). Вот почему в романе Гефсиманский сад оказывается связан с темой Иуды, и кровь Иуды скрепляет договор Мастера с сатаной<sup>51</sup> и оставляет Мастера в вечном приюте.

Чувство вины, ответственности за какие-то критические моменты собственной жизни постоянно мучило Булгакова, послужило важным импульсом в его творчестве и нашло выражение в целом ряде его произведений - от ранних рассказов и "Белой гвардии" до "Театрального романа". Этот автобиографический мотив многими нитями ведет к Пилату - тут и страх, и "гнев бессилия", и мотив повешенного, и еврейская тема, и проносящаяся конница, и, наконец, мучающие сны и надежда на конечное прощение, на желанный и радостный сон, в котором мучающее прошлое окажется зачеркнуто, все прощено и забыто. Однако данный мотив в процессе творчества писателя (очевидно, именно благодаря этому творчеству) оказался постепенно вытеснен и деперсонифицирован. Уже в "Театральном романе" он выступает только как импульс к творчеству (ср. гораздо более болезненную трактовку аналогичного эпизода в наброске "Тайному другу"<sup>52</sup>). В последнем же произ-

ведении Булгакова кровь на снегу вобрал в себя белый плащ с кровавым подбоем Пилата - мотив вины оказался вытеснен в образ, не имеющий явной автобиографической проекции.

Параллельно с мотивом личной вины, постепенно вытесняемым и творчески сублимируемым, в творчестве Булгакова складывается другой мотив, который так же тянется от произведения к произведению, но, в отличие от первого, неуклонно нарастает, выявляется со все большей отчетливостью и все яснее приобретает автобиографические черты. Этот мотив - ответственность и вина творческой личности (художника, ученого), которая идет на компромисс с обществом, с властью, уходит от проблемы морального выбора, искусственно изолирует себя от обступающих извне проблем, чтобы получить возможность работать, реализовать свой творческий потенциал - т.е., подобно Фаусту, вступает в сделку с сатаной в обмен на творческую реализацию (и связанное с ней бессмертие). Первые подступы к этой фаустианской теме обнаруживаются в образах героев ранних повестей - профессора Персикова ("Роковые яйца") и Филиппа Филипповича ("Собачье сердце"), творческая деятельность которых подчеркнута изолирована от окружающего их мира и, собственно, служит главным средством, при помощи которого они воздвигают барьер между собой и этой презираемой и как бы не замечаемой ими реальностью, и в конце концов приводит к катастрофическим последствиям. Этот мотив соединяется с лично более близкой автору темой художника в работе Булгакова над произведениями о Пушкине и Мольере: сложность отношений художника и власти, компромиссы, слабость художника в полной мере выступают в образе Мольера. Что касается Пушкина, то этот аспект его личности Булгаков, как мы видели, имел в виду, прося Сталина быть его "первым читателем"; юбилей Пушкина, с его официальностью и мотивом "бессмертия", должен был еще больше активизировать в сознании писателя эту линию.

Как известно, первые редакции романа (1929-1933 гг.) строились без Мастера. В центре находился рассказ Воланда о Пилате и Иешуа ("Евангелие Воланда"). То есть основной моральной проблемой романа должна была стать проблема Пилата, и в этом смысле роман обещал прямое продолжение той мотивной цепи, которая являлась центральной в творчестве Булгакова 20-х годов. С появлением образа Мастера данная проблема оказалась вытеснена из круга личных ассоциаций и заменена в этой функции гораздо более важной для писателя в 30-е годы фаустианской темой. Чувство личной вины за какие-то конкретные поступки, растворившись в творчестве, заменилось более общим чувством вины художника, совершившего сделку с сатаной<sup>53</sup>; этот сдвиг в сознании писателя наглядно выявляется в романе в том, что именно Мастер отпускает Пилата, объявляет его свободным - а сам

остается в "вечном приюте". Человек, молча давший совершиться у себя на глазах убийству, вытесняется художником, молча смотрящим на все совершающееся вокруг него из "прекрасного далека" (еще один - гоголевский - вариант фаустианской темы, весьма значимый для Булгакова), - Пилат уступает место Мастеру. Вина последнего менее осязательна и конкретна, она не мучает, не подступает постоянно навязчивыми снами, но это вина более общая и необратимая - вечная<sup>54</sup>.

7.3. В заключение рассмотрим еще один ряд ассоциаций, связанных прежде всего с образом Мастера, но важных также для романа в целом и придающих всему повествованию еще один существенный аспект. Имеется в виду тема Гоголя. Данная тема проявляется на протяжении всего романа в виде многочисленных отсылок к различным произведениям Гоголя. Это, во-первых, различные "фольклорные" мотивы: хоровод русалок ("Майская ночь"), полет на метле ("Ночь перед Рождеством"), чудесное избавление от нечистой силы благодаря крику петуха ("Вий"). Далее, это скандал с украденной головой Берлиоза ("Нос"), выглядывающий в углу черт ("Записки сумасшедшего"), панорама залитого солнцем города ("Рим"). Отметим также, что трактовка в романе роли искусства и художника вызывает в памяти "Портрет" Гоголя.

Но главным в ряду этих ассоциаций является мотив *сожженного романа*, отсылающий к "Мертвым душам" и более того - уже не только к творчеству, но и к личности и судьбе Гоголя. Заметим, что "Мертвые души" (а также "Ревизор") названы Коровьевым в уже не раз упоминавшейся сцене перед рестораном накануне произведения Грибоедова - в ряду других, важнейших для романа произведений и имен, таких, как "Фауст", "Евгений Онегин", "Дон-Кихот" и Достоевский<sup>55</sup>. Данное сопоставление имеет, как кажется, принципиальное значение для оценки композиции и литературной судьбы романа Булгакова.

Оно позволяет ответить на важнейший для понимания романа вопрос: закончен ли роман "Мастер и Маргарита"? Сюжетное развитие, безусловно, доведено до полного завершения, о чем прежде всего свидетельствует тот факт, что окончание романа отмечено заранее оговоренной заключительной фразой. Да и эпизод, в котором проходят все герои романа, выглядит типичным заключительным шествием-апофеозом (ср. аналогичное заключение романа Томаса Манна). С другой стороны, известно, что Булгаков продолжал работу над романом до самой смерти. Отдельные мелкие стилистические погрешности и сюжетные неувязки второй части<sup>56</sup> указывают как будто на отсутствие окончательной беловой правки.

Но главное - вторая часть романа, с точки зрения мотивной структуры, оказалась гораздо беднее первой. Значительные куски



оказываются почти без мотивных связей с другими точками текста, как, например, весь полет Маргариты перед балом. Некоторым линиям, при поверхностной очевидности их смысла, не хватает мотивной разработки, многообразного переплетения с другими линиями, которое так характерно для романа в целом. Таков, пожалуй, мотив, связанный с собакой Пилата. В первой части романа мы не встречаем ни одной сколько-нибудь заметной детали, которая не включалась бы многообразными связями в общую мотивную структуру. Можно довольно точно указать границу, начиная с которой мотивная структура становится заметно менее плотной: конец 1-й части, а именно глава 17-я "Беспокойный день", где проделки Коровьева и кота в значительной степени строятся в виде нанизываемых эпизодов, не скрепляемых сквозными мотивными проведениями (ср. аналогичное построение картин полета Маргариты, ряда сцен бала и др.). В дальнейшем мотивная насыщенность первых 16 глав в полной мере возвращается лишь в эпилоге<sup>57</sup>. Характерна в этой связи и относительная "бедность" образа Маргариты и некоторых других, преимущественно связанных со второй частью тем.

Таким образом, исследование мотивной структуры позволяет с большой уверенностью говорить о незаконченности романа, причем незаконченности именно его второй, "позитивной" части. Параллель с "Мертвыми душами" довольно очевидна, и многократно повторенный мотив сожженной рукописи скрепляет эту параллель в тексте самого романа. Более того, роман Мастера, несмотря на то что он как будто закончен и несет в себе внешний сигнал окончания - все ту же заранее оговоренную заключительную фразу, - объявляется затем Воландом незаконченным - и незаконченным именно в позитивной части, т.е. не включившим в себя прощение Пилата, искупление и примирение. Тем самым данная фраза аннулируется и как сигнал окончания всего повествования в целом.

В связи с этим возникает вопрос: является ли незаконченность "Мастера и Маргариты" чисто "биографическим" фактом, связанным с преждевременной смертью писателя, или же *литературным фактом* - результатом некоего (не обязательно осознанного) намерения? Ответить на этот вопрос однозначно не представляется возможным - так же, как и в отношении "Мертвых душ". Заметим лишь, что открытость, незамкнутость структуры, несомненно, хорошо согласуется с жанром романа-мифа. Неопределенность границ мифа, его готовность проецироваться во все новые, все более отдаленные и все менее ясно очерченные сферы, его пророческая интонация, быть может, рельефнее выступают в сочетании с впечатлением некоторой незавершенности, и последняя тем самым оказывается необходимой конститутивной чертой художественного целого. Интересно в этой связи напомнить,

помимо незавершенности "Мертвых душ", о "скомканном", как бы скороговоркой произнесенном расставании с героем и во второй части "Фауста", и в "Евгении Онегине", т.е. все в тех же ключевых для романа Булгакова текстах.

Итак, незавершенность романа Булгакова, скрепляя его связь с "Мертвыми душами", проводит соединительную линию между автором "Мертвых душ" и Мастером, а также самим Булгаковым. Насколько органично чувствовал себя Булгаков в этой роли, свидетельствует фраза из письма к советскому правительству: "Погибли не только мои прошлые произведения, но и настоящие, и все будущие. И лично я, своими руками бросал в печку черновики романа о Дьяволе, черновики комедии и начала второго романа "Театр". В этой фразе примечательно многое: и апокалиптическая интонация, и сопоставление "прошлого, настоящего и будущего", но в особенности то, что судьба романа Булгакова здесь *предваряет* судьбу романа Мастера<sup>58</sup>. Сама жизнь автора становится одной из граней мифа и сливается как с самим написанным им текстом, так и с его мифологическими и реминисцентными проекциями<sup>59</sup>.

Кстати, сама употребленная Булгаковым формулировка ("роман о Дьяволе"), помимо указания на характер первой редакции, может рассматриваться и как еще одна отсылка к "Мертвым душам" - произведению, которому отнюдь не чужда пародийно-"фаустианская" интонация: ср. тему тайного договора, охоты за душами, и мотив колонизации новых земель (заселения их мнимыми "душами"). Заметим, что эти черты произведения Гоголя как бы актуализируются и отчетливо проступают в сопоставлении с романом Булгакова, что делает вероятным ориентацию последнего (быть может, подсознательную) на данные черты.

Для сопоставления с "Мертвыми душами" интересно также, что сон Маргариты имеет ясные черты гоголевского пейзажа (ср. гл. XI "Мертвых душ"):

"Приснилась неизвестная Маргарите местность - безнадежная, унылая, под пасмурным небом ранней весны. Приснилось это клочковатое бегущее серенькое небо, а под ним беззвучная стая грачей. Какой-то корявый мостик. Под ним мутная весенняя речонка, безрадостные, нищенски полуголые деревья, одинокая осина, а далее, - меж деревьев, за каким-то огородем, - бревенчатое зданье <...>"

Ср. у Гоголя:

"Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу: бедно, разбросанно и неприятно в тебе <...> Открыто-пустынно и ровно все в тебе; как точки, как значки, неприметно торчат среди равнин невысокие твои города; ничто не обольстит, не очарует взора".

Наконец, амбивалентный по смыслу финал "Мастера и Маргариты", где после комического "свидания" Ивана Николаевича с

Николаем Ивановичем возникает образ лунной дороги, по которой уходят - куда? - Мастер и Маргарита, явно сопоставляется с концовкой первой части "Мертвых душ" - притчей о Кифе Мокиевиче и Мокии Кифовиче и затем - столь же двусмысленно-пророческой картиной дороги, по которой тройка уносит Чичикова.

Во всех этих соответствиях выявляется еще один "модус" романа "Мастер и Маргарита", как проекции "Мертвых душ", с вовлечением тем самым в его структуру и темы мертвых душ, и пророчества о будущем России, и даже "прекрасного далека", из которого кажется, что весь этот мир художнику "только снился". Эта незавершенность пророчества и его исполнения хорошо соответствует и образу горящего романа Мастера (и его прототипа) и свойствам романа "Мастер и Маргарита", анализу которых было посвящено настоящее исследование.

#### П Р И М Е Ч А Н И Я

<sup>1</sup> Аналогичная лейтмотивная техника, с отсылками, среди прочего, и к Священному Писанию (хотя и без прямого обращения к соответствующим сюжетам), используется и в ряде других выдающихся произведений, написанных в эту эпоху или немного раньше, таких, как "Звук и ярость" Фолкнера, "Улисс" и "Надгробное бдение по Финнегану" Джойса и др.

<sup>2</sup> См., в частности, анализ данных процессов в литературе XX века в кн.: Е.М.Мелетинский, *Поэтика мифа*, М., 1976 (Часть III. "Мифологизм" в литературе XX века).

<sup>3</sup> О том, как важен был для Булгакова образ Алексея Турбина и какие автобиографические связи нес этот образ и его литературная судьба, свидетельствует целый ряд более ранних произведений, в которых проходит сквозной мотив героя - интеллигента (чаще всего врача), ставшего свидетелем кровавых сцен истязания и убийства и вынесшего непоправимое чувство вины, которое мучает его в снах, а в некоторых вариантах образа - приводит к полному разрушению личности и к безумию. Кроме "Белой гвардии" и соответствующих эпизодов "Театрального романа", здесь могут быть названы рассказы "Красная корона", "В ночь на 3-е число", "Я убил" и черновик повести "Тайному другу". Развитие данного мотива и его автобиографические связи подробно прослежены в работе М.О.Чудаковой ("Архив М.А.Булгакова. Материалы для творческой биографии писателя", *Гос. библиотека СССР им. Ленина Записки отдела рукописей*, вып. 37, М., 1976).

<sup>4</sup> Журнал ВАППа "На литературном посту" (ср. также § 2).

<sup>5</sup> Еще один намек на ту же поэму содержит сцена смятения в Грибоедове при получении известия о гибели Берлиоза, довольно близко воспроизводящая аналогичную сцену в поэме (известие о смерти Ленина, полученное съездом Советов).

<sup>6</sup> М.О.Чудакова обнаружила в стихотворном наброске Булгакова "Funérailles" (датированном 28 декабря 1930 г.) параллель с теми же предсмертными стихами Маяковского. Ср. у Булгакова:

Почему ты явился непрощеный,  
Почему ты <не кончал> не кричал,  
Почему твоя лодка брошена  
Раньше времени на причал?

У Маяковского: "Любовная лодка разбилась о быт" (М.О.Чудакова, *ук. соч.*, стр. 94-95). Вспомним также, что весной следующего 1931 г. Булгаков начинает работу над очередной редакцией романа, в которой *впервые появляется образ Рюхина*. Можно предположить, что гибель Маяковского (весна 1930 г.) и размышления о его судьбе, в связи с мыслями о собственной смерти ("Funérailles"), послужили для Булгакова одним из импульсов к возобновлению работы над уничтоженным романом, а также, возможно, наложили отпечаток на работу над произведениями о судьбе художника (Мольера, Пушкина), которая в свою очередь оказалась связана с развитием образа Мастера (см. § 7.2).

<sup>7</sup> Столкновение иронически-утрированного научного и технического прогресса и агрессивной и всеокрушающей невежественной стихии восходит к ранним повестям Булгакова - "Роковые яйца" и "Собачье сердце". Но если там это сопоставление имело главным образом характер гротеска, то в романе проступание дремучих архетипов сквозь ультрасовременный антураж имеет, помимо непосредственного комического эффекта, функцию организации мифологического времени.

<sup>8</sup> Отметим также, что одно из антирелигиозных сочинений Д.Бедного называлось "Евангелие от Демьяна". Соответственно ранними вариантами названия главы 2-й романа (рассказа о Иешуа и Пилате) были "Евангелие от Воланда" и "Евангелие от дьявола".

<sup>9</sup> Еще один пародийный аспект, в котором выступает мотив Пассиона, являет собой литературно-музыкальная передача "Евгений Онегин", под которую идет погоня Бездомного за Воландом: сначала "гулкий мужской голос в радиоаппарате сердито кричал что-то стихами", затем "из всех подворотен, с крыш и чердаков, из подвалов и дворов вырывался хриплый рев полонеза из оперы "Евгений Онегин". Передача оперы, при которой перед каждым актом читается соответствующая часть "канонического" стихотворного текста, была чрезвычайно популярным жанром и напоминала (пародийно) о жанре Пассиона.

<sup>10</sup> Характерно амбивалентное объяснение этого в романе: "Трудно сказать, что именно подвело Ивана Николаевича, - изобразительная ли сила его таланта или полное незнакомство с вопросом, по которому он собирался писать".

<sup>11</sup> Мотив запачканного, залитого кровью и т.п. лица является очень устойчивым в творчестве Булгакова и постоянно связывается с темой невинной жертвы. Ср. в рассказе "Красная корона" повешенного рабочего, "со щекой, вымазанной сажей", в "Белой гвардии" убиваемого еврея с лицом "в потоках крови" и почти точное воспроизведение этого образа в наброске "Тайному другу". В контексте этого мотива отмеченная примета у Бездомного сообщает последнему ореол жертвы.

<sup>12</sup> В этой связи находится еще одна, уже явно пародийная параллель с судьбой Иешуа: домоуправ Босой, взятый, по доносу Коровьева, из-за накрытого стола, в предвкушении трапезы (как Иешуа в доме Иуды).

<sup>13</sup> Ср., с аналогичным эффектом, использование арии из "Аиды" в повести "Собачье сердце".

<sup>14</sup> Тема Берлиоза как "хозяина" дома находит неожиданное, но точное соответствие в образе дяди из Киева - этом живом олицетворении бессмыслицы происходящего ("в Киеве дядька"). Как сам Берлиоз "унаследовал" дом, принадлежащий тетке Грибоедова, так его дядя пытается "унаследовать" квартиру самого Берлиоза, причем в обоих случаях дело заканчивается крахом - пожаром.

<sup>15</sup> На балу Воланда появляется также Иоганн Штраус - "двойник" Стравинского, согласно той же технике преобразования имен, принятой в романе.

<sup>16</sup> Аналогичное сопоставление встречаем в "Театральном романе" - в словах дирижера Романуса о том, что председатель месткома не сможет отличить фугу Баха от фокстрота "Аллилуйя".

17 В.Лёвшин в воспоминаниях о Булгакове идентифицирует дом № 302-бис как дом на Большой Садовой № 10, в котором писатель жил в 1921-23 гг. в квартирах № 50 и 34. Приметы этого дома и квартир, помимо романа, опознаются автором воспоминаний в рассказе "№ 13. Дом Эльпит - Рабкоммуна"; в конце этого рассказа дом *сгорает*, чему соответствовал, по свидетельству В.Лёвшина, реальный пожар в доме № 10, хотя и не имевший столь катастрофических последствий. В.Лёвшин находит также интересные параллели между № 302 и комнатой 302 в "Дьяволиаде" - таинственным, никем никогда не виденным Бюро претензий, и эпизодом из "Театрального романа", где Рудольфи предлагает Максудову внести единственное исправление в его рукопись - вычеркнуть на стр. 302 слово дьявол" (ср. также № 13 в рассказе), и на основании этих параллелей приходит к выводу о криптографическом характере этого номера (В.Лёвшин, "Садовая 302-бис", *Тeatp.* 1971, № 11, стр. 116-117).

18 Мотив "разорванного на куски" тела еще усилен в сцене в морге, где говорится, что то, что недавно было Берлиозом, лежало на трех столах: голова, обезглавленное тело и остатки одежды; упоминание лежащей грудой одежды к тому же дает дополнительную связь со сценой распятия и тем самым с Иешуа.

19 М.О.Чудакова отмечает связь между описанием Москвы в романе и видом Рима в одноименном произведении Гоголя, которым Булгаков хотел начать выполненную им инсценировку "Мертвых душ" (см. М.О.Чудакова, *ук соч.*, стр. 128-129). Ср. также отмеченную ею "мифологизацию" Киева через наименование его Городом (Рим - Urbs) в "Белой гвардии". К этому можно добаввить, что в отдельных сценах "Белой гвардии" протупает и ершалаимский мифологический план. Ср. сцену убийства еврея, заканчивающуюся грохотом канонады (параллель грозе в сцене распятия): "И в ту минуту, когда лежащий испустил дух, звезда Марс над Слободкой под Городом вдруг разорвалась в замершей выси, бризнула огнем и оглушительно ударила. Вслед звезде черная даль за Днепром, даль, ведущая к Москве, ударила громом тяжко и длинно. И тотчас гайдамацкая дивизия тронулась с моста и побежала в Город" (ср. сирийскую кавалерийскую алу, уходящую с места казни с началом грозы). Напомним также мотив Владимирской горки и "креста на чугунном Владимире" в первом романе и в наброске "Тайному другу". Все это свидетельствует о принципиальной важности и сквозном характере в творчестве Булгакова именно этих трех пластов: Ершалаим - Рим - современный город (Киев или Москва).

20 Каламбурное соотношение 'ресторан "Колизей"/Колизей' и 'гостиница "Метрополь"/метрополис' подкрепляется и следующим примером: когда Лиходеев телеграфирует из Ялты, его местопребывание "расшифровывается" получателями как *чебуречная "Ялта"*.

21 Ср. широкое использование аналогичного приема в фильме Гриффита "Нетерпимость" (D.Griffith, *Intolerance*, 1916), и по проблематике, и по приемам построения имеюшем ряд интересных параллелей с романом Булгакова, напомним, что в эпопее Гриффита сложно переплетены в монтаже четыре сюжетные линии - гибель Вавилона, страсти Христа, Варфоломеева ночь и история из современной жизни, - объединенные общей темой "нетерпимости" (фильм шел в 20-е годы в СССР, правда, без одной из сюжетных линий - страстей Христа). Родство с этим фильмом подтверждается, как кажется, и введением в роман темы королевы Марго (Маргарита оказывается ее потомком), а значит, и Варфоломеевой ночи - одной из линий эпопеи Гриффита.

22 Ср. разговор безымянных персонажей, введенный якобы с единственной целью проиллюстрировать выражение "в Грибоедове": "Я вчера два часа протолкался у Грибоедова. - Ну и как? - В Ялту на месяц добился. - Молодец!" - в действительности вводящий нас в атмосферу всеобщего бегства из города.

23 Кстати, постоянно употребляемое в романе слово "гражданин"/"гражданка" служит, по-видимому, еще одной иронической отсылкой к Риму и римлянам.

24 Ср. описание веселья в Грибоедове, с длинным перечислением пляшущих в ресторане: "плясали <...> писатель Иоганн из Кронштадта, какой-то Витя Куфтик из Ростова <...>, плясали виднейшие представители поэтического подразделения МАССОЛИТА, то есть Павианов, Богохульский, Сладкий, Шпичкин и Адельфина Брузак, плясали неизвестной профессии молодые люди в стрижке боксом" и т.д., - после чего приемом несобственно-прямой речи (как бы от лица всех) вводятся слова Пилата: "О боги, боги мои, яду мне, яду!..".

25 Похороны М.А.Булгакова, согласно воле писателя, происходили без музыки (см. М.О.Чудакова, ук. соч., стр. 142; о соотношении мотивов романа и биографии писателя см. также далее, § 7.1).

26 Заметим, правда, что мотив исчезновения настойчиво повторяется в последних главах романа, как раз после сцены с головой Берлиоза и произнесенного Воландом приговора. Сначала это бесследное исчезновение истории болезни Мастера и записи в домовой книге, а затем и исчезновение всего города после прощания с ним Мастера: город "пропадает в тумане", затем еще раз высвечивается, но уже как мифический феномен - рядом с Ершалаимом, и окончательно пропадает во тьме. Однако этот мотив исчезновения (как и мотив преображения Ивана) снимается в эпилоге - роман-миф не дает окончательного решения, как и всякое пророчество, сбывающееся лишь фигурально-метонимически.

27 Все три эти основные эпохи, представленные в романе, заданы уже в первой сцене, в словах Воланда, который заявляет о своем присутствии и во дворце Ирода Великого, и за завтраком у Канта, находясь в то же время в современной Москве.

28 Интересен еще один мифологический срез данной темы - тоже с апокалиптическим оттенком, - проходящий дальше на периферии смысловой структуры: *пожар Трои*. К нему отсылают нас и имя композитора Берлиоза (Гектор), и золотые слепые идолы, в ассоциации с Пушкиными (см. § 5) дающие образ Гомера, и образ Елены (см. § 7.1). В фильме Гриффита аналогичную роль четвертого, древнейшего пласта, так сказать, протопласта играет гибель Вавилона.

29 О постоянном интересе Булгакова к таким временным переходам свидетельствуют, помимо мифологической стратификации обоих его романов, также пьесы "Блаженство" и "Иван Васильевич".

30 Связь с "Бесами" выступала на поверхность с еще большей очевидностью в ранних редакциях романа. Так, сказовое начало первой редакции (от имени стилизованного повествователя, подчеркивающего свою литературную неискренность), как оно реконструировано М.О.Чудаковой (см. М.О.Чудакова, ук. соч., стр. 61-64), обнаруживает большое (быть может, даже слишком очевидное) совпадение с началом "Бесов": "Клянусь честью, [...] пронизывает [меня, лишь только берусь я] за перо, чтобы [описать чудовищные] происшествия [беспокоит меня лишь] то, что не бу[дучи... писателем] я не сумею [... эти происшествия] сколько-ни[будь ... передать...] Бог с ними [впрочем, со словесными тон]костями ... за эфемерно[ю славой писателя я не гонюсь, а] меня мучает...". Ср. "Бесы": "Приступая к описанию недавних и столь странных событий, происшедших в нашем, доселе ничем не отличающемся городе, я принужден, по неумению моему, начать несколько издалека".

31 Имеется в виду, конечно, прежнее местоположение памятника.

32 В книге М.А.Орлова "История сношений человека с дьяволом" (СПб., 1904), широко использованной Булгаковым при работе над романом, имеется, между прочим, упоминание о бесе по имени *Бегемот*, вышедшем из одержимой игуменьи (см. об этом М.О.Чудакова, ук. соч., стр. 76). Этот эпизод может служить дополнительным указанием, подтверждающим вовлечение эпитафии к "Бесам" в мотивную структуру романа Булгакова. Всю важность этого эпитафия для творчества

Булгакова удостоверяет также следующий эпизод из "Белой гвардии" - сон Василисы: "<...> И вот в этот хороший миг какие-то высокие, круглые поросята влетели в огород и тотчас пятачковыми своими мордами взорыли грядки. Фонтанами полетела земля. Василиса подхватил с земли палку и собирался гнать порослят, но тут же выяснилось, что поросята страшные - у них острые клыки. Они стали наскакивать на Василису, причем подпрыгивали на аршин от земли, потому что внутри у них были пружины. Василиса взвыл во сне. Черным боковым косяком накрыло порослят, они провалились в землю, и перед Василисой всплыла черная, сырватая его спальня..."

33 Другое сопоставление данных образов связано с ассоциацией с *Кифой Мокиевичем* и *Мокием Кифовичем* из финала "Мертвых душ" (о значении Гоголя в романе см. § 7.3). Амплуа этих двух гоголевских персонажей хорошо подходит к характеристике соотношения первого поколения революционеров-интеллигентов (типа Бухарина) и того нового поколения, которое с конца 20-х годов начало вытеснять, а затем и уничтожать своих "родителей". Ср. также в этой связи возможность подключения взаимоотношений Степана Трофимовича Верховенского и его сына.

34 В связи с этим выступает также мотив заповедного города, который погиб, исчез ("ушел в землю" - у Булгакова) и в то же время полностью сохранил свой облик, перейдя в потусторонний мир. Это, в частности, мотив *града Китежа*, скрепляемый в романе фигурой финдиректора Римского (Римский-Корсаков).

35 Связь темы валюты с Римом утверждается, в частности, в образе того безымянного персонажа в сне Босого, который сдает валюту из-за того, что не может оставить без присмотра своих гусей - "птица боевая, нежная". Эти гуси, благодаря которым "конферансье" получает искомую валюту, - по-видимому, иронический намек на гусей, "спасших Рим", и одновременно еще одна отсылка к Крылову. Данная параллель подтверждается тем, что в той же сцене имеется и еще одна отсылка к Крылову: приговор, который "конферансье" произносит разоблаченному Дунчилю ("Ступайте же теперь домой, и пусть тот ад, который устроит вам ваша супруга, будет вам наказанием"), воспроизводящий сюжет басни о троеженце.

36 Ср. еще один пример выхода на поверхность темы "Бориса Годунова" (в двойном музыкально-литературном освещении) в одной из ранних редакций романа, в которой Иванушка, в погоне за Воландом, вдруг оказывается на паперти у храма Василия Блаженного: "И сидел Иванушка, погромыхивая веригами, а из храма вышел царь. <...> Студные дела твои, царь, - сурово сказал Иванушка, - ну, а дай денежку мне, царь Иванушка, <...> помолюсь уж за тебя". (Ср. одновременно идею "машины времени" и перенесение в эпоху Ивана Грозного - мотив, использованный писателем в пьесе "Иван Васильевич".)

37 Сквозное значение арии в романе подтверждается, между прочим, тем обстоятельством, что Воланд косвенно, но настоячиво представлен читателю как *оперный бас*: сначала в сцене погони, в которой Ивана, как ясно дает понять автор, ведет нечистая сила и которая сопровождается пением баса ("И на всем его трудном пути невыразимо почему-то мучил вездесущий оркестр, под аккомпанементом которого тяжелый бас пел о своей любви к Татьяне"); затем, при попытках дозвониться на квартиру № 50, в трубке возникает бас, поющий "Скалы, мой приют" (см. о данном мотиве также § 6 и 7.2). Интересно, что пьеса "Зойкина квартира", в которой широко представлена тема денег и различных чудес с деньгами, напоминающих фокусы Коровьева, начинается под граммофонное пение "На земле весь род людской".

38 Отметим попутно, что второе имя Коровьева - Фагот - явно связано как с надтреснутым тембром его голоса, так и с его шутовским амплуа ("фагот-пересмешник"), т.е. тоже является "говорящим именем" (ср. также содержащуюся в

этом имени отсылку к "Горю от ума" - § 4). О смысле регентства Коровьева мы уже говорили (§ 2).

<sup>39</sup> Это приравнивание внешнего облика к одежде выступает в словах Азazelло о том, что "он видел не только голых женщин, но даже женщин с начисто содранной кожей".

<sup>40</sup> Интересно, что у Иешуа голос тоже высокий, как и у Афрания. Что касается Мастера, то его голоса мы долго не можем услышать: на протяжении всего романа он говорит "шепотом", "глухо", "невнятно". И лишь в последней сцене он произносит слова прощения Пилату в полный голос - и тут мы узнаем, что "горы превратили голос Мастера в гром" т.е. что у него низкий голос. Таким образом, обе соотносительные пары в двух временных срезах романа характеризуются тождественным тембром голоса: он низкий у Мастера и Воланда, высокий у Иешуа и Афрания - такова своеобразная мимикрия Сатаны.

<sup>41</sup> Ср., в связи с последней фразой, также неожиданное наступление вечера во время рассказа Воланда в первой сцене на Патриарших прудах: "Поэт провел рукою по лицу, как человек, только что очнувшийся, и увидел, что на Патриарших вечер".

<sup>42</sup> Кроме того, данная сцена представляет собой, в сущности, не что иное, как причастие кровью Иуды. О значении данного мотива см. § 7.

<sup>43</sup> Ср. также подчеркнутые черты оперного Мефистофеля в портрете издателя Рудольфи и ряд других реминисценций из "Фауста" Гуно в сцене его появления перед Максудовым в "Театральном романе", отмеченные М.О.Чудаковой (ук. соч., стр. 84).

<sup>44</sup> Мотив сна, в котором проигрываются различные - бывшие и не бывшие в действительности - варианты прошлых событий, является важнейшим мотивом в творчестве Булгакова и прослеживается в упоминавшихся ранее рассказах, "Белой гвардии", пьесе "Бег", "Театральном романе". Данный мотив был подробно проанализирован М.О.Чудаковой (ук. соч.).

<sup>45</sup> Ср. также в этой связи полуиронический совет Воланда объяснить хозяину дома, если он хватится исчезнувшего Могарыча, что тот ему *приснился*.

<sup>46</sup> Автобиографичность образа Мастера особенно подчеркнута в воспоминаниях С.Ермолинского ("О Михаиле Булгакове", *Театр*, 1966, № 9), где ряд биографических деталей явно стилизуется по их литературному соответствию (жизнь Булгакова в полуподвальной квартире, снимаемой от застройщика, - стр. 82, и т.д.), а описание последних дней писателя обнаруживает даже реминисценции с образом Иешуа ("Он лежал голый, лишь с набедренной повязкой. Тело его было сухо" - стр. 97). Эти детали показывают, как воспринимался роман Булгакова близкими писателю людьми.

<sup>47</sup> Обстоятельства этой первой ссылки были впоследствии подробно описаны в воспоминаниях Н.Я.Мандельштам. Данные обстоятельства, по-видимому, должны были быть известны Булгакову. Ср. также упоминаемый С.Ермолинским (ук. соч.) факт раннего (с начала 20-х гг.) знакомства Булгакова с Мандельштамом.

<sup>48</sup> В самой биографии Булгакова имеется ряд характерных деталей, указывающих на то, что он, сознательно строя свою биографию (по крайней мере частично) как литературный факт, не раз ориентировался при этом на Пушкина. Так, в уже упоминавшемся письме Булгаков, обращаясь к Сталину, просит того быть его "первым читателем" - явная отсылка к взаимоотношениям Пушкина и Николая I. В 1936 г. (на волне всеобщей подготовки к пушкинскому юбилею и вскоре после окончания собственной пьесы о Пушкине) Булгаков начинает работать над *историей* - готовит материалы к "Курсу истории СССР". Данные параллели через посредство темы Пушкина еще раз скрепляют автобиографическую линию в романе.



49 Таким образом, тройной временной проекции основных персонажей романа (с обязательным прототипическим соответствием для современного плана и литературными связями для XIX в.) соответствует также корреляция 'Гефсиманский сад - приют (с приметами литературности и отсылками к обстановке начала XIX в.) - сон Маргариты (с возможной прототипической связью со ссылкой Мандельштама) и клиника'.

50 Зловещая символика, с которой связан в романе виноград (и которая накладывает недвусмысленный отпечаток на описание приюта), проявляется не только в теме Гефсиманского сада, но еще раз подтверждается в сцене казни в песенке *про виноград*, которую поет на кресте Гестас. Попутно заметим, что аналогичный сказочный смысл получает в романе также мотив *растительного масла* (ср. масляный жом в Гефсимании). Оливковое - розовое (мучившее Пилата) - подсолнечное масло закрепляется в качестве сквозного мотива, и комическая фраза "Аннушка уже пролила масло" не только сбывается как пророчество на Патриарших прудах, но и приобретает более широкий, апокалиптический смысл (ср. аналогичное строение фразы "кровь уже давно ушла в землю" в сцене причастия). Сопоставляя мотивы масла и винограда - крови - казни, можно заметить, что появление первого мотива всегда предшествует роковым событиям в романе - предательству Пилата, убийству Иуды. Соответственно и гибель Берлиоза выступает в этой связи как акт, предвещающий будущий договор Мастера с Сатаной, скрепленный кровью Иуды/Майгеля. В свете данной трактовки получает смысл и сопоставление Берлиоза с Иоанном Крестителем (мотив отрезанной головы - ср. § 2), на первый взгляд чисто пародийное: функционально в романе-апокрифе Берлиоз оказывается *предтечей Иуды*.

51 Проанализированный мотив сообщает еще один мифологический статус всему роману в целом: это апокриф, вызывающий, в частности, ассоциацию с произведением, вышедшим из секты кайнитов, - "*Евангелием Иуды*" (ср. мотив "Евангелия Дьявола" в романе - § 1). В этой связи вновь нельзя не обратить внимание на параллелизм художественной концепции Булгакова и Томаса Манна, свидетельствующий о глубокой закономерности постановки данных проблем в эту эпоху (30-40-е гг.).

52 См. публикацию данного эпизода: М.Булгаков, "Мне приснился сон...", *Неделя*, 1974, № 43.

53 По-видимому, важным моментом в формировании этой линии послужило письмо Булгакова к правительству и последующий телефонный разговор со Сталиным (весна 1930 г.), в которых писатель сделал окончательный выбор. См. об обстоятельстве этого разговора: С.Ляндрес, "Материалы к творческой биографии М.Булгакова", *Вопросы литературы*, 1966, № 9, стр. 139.

54 Е.Миллиор в своем исследовании "Размышления над романом М.Булгакова "Мастер и Маргарита", Л., 1975 (рукопись) отмечает последний из трех снов Ивана в эпилоге (который заканчивает роман, т.е. выделен композиционно), в котором Ивану является "непомерной красоты женщина", увозящая Мастера к луне, как указание на то, что в конце концов Мастер и Маргарита покидают свой "приют" и устремляются к "свету" - по той же лунной дороге, по которой ушел ранее прощенный Пилат с Иешуа. Это наблюдение еще раз подтверждает амбивалентную неопределенность смысла романа, не дающего окончательных и однозначных решений, а лишь метафорические намеки-пророчества (ср. также низвержение в пропасть бесов в конце романа, которое может быть понято и как одновременное освобождение "одержимого бесом").

Еще один возможный вариант трактовки окончания романа - исчезновение того мира, уход от которого был главной виной Мастера, означает его освобождение от этой вины: вины не только нет, но и никогда не было, ибо не было и самого этого призрачного мира, в котором она возникла. В этом плане превращение города за

спиной Мастера в "дым и туман" служит таким же более общим символом отменяющего вину сна - прощения у Пилата (и его предшественников в творчестве Булгакова), как и сама вина Мастера является более общим, метафизическим воплощением личной вины.

Вообще следует сказать, что конечная судьба Мастера, как одно из "загадочных" мест романа, привлекает целый ряд исследователей (см., напр., М.О.Чудакова, *ук соч.*, стр. 135-136; И.Виноградов, "Завещание Мастера", *Вопросы литературы*, 1968, № 6). Подчеркнем, что окончание этой сюжетной линии амбивалентно и неоднозначно в той же мере, в какой и развязка всех судеб, данная в эпилоге: такова в принципе природа повествования. Поэтому любой однозначный ответ неизбежно показывает только одну сторону, один срез данной темы.

55 Попутно отметим, что для понимания романа не менее важным является то, какие имена и произведения оказываются *несущественными* для его мотивной структуры. Проведенный мотивный анализ позволяет установить это с полной определенностью. В частности, если говорить о реминисценциях из русской литературы, бросается в глаза, что при той огромной роли, которую в романе играют отсылки к Пушкину, Гоголю, Достоевскому (а также, в меньшей степени, Крылову и Грибоедову), в мотивной структуре практически не проявляются Лермонтов, Тургенев, Толстой, Чехов: даже тема пожара Москвы оказывается не связанной с героями Толстого, даже Мефистофель-Демон не отсылает к Лермонтову. Эта избирательность, несомненно, характеризует определенным образом художественный мир Булгакова.

56 Наиболее значительная из последних: смерть Маргариты инсценируется Азazelло в ее доме на Арбате, смерть Мастера - в комнате № 118 в клинике, т.е. тем самым как бы аннулируются все события, связанные с превращением Маргариты в ведьму и участием в бале сатаны, а уход в приют после смерти оказывается чисто духовным, без участия телесной оболочки; но в эпилоге фигурирует записка, оставленная Маргаритой мужу, и говорится о таинственном исчезновении Мастера. Судьба Наташи в связи с этим также "повисает" в воздухе.

57 Уже после того, как была написана эта работа, мы получили возможность познакомиться с материалами биографии Булгакова в публикации М.Чудаковой (М.О.Чудакова, «Творческая история романа М.Булгакова "Мастер и Маргарита"», *Вопросы литературы*, 1976, № 1), в которых было засвидетельствовано, в частности, что последняя правка романа, сопровождавшаяся значительными вставками, была прекращена писателем в начале 1940 г. на 19-й главе (сцене похорон Берлиоза). Таким образом, биографические данные почти точно совпали с предположением, высказанным на основании анализа мотивной структуры текста.

58 Напомним, что в этой уничтоженной первой редакции романа образ Мастера вообще не фигурировал — он появился только в 1932 г.

59 Тема *сожжения рукописи* в ее автобиографических связях и в то же время в мифологической проекции возникла для Булгакова, по-видимому, еще в 1921 году, в связи с уничтожением им рукописей нескольких ранних пьес. Вот как был описан этот эпизод несколько позднее (в 1923 г.) в "Записках на манжетах": "Я начал драть рукопись. Но остановился. Потому что *вдруг*, с необычайной чудесной ясностью сообразил, что правы говорившие: *написанное нельзя уничтожить!* Порвать, сжечь ... от людей скрыть. Но от самого себя никогда!" (см. о данном эпизоде: М.О.Чудакова, "К творческой биографии М.Булгакова, 1916-1923 (по материалам архива писателя)", *Вопросы литературы*, 1973, № 7, стр. 240-241). Отсюда уже ясно протягивается нить к сожжению романа Мастера и одновременно к знаменитому афоризму - "рукописи не горят".

## НОВЫЙ ЗАВЕТ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ М.А.БУЛГАКОВА

1. В сознании читателя тема Нового Завета у Булгакова ассоциируется прежде всего с образом Мастера и его романом. Однако роман "Мастер и Маргарита" явился кульминацией длительного процесса, охватывавшего практически все творчество Булгакова, начиная с самых ранних произведений, в ходе которого образы и мотивы Нового Завета вводились в различные тексты в более или менее скрытом и опосредованном виде, претерпевая различные, иногда весьма причудливые и парадоксальные трансформации и приобретая все более отчетливую художественную функцию, пока, наконец, результаты этого процесса не вышли на поверхность и не приобрели законченную форму в конце жизни писателя. Понять функциональное значение данной темы в художественном мире Булгакова можно, лишь проследив основные этапы ее развертывания и кристаллизации в произведениях писателя. Вместе с тем такой анализ позволяет обнаружить связь между различными произведениями и лучше понять внутреннюю логику развития творчества Булгакова.

Можно назвать несколько факторов, совокупность которых дала толчок к развертыванию темы Нового Завета в творчестве Булгакова; в совокупности эти факторы составили постоянный комплекс ассоциаций, с которыми в художественном мире Булгакова устойчиво связывались образы и мотивы Нового Завета и которые определили индивидуальные черты в интерпретации этой темы.

Одним из таких факторов явилась, по-видимому, ранняя смерть отца писателя - профессора церковной истории Киевской духовной академии, который умер в возрасте 49 лет от нефросклероза; Булгакову было в то время 16 лет. Мы не имеем прямых свидетельств того, какую роль это событие сыграло в его жизни; следует заметить, что вообще непосредственные личностные проявления Булгакова, как показывают опубликованные материалы его архива<sup>1</sup>, отличались большой скупостью и лаконизмом, а главное, часто получали стилизованное отражение, в котором отчетливо просматривается воздействие художественного мира писателя. И в произведениях Булгакова данный мотив не отражен непосредственно: ни в одном произведении ранняя смерть отца героя не играет сколько-нибудь существенной роли (в "Белой гвардии" это обстоятельство лишь вскользь упомянуто в начале

романа). Однако в одном из писем П.Попову (1926 г.) Булгаков раскрыл образ, через посредство которого тема отца косвенно входит в его произведения:

<...> Особое значение для меня имеет образ лампы с абажуром, это для меня очень важный образ. Возник он из детских впечатлений - образ моего отца, пишущего за столом<sup>2</sup>.

Образ лампы с зеленым абажуром встречается буквально во всех крупных произведениях Булгакова ("Мастер и Маргарита", "Театральный роман", "Собачье сердце", "Роковые яйца", "Последние дни" и т.д.). Особенно выразительно, с точки зрения приведенного здесь признания писателя, использован этот образ в "Белой гвардии" - в сцене бегства Тальберга, предающего семью Турбиных:

А потом... потом в комнате противно, как во всякой комнате, где хаос укладки, и еще хуже, когда абажур сдернут с лампы. Никогда. Никогда не сдергивайте абажур с лампы! Абажур священ. Никогда не убегайте крысёй побегом на неизвестность от опасности. <...> Тальберг же бежал. Он *возвышался, попирая обрывки бумаги* (гл. 2).

В этой сцене очень характерно и описание "хаоса", который воцаряется, когда исчезает лампа с абажуром, и властная, "возвышающаяся" фигура Тальберга, который совершает предательство, оставляя предаваемых им героев романа на милость воцаряющегося после его бегства хаоса. Особенно тяжело переживает это предательство и много раз говорит о нем главный герой романа - Алексей Турбин, образ которого в конце романа получает явные евангельские ассоциации; он умирает и "воскресает":

Второго февраля по турбинской квартире прошла черная фигура с обритой головой, прикрытой черной шелковой шапочкой. Это был сам воскресший Турбин (гл. 19).

(Мотив "черной шапочки" всплывает впоследствии в образе Мастера, с аналогичными ассоциациями.)

И для многих других произведений Булгакова типичен образ центрального героя, осмысляемый, через посредство евангельских ассоциаций, как образ Сына - одинокого, оставшегося без поддержки в окружающем его враждебном хаосе. Среди многочисленных булгаковских героев этого типа отметим сейчас фигуру главного героя "Записок юного врача", в образе которого данная сторона евангельской темы проявилась с большой отчетливостью.

"Записки юного врача" публиковались в 1925-27 гг., но задуманы и по крайней мере частично написаны были уже в 1921 г.<sup>3</sup>. Особенно важен для нашего анализа первый рассказ цикла - "Полотенце с петухом". Приезд героя в сельскую больницу изображен здесь таким образом: от холода у него окостенели и мучительно болят все мышцы, причем он старается вспомнить, существует ли такая болезнь - окостенение мышц - и как она

называется по-латыни; он с трудом выговаривает слова одеревеневшими губами. Некоторые детали этого эпизода воспроизводятся впоследствии в сцене казни Иешуа га-Ноцри в "Мастере и Маргарите": запекшиеся губы, с трудом выговаривающие слова; "надпись по-латыни", объясняющая причину казни; повторяющийся отсчет часов, в течение которых длится казнь (рассказ "Полотенце с петухом" начинается пространным рассуждением о том, что поездка от уездного города до больницы длилась ровно сутки). Вообще, как увидим впоследствии, в произведениях Булгакова постоянно реализуются два варианта мучительной казни, ассоциируемой с распятием, один из которых связан с палющим солнцем, другой - со свирепым морозом, точно так же как активность вырвавшейся на свободу "нечистой силы" постоянно представлена в виде двух альтернативных образов: пламени пожара и снежной вьюги.

В то же время въезд героя на телеге во двор больницы по "битой, умирающей и смятой от сентябрьского дождика траве", быть может, заключает в себе ироническую ассоциацию с въездом в Иерусалим; точная фиксация времени ("в два часа пять минут 17 сентября того же 17-го незабываемого года") придает этой сцене многозначительность исторического события.

Дальнейшие события разворачиваются с ясной проекцией на евангельское повествование. В оконном отражении герой видит себя посреди "пустыни":

Когда поравнялся с лампой, увидел, как в безграничной тьме полей мелькнул мой бледный лик рядом с огоньком лампы в окне.

В это время в голове героя возникает "демонский голос", приводящий героя в отчаяние перечислением ожидающих его трудностей. Затем к герою взывает о помощи отец девушки, жертвы несчастного случая, который обращается к нему как к божеству:

Он перекрестился, и повалился на колени, и бухнул лбом в пол. *Это мне.*

Девушка кажется умершей:

Свет "молнии" показался мне желтым и живым, а ее лицо бумажным и белым, нос заострен.

Много раз повторяется, что она непременно сейчас умрет, наверное, уже умерла. Но в конце концов герой совершает чудо - "воскрешает" девушку.

Дальнейшие деяния доктора описаны в рассказах, часть которых имеют характерные названия: "Крещение поворотом", "Тьма египетская". Перед каждым новым испытанием герой ощущает слабость и страх, с тоской вспоминает сверкающую столичную клинику и своих учителей. То и дело перед очередным испытанием он в отчаянии удаляется на несколько минут в свой кабинет, где

горит лампа с зеленым абажуром и стоят справочники - патернальный символ всеилия и всезнания, атрибуты потерянного "рая", от которого он оказался так далеко, посреди окружающих его испытаний. Краткое общение с этой высшей силой придает герою мужество, и в конце концов он, "толкаемый неизвестной силой", совершает очередной подвиг.

Так уже в этом произведении проявилась одна характерная черта евангельской темы у Булгакова: слабость центрального героя и ощущение им своей покинутости и одиночества. Однако в "Записках юного врача" - единственном произведении Булгакова на современную тему, действие которого происходит до октябрьской революции, - слабость героя еще не имеет таких драматических последствий, как в ряде других произведений. Даже присоединяющийся к уже отмеченным евангельским ассоциациям образ из Апокалипсиса сохраняет ту же позитивную направленность: герой видит себя победоносно шествующим с мечом во главе своей "рати" в белых одеждах:

Потянулась плененою тьма египетская <...> и в ней будто бы я <...> не то с мечом, не то со стетоскопом. Иду... борюсь... В глуши. Но не один. А идет моя рать: Демьян Лукич, Анна Николаевна, Пелагея Иванна. Все в белых халатах, и все вперед, вперед...

Конечно, все ассоциации с Новым Заветом смягчены окрашивающей их иронией, однако эта ирония не имеет негативного характера и не снимает безусловно позитивной оценки героя и его миссии. В конечном счете герой выходит из испытаний победителем и, несмотря на свою слабость, успешно совершает свою миссию. В последующих произведениях Булгакова та же тема инкорпорировала в себя ряд новых ассоциаций, связанных с испытаниями гражданской войны и послереволюционным жизненным опытом, и получила в связи с этим новое, драматическое развитие.

2.1. В произведениях Булгакова первой половины 20-х годов с исключительной настойчивостью повторяется один сюжет, связанный с событиями гражданской войны. Так, в рассказах "Необыкновенные приключения доктора" (1922), "Я убил" (опубликован в 1926), отрывке "В ночь на 3-е число" (из романа "Алый мах" - первого варианта "Белой гвардии" - 1922) описывается одна и та же сцена - зверское убийство еврея петлюровцами ночью на окраине города, накануне бегства Петлюры из Киева. Кровь убитого резко выделяется на белом снегу; его одежда разорвана, лицо у него "синее и черное в потеках крови" ("В ночь на 3-е число"). Во всех этих сценах свидетелем является главный герой повествования; он хочет прийти на помощь жертве, но оказывается не в силах преодолеть свой страх и в конце

концов остается пассивным свидетелем убийства. Воспоминание об этом и чувство своей вины постоянно преследует его, доводя (в некоторых вариантах сюжета) до безумия и попыток самоубийства.

Другой вариант того же сюжета представлен в рассказе "Красная корона" (1922): герой не посмел заступиться за рабочего, повешенного по приказу белого генерала; у рабочего щека вымазана сажей - характерная деталь, связывающая данный эпизод с предыдущим. (Неизменно повторяемая примета убитого - кровь, кровоподтеки, сажа на лице - будет впоследствии воспроизведена в описании ссадины на щеке Иешу га-Ноцири.) Чувство вины, которое в связи с этим испытывает главный герой, он переносит на смерть брата, погибшего в бою. Когда брата вывозят с поля боя с "красным венцом" на голове (ему в голову попал осколок), герой чувствует себя его убийцей и сходит с ума.

Данный сюжет, во всех его вариантах, имеет явные ассоциации с Евангелием; особенно отчетливо эти ассоциации выражены в отрывке "В ночь на 3-е число"; здесь тотчас вслед за убийством начинается артиллерийская канонада, описанная в выражениях, явно отсылающих к евангельскому рассказу о зловещих знамениях, явившихся после смерти Христа:

И в ту же минуту, когда черный лежащий испустил дух, увидел доктор в небе чудо: звезда Венера над Слободкой вдруг разорвалась в застывшей выси огненной змеей, брызнула огнем и оглушительно ударила.

Во всех этих ранних произведениях намечается инвариантный образ главного героя, наделенного - так же как и герой "Записок юного врача" - некоторыми автобиографическими чертами. Так, герой большинства произведений этого круга - молодой врач. Обращает на себя внимание фамилия главного героя в отрывке "В ночь на 3-е число" - доктор Бакалейников. Уже отмечалось, что эта фамилия имеет нарочито сниженный характер<sup>4</sup>. Однако интересно, что при этом она имеет анаграмматическое сходство с фамилией самого Булгакова (подобие консонантного остова). Игра на частично подобных вариантах имен была одним из излюбленных приемов Булгакова; мы остановимся позднее на вопросе о том, какой смысл имела эта игра в его произведениях (см. § 2.2). Сейчас же заметим, что эту игру Булгаков продолжал и в жизни, изобретая шуточные, сниженные варианты собственного имени. Например, он говорил о том, что после его смерти его фамилию обязательно перепутают в газетном объявлении и напечатают, что умер литератор Бумакин<sup>5</sup>.

Можно даже предполагать, что описанный выше эпизод убийства (или один из его вариантов) имеет реальную биографическую основу, хотя никакие прямые свидетельства этого не имеется<sup>6</sup>. Во всяком случае, во всех ранних произведениях Булгакова выступает герой, не только психологически, но, по-видимому, и биографически весьма тесно и непосредственно связанный с самим

автором. Его постоянным свойством является ощущение своей одинокости и покинутости в чуждом ему, суровом и пугающем мире. Но в одном варианте сюжета герой исполняет свою миссию в этом мире, ассоциирующую его с ролью Христа; в другом - его слабость делает его пассивным свидетелем, а тем самым и виновником убийства, т.е. ассоциирует его с ролью Пилата. Эти две линии разворачиваются пока раздельно в различных произведениях, как альтернатива художественного решения проблемы.

Любопытна еще одна деталь, повторяющаяся в большинстве из названных произведений, - *печать* (или, вернее, бумага с печатью), играющая таинственную и роковую роль в происходящих событиях. У доктора Бакалейникова имеется удостоверение о том, что он мобилизован в петлюровские войска, которое доктор в конце отрывка "развеивает по ветру" и которое служит для него как бы символом совершенного им предательства. "Круглая синяя печать", свидетельствовавшая о принадлежности к большевикам, стала причиной казни рабочего в рассказе "Красная корона" - это была "преступная печать", по выражению героя рассказа. Герой "Записок юного врача" выписывает рецепты на бланке, причем рецепт однажды сыграл роковую роль, едва не погубив мельника ("Тьма египетская"); в других рассказах этого же цикла противопоставляется операции как бесполезное, но бесполезное средство, как предательский уход от попытки спасти больного, прибегнуть к которому героя искушает "демонский голос". Мотив печати и те выражения, в которых он представлен в ранних произведениях, намечает еще одну ассоциативную линию, связанную с образом центрального героя, - колдовство, магию, контакты с inferнальным миром<sup>7</sup>.

В своих последующих, более зрелых произведениях Булгаков отказался от слишком прямой и непосредственной автобиографической проекции своего центрального героя, от прямого соотнесения описываемых событий с личным опытом. Это "остранение" позволило писателю постепенно выработать единое художественное решение, в котором все альтернативные проекции были объединены в целостную художественную систему.

2.2. Сцена убийства еврея почти в точности воспроизводится в первом крупном произведении Булгакова - романе "Белая гвардия": та же черно-бело-красная цветовая гамма (ночь - снег - кровь жертвы), описание "синего и красного в потеках крови" лица избиваемого, наконец, описание грома и "разорвавшейся звезды" после его смерти (гл. 20). Однако имеется и одно важное отличие от всех предыдущих вариантов: в романе эпизод показан объективно, без участия главного героя-свидетеля; осталась казнь, но исчез мотив предательства. Главный герой романа - врач



Алексей Турбин ("человек-тряпка", как он охарактеризован в романе) не совершает никакого поступка, который мог бы ассоциироваться с ролью Пилата. От прежней связи героя со сценой казни остался только мотив "печати" - предательская кокарда на шапке, которая чуть не погубила Турбина; но здесь уже сам герой едва не стал жертвой ее "инфернального" действия.

Отсутствует свидетель-соучастник и в сцене казни рабочего в пьесе "Бег" (1927), воспроизводящей другой вариант этого сюжета (ср. рассказ "Красная корона").

В дальнейшем Булгаков еще дважды возвращался к сюжету "Белой гвардии" - в пьесе "Дни Турбиных" (1926) и пьесе/романе "Черный снег", которую пишет Максудов - герой "Театрального романа" (1936-37). Любопытно, что в самих заглавиях некоторых из произведений этого ряда Булгаков воспроизвел цветовую гамму сцены убийства: "Алый мах" (ранний вариант романа) - "Белая гвардия" - "Черный снег"<sup>8</sup>, что свидетельствует и о тесной ассоциативной связи между всеми этими произведениями, присутствовавшей в сознании автора, и о том, какую роль в этой связи играет сцена казни. Однако в обоих более поздних вариантах сюжета жертвой становится сам главный герой, гибель которого составляет трагическую кульминацию произведения.

Может показаться, что роль свидетеля-соучастника - роль Пилата - оказалась вытесненной и потеряла ассоциативную связь с образами главных героев поздних произведений Булгакова. Однако в действительности писатель отказался лишь от введения этой линии непосредственно в сцену убийства (возможно, это было вызвано слишком болезненными личными ассоциациями) и нашел более сложные и опосредованные способы ее реализации.

Так, в повести "Роковые яйца" (1926) профессор Персиков отдает изобретенный им аппарат Рокку со словами: "Я умываю руки". Этот "пилатовский" поступок вызывает катастрофические последствия, жертвой которых становится сам Персиков, растерзанный разъяренной толпой (в момент убийства Персиков "распростер руки, как распятый"). Конец Персикова художественно предсказан уже в завязке повести - в сцене "казни" лягушки, "распятой на пробковом штативе": сам Персиков постоянно отождествляется с "голыми гадами", которых он исследует (ср. такие детали, как "голый череп", "квакающий голос"), и их одинаковая гибель - распятие - служит еще одним звеном этой связи. При этом "голый череп" Персикова, по-видимому, имеет еще одно значение в этой сцене, отсылая к постоянному у Булгакова мотиву *Лысой горы* как места казни. Булгаков мог почерпнуть этот мотив из Евангелия от Никодема - апокрифа, особенно популярного в славянских странах, в котором говорится о происхождении Голгофы из гигантского черепа Адама, перевезенного в Иерусалим по приказу царя Соломона<sup>9</sup>. Худо-

жественная система Булгакова органически включала в себя идею апокрифа и постоянно ориентировалась на апокрифическое повествование.

Уже здесь намечается синтез двух ассоциативных линий, которые в ранних произведениях были противопоставлены: главный герой выступает одновременно и в роли Христа, и в роли Пилата; он совершает чудо - открывает "луч жизни", но при этом отрекается от своего творения, позволяет ему погибнуть и в конце концов гибнет сам. Аналогичная схема играет большую роль и в двух главных произведениях позднего Булгакова - "Театральном романе" и "Мастере и Маргарите".

Герой "Театрального романа" Максудов пишет пьесу, причем процесс сочинения представлен так, как будто Максудов смотрит со стороны на живые картины, рожденные его воображением.

Как бы коробочка, и в ней сквозь строчки видно: горит свет и движется в ней те самые фигурки, что описаны в романе <...>

Почти три я провозился, играя с первой картинкой, и к концу этой ночи я понял, что сочиняю пьесу.

В кульминации пьесы ее герой, который чрезвычайно близок самому Максудову, погибает, и Максудов видит его кровь на снегу. Таким образом, Максудов оказывается "свидетелем" гибели своего героя. Дальнейшее течение романа посвящено описанию борьбы Максудова за то, чтобы рассказать всем о судьбе своего героя - т.е. опубликовать роман и поставить пьесу. Эта борьба, как знает читатель, заведомо должна окончиться неудачей: ведь с самого начала читателю сообщается, что впоследствии Максудов покончит жизнь самоубийством, и роман носит подзаголовок "Записки покойника". Таким образом, Максудов не выдерживает борьбы, отступает и этим как бы предает своего героя; он оказывается тем пассивным свидетелем, роль которого разрабатывалась в ранних рассказах Булгакова. Даже мотив самоубийства сближает его с героями рассказов "Красная корона" и "Я убил". Но с другой стороны, Максудов и сам является такой же жертвой, как герой его пьесы.

Итак, намеченные в ранних произведениях Булгакова роли чюдотворца, предателя и искупительной жертвы, гибель которой приносит избавление, оказались в "Театральном романе" совмещены в образе героя-автора, наделенного чудесным даром правдивого видения, но неспособного выполнить свою миссию и тем самым предающего своего героя-жертву.

Полного развития эта художественная концепция достигает в романе "Мастер и Маргарита". С одной стороны, сам Мастер несет в себе черты не только Христа, как обычно принято думать, но и Пилата. Он отрекается от своего романа (а вместе с этим - и от своего героя), сжигает рукопись; он пытался рассказать миру известную ему одну правду о совершившейся казни, но у него не

хватило сил это сделать, и слабость делает его не только жертвой, но и молчаливым свидетелем - соучастником. Не случайно мотив безумия и попыток самоубийства также объединяет Мастера с героями ранних рассказов. Очевидно, именно этой двойной проекцией образа объясняется знаменитый конечный приговор Мастеру: "Он не заслужил света, он заслужил покой".

С другой стороны, Пилат предает Иешуа га-Ноцри, и его "белый плащ с кровавым подбоем", в сочетании с черной одеждой Каифы, придает сцене решающего разговора с Каифой, во время которого Пилат окончательно отказывается от попыток спасти Иешуа, цветовую гамму, отсылающую к сценам убийства-предательства в ранних произведениях Булгакова. Но в то же время в образе Пилата подчеркнута раскаяние и страдания, которыми он в конце концов искупает свою вину и получает прощение. В образе Пилата также просвечивает роль не только предателя, но и жертвы. В частности, появление перед глазами Пилата видения - головы императора Тиберия, покрытого язвами, быть может, является отсылкой к апокрифическому сюжету, согласно которому больной Тиберий узнает о чудесном враче - Иисусе, требует его к себе и, услышав, что Иисус казнен Пилатом, приходит в ярость и приказывает казнить самого Пилата<sup>10</sup>. В этой версии содержится очень важный для Булгакова мотив - предательство как непосредственная причина гибели, превращающая предателя в жертву и позволяющая синтезировать эти роли.

Но наиболее поразительным примером синтеза двух ролей является образ Иуды, который также предает в романе Мастера и жертвой одновременно. Сцена его убийства дана в той же характерной цветовой гамме, которая отличает все сцены убийства-казни в произведениях анализируемого ряда: ночь, белый лунный свет и дужа крови. Более того, когда на балу у Воланда Маргарите подносят кубок с кровью другого убитого предателя - Майгеля, ей говорят при этом:

"...> кровь *давно* ушла в землю, и там, где она пролилась, уже растут виноградные гроздья".

Так совершается мифологическое слияние образов Майгеля и Иуды, кровь которого пролилась на винограднике. Вся эта сцена принимает характер причастия кровью Иуды, закрепляя двойную функцию данного образа - как предателя и искупительной жертвы одновременно.

Любопытна автобиографическая проекция этого образа inferнального причастия, сделанная самим Булгаковым в письме к П.Попову (5 октября 1936 г.):

Сегодня у меня праздник. Ровно десять лет тому назад совершилась премьера "Гурбиных"... Сижу у чернильницы и жду, что откроется дверь и появятся делегаты от Ставицкавского и Немировича с адресом и письмом

подношением. <...> Ценное подношение будет выражено в большой кастрюле какого-нибудь благородного металла (например, меди), наполненной тою, самую кровью, которую они выпили из меня за десять лет<sup>11</sup>.

Иронически используя в буквальном смысле идиому "пить кровь из кого-л.", Булгаков создает картину, в которой парадоксально сочетаются мотивы причастия и вампиров, Тайной вечери и штабша нечистой силы. Такой же парадоксальной двуплановостью отличается аналогичный образ в "Мастере и Маргарите".

Такое переосмысление канонического евангельского повествования придает версии, разрабатываемой Булгаковым (так же как и его героем - Мастером), характер *апокрифа*. Не случайно глава, в которой Воланд начинал рассказывать роман Мастера, в черновых вариантах имела заглавие "Евангелие от Дьявола" и "Евангелие от Воланда"<sup>12</sup>.

Символом такого апокрифического отклонения от канонической версии, постоянной игры на альтернативных вариантах в осмыслении описываемых событий является один из излюбленных приемов Булгакова - варьирование имен персонажей и названий местностей и игра на сопоставлении, явном или скрытом, альтернативных вариантов. Ср. в "Мастере и Маргарите" такие явные варианты, как Иешуа/Иисус, Ершалаим/Иерусалим, Матвей/Матфей, а также более скрытые - Ауэрбах/Авербах, Штраус/Стравинский, Иоанн/Иван, Бездомный/Безыменский<sup>13</sup>; крик попугая "Пэтурра" как вариант имени Петлюры и игру на сопоставлении русских и украинских слов ("кот" - "кит") в "Белой гвардии"; имена Шарик/Шариков у героя "Собачьего сердца", Коротков/Колобков - у героя "Дьяволиады" и его двойника; игру на двойном имени героя Алонсо Кихано/Дон Кихот, Поклен/Мольер, и даже такую периферийную деталь, как записка Жуковского, подписанная "Вильям Джук". Данный прием как будто все время напоминает читателю о неоднозначном характере описываемых событий.

Конфронтация канонической и апокрифической версии повествования сообщает особую функцию образу ученика главного героя, который является свидетелем событий, но из-за своей слабости - невежества, непонимания, недостатка таланта - неспособен правдиво передать то, что он видел, и создает грубо искаженную версию. Таков Левий Матвей, записывающий слова Иешуа, по собственному утверждению последнего, совершенно неверно (здесь искажением оказывается именно канонический текст Евангелия, принадлежащий одному из евангелистов, - типичный для Булгакова парадокс). Таков и Иван Бездомный - "ученик" Мастера, который в эпилоге романа становится профессором-историком, дающим совершенно искаженную версию всего происшедшего с ним.

Как во многих других случаях, Булгаков и на этот раз построил мотив с таким расчетом, чтобы у него возникла и автобиографическая проекция. В начале 30-х гг. Булгаков написал "Жизнь господина де Мольера" по заказу серии "Жизнь замечательных людей". Однако книга была отвергнута, причем особенно сильную критику вызвал образ рассказчика, от лица которого в книге ведется повествование. В связи с этим Булгаков писал П.Попову:

Т. пишет, что мне, вместо моего рассказчика, надлежит поставить "серьезного советского историка". Я сообщил, что я *не историк*, и книгу переделывать отказался<sup>14</sup>.

Повествование, которое ведет Булгаков или близкие ему герои (Мастер, Рассказчик), отклоняется от всякой официальной и канонической версии, строится как апокрифическое снижение последней. Но именно эта парадоксальная и реалистически сниженная версия является истиной, тогда как тексты "высокого" жанра оказываются, в сущности, результатом непонимания и искажения. Утверждение "я не историк" оказывается равнозначно утверждению Булгаковым себя как *истинного историка*; естественным продолжением этого эпизода в жизни Булгакова явилось его намерение написать "Курс истории СССР", для которого он собирал материалы в 1936 году.

Аналогичную роль в других произведениях Булгакова реализуют доктор Борменталь ("Собачье сердце") и приват-доцент Иванов ("Роковые яйца"). Оба они описывают то, что происходит на их глазах, в восторженных, гиперболических выражениях. Но в конце выясняется, что они не поняли сути открытия, сделанного их учителем.

Ученик-"евангелист" становится у Булгакова еще одной ролью, с которой ассоциируется идея свидетеля-предателя: он тоже, в сущности, предает своего учителя тем, что оказывается не в силах правдиво рассказать о нем.

Те же инвариантные роли и ситуации проявились в пьесе о Пушкине - "Последние дни". Этот случай особенно примечателен потому, что Булгаков стремился к использованию точного исторического материала и с этой целью тесно сотрудничал в работе над пьесой с В.В.Вересаевым - автором новейшего в то время исследования об обстоятельствах гибели Пушкина. Однако полученный от Вересаева фактический материал Булгаков организовал таким образом, что в нем отчетливо проявились черты его художественной версии евангельского повествования, - к неудовольствию Вересаева, который в конце концов отказался от соавторства<sup>15</sup>. Само отсутствие в пьесе главного героя придает действию мистический оттенок: о Пушкине все говорят, действие вращается вокруг него, но самого Пушкина мы не видим. Мотив свидетеля, все понимающего, но отстающего перед силой,

представлен в образе Жуковского. Жуковский символически отрекается от Пушкина, не зная, что в этот самый момент происходит дуэль:

*Отрекаюсь на веки веков! Вредишь? Вреди, вреди, себе вредишь!*

В дальнейшем, уже после смерти Пушкина, Жуковский отступает еще раз - перед Дубельтом, позволяя ему запечатать кабинет Пушкина печатью корпуса жандармов и тем самым отдав бумаги Пушкина во власть "инфернальной" силы (ср. мотив печати - характерную деталь многих сцен предательства у Булгакова). При этом подчеркнута любовь Жуковского к Пушкину, восхищение его стихами, а также незаурядная творческая натура самого Жуковского. Он показан в момент сочинения им стихов на смерть Пушкина; тем самым Пушкин оказывается таким же литературным героем для Жуковского, каким Иешуа га-Ноцри является для Мастера.

Роль Иуды выполняет "часовых дел мастер" Битков, неотступно следующий за Пушкиным и докладывающий о каждом его шаге. Битков знает все стихи Пушкина наизусть, т.е. выступает как бы в роли его "ученика". Дубельт платит Биткову 30 рублей, цитируя при этом Евангелие:

"Иуда Искариотский иде ко архиереям, они же обещаши сребренички дати..." И было этих сребреников, друг любезный, тридцать. В память его всем и плачу.

Еще одна мимолетно намеченная в пьесе роль - бездарный "ученик", грубо искажающий в своих писаниях идеи учителя; это анонимный автор нелепых "революционных" стихов, подписанных "А.Пушкин":

В России нет закона,  
А - столб, и на столбе корона.

Таким образом, в произведениях зрелого Булгакова формируется, в качестве инвариантного сюжета, своеобразная "апокрифическая" версия евангельского повествования, в которой каждый из участников совмещает в себе противоположные черты и выступает в двойственной, амбивалентной роли. Вместо прямой конфронтации жертвы и предателя, Мессии и его учеников и враждебных им сил образуется сложная система, между всеми членами которой проступают отношения родства и частичного подobia.

2.3. Уже в "Белой гвардии" была намечена еще одна роль, получившая значительное развитие в последующих произведениях, - роль всемогущего покровителя, обладающего верховной властью. Несмотря на свое могущество, он покидает главного героя

во враждебном мире и в решающий момент отворачивается от него, в результате чего герой гибнет. Таков Людовик XIV в произведениях о Мольере, Николай I в пьесе "Последние дни". Таким образом, всемогущая патеральная фигура, имеющая определенные ассоциации с Богом-отцом, также в конечном счете оказывается в роли пассивного свидетеля - соучастника казни. Роль покровителя-творца получает такой же амбивалентный смысл, как и все остальные роли булгаковского сюжета.

Амбивалентный и парадоксальный характер евангельских ассоциаций у Булгакова весьма ярко проявился в повести "Собачье сердце". Основу сюжета "Собачьего сердца" составляет превращение собаки в человека и затем обратное превращение человека в собаку. Первое превращение явно ассоциируется с *инкарнацией*; из своего "собачьего рая" (как он сам называет роскошную квартиру, в которой царит всемогущий Филипп Филиппович) Шарик оказывается низведен к весьма жалкой и полной забот человеческой роли, в которой его постоянно искушает "нечистая сила" - домоуправ Швондер (о постоянном мотиве Булгакова - характеристике представителей советской администрации как инфернальной силы см. дальше, § 4.2). Фамилия профессора, проделавшего эту операцию - Преображенский - намекает на мистический характер события. Операция происходит в квартире профессора на Пречистенке - еще одно значимое название, включающее в круг ассоциаций образ Пречистой Божьей матери. Характерно также время операции - она происходит в ночь с 23 на 24 декабря<sup>16</sup>. За чудесным превращением следит доктор Борменталь, который фиксирует происходящие события в глуповосторженных записях (роль "евангелиста" у Булгакова). Обратная операция, после которой Шарик возвращается в первоначальное состояние, т.е. вновь оказывается в раю, у ног своего всемогущего покровителя (см. заключительную сцену повести), не имеет фиксированной даты, однако известно, что она происходит в период "мартовских туманов" - то есть в сезон Пасхи.

Первое слово, которое произнес Шарик после своего "воплощения" в человека, - "абырвалг" - это прочитанная в обратном направлении вывеска "Главрыба". Чтение Шариком справа налево иронически намекает на семитское письмо; само же слово "рыба" является распространенным раннехристианским символом Христа. В основе этого символа лежит тот факт, что первые буквы греческого слова "рыба" являются инициалами Иисуса Христа. В повести этот мотив всплывает еще один раз - в описании трости Филиппа Филипповича с юбилейной монограммой, на которой была выгравирована "римская цифра X". Таким образом, "главрыба" и "римская цифра" являются двумя криптограммами имени Христа.

Квартира Филиппа Филипповича является моделью небесного царства. Она стоит посреди окружающего ее хаоса, сохраняя строгий порядок и иерархию ада и рая ("адом" в этой квартире назван кухонный очаг) и успешно отражая периодические нашествия и посягательства inferнальных сил - Швондера и его помощников. Сам Филипп Филиппович обладает властью над жизнью и смертью - он возвращает молодость. Превратив Шарика в человека, он затем отрывается от него. В повести иронически разыграна сцена Преображения: Шариков предстает перед профессором в безобразной одежде, с пестрым галстуком, и вызывает его возмущение тем, что называет его "папашей". В этих деталях получили негативное воплощение белые одежды, в которых Иисус предстает в сцене Преображения, и раздавшийся с неба голос, назвавший его возлюбленным Сыном<sup>17</sup>; в отличие от канонической версии, профессор отрывается от своего "отцовства". Парадоксальный и иронический характер ассоциаций героев "Собачьего сердца" с образами Бога-отца и Бога-сына вполне соответствует той трактовке, которую получают образы и мотивы Евангелия в художественном мире Булгакова.

Еще одно произведение, в котором ассоциации с Евангелием получают такое же ироническое и сниженное преломление, - рассказ "№ 13. Дом Эльпит-Рабкоммуна". Эльпит - хозяин огромного и роскошного дома, вынужденный после революции покинуть его и скрываться в отдалении - "на другом конце Москвы". Чтобы спасти дом, он оставляет в нем своего бывшего управляющего, которого зовут *Христи*. Что касается имени Эльпит, то первая его часть, Е1 - одно из имен Бога на иврите; вторая часть, быть может, восходит к ивр. *pid* 'катастрофа'; старое имя дома оказывается таким же "составным словом", как и новое: Рабкоммуна. Посреди воцарившегося всеобщего хаоса Христи совершает чудеса - поддерживает свет и тепло:

Но было чудо: Эльпит-Рабкоммуну топили <...> И от одного имени Христи свет волшебюно загорался. Да-с, *Христи был человек*

(ср. евангельское *Ессе homo*). Время от времени Христи тайно беседует со своим хозяином, жалуясь на то, как он устал от трудной миссии. В конце концов возникает ситуация, в которой Эльпит больше не может ему помочь - он не в силах достать нефть для дома.

Оставленный без поддержки, Христи не в силах справиться с жильцами; те начинают топить печи, и дом сгорает. Сцена пожара символизирует "конец света" (так же как дом символизировал собой мир, отпавший от своего хозяина - Эльпита) и одновременно уподобляется казни самого Христи:

Шуба свисала с плеча, и голая грудь была видна у Христи <...> И стало у Христи такое лицо, словно он сам горел в огне, но был нем и ничего не мог выкрикнуть <...> Слезы медленно сползали по синеватым щекам.



(Ср. мотивы "разорванной одежды" и "синеватых щек" - типичные детали, сопровождающие сцены казни у Булгакова.) Горящий дом приравнивается к самому Христи, и поэтому упоминание о центральном *корпусе* дома как эпицентре пожара может быть понято как еще одно ироническое обыгрывание латинского выражения ("*Corpus Christi*").

В этом рассказе сконцентрированы многие характерные детали "Евангелия от Булгакова": сочетание чудотворной силы и чувства усталости и потерянности у главного героя, который в конце концов не выдерживает возложенного на него испытания и становится жертвой разразившейся катастрофы; и высшая сила, которая послала героя на его миссию и затем покинула его и стала причиной его гибели; и описание гибели героя как вселенской катастрофы - конца света.

Даже в таком произведении, как пьеса "Дон-Кихот", где писатель, казалось бы, просто разрабатывает сценический вариант литературного первоисточника, отчетливо проступают аналогичные мотивы. Алонсо Кихано представлен человеком, одержимым фантазиями-видениями (подобно главному герою "Театрального романа" и "Мастера и Маргариты"), на основании которых он создает образ своего двойника - Дон-Кихота. Его "творчество" встречает крайне враждебный прием в жестоком и чуждом ему мире, который не признает его "героя" и жестоко преследует самого "автора"; только простодушный "ученик" Санчо Панса повсюду следует за ним, не понимая его речей и бессмысленно, искаженно повторяя его слова. Сохранен даже столь характерный для Булгакова мотив главного героя как "врача" - в сцене успешного приготовления чудодейственного бальзама. Наконец, Дон-Кихот неожиданным и чудесным образом получает поддержку и покровительство всемогущего герцога. Жизнь его преобразается, он получает признание; он не знает при этом, что герцог смеется над ним и покровительствует ему лишь для забавы. Наблюдая за происходящим с высоты своего знания и всемогущества, герцог в конце концов в решающую минуту не приходит на помощь Дон-Кихоту и оставляет его поверженным. Герой, в свою очередь, совершает акт отречения: он отрекается от своего творения-двойника - образа странствующего рыцаря, и это отречение становится причиной его смерти. Как и в пьесе о Пушкине, Булгаков, не внося никаких существенных изменений в имеющийся в его распоряжении готовый материал и лишь тонко расставляя акценты и отбирая детали, структурирует этот материал в категориях своего художественного мира.

Таким образом, в трактовке фигуры Бога-отца заключено то же парадоксальное сочетание всемогущества и слабости, творческой силы и ухода от действия в решающий момент, которое отличает центрального героя Булгакова и было охарактеризовано выше как

сочетание ролей Христа и Пилата. Неудивительно поэтому, что в некоторых образах, созданных Булгаковым, происходит слияние всех трех этих ролей. Так, выше уже говорилось о наличии явных ассоциаций и с Пилатом, и с Христом в образе профессора Персикова ("Роковые яйца"); в то же время в некоторых ситуациях Персиков выступает в роли Бога-отца. Он наблюдает в микроскоп, с высоты своего всезнания и всемогущества, "казнь" лягушки, которая была "распята на пробковом штативе"; опыт длится ровно полтора часа - точный отсчет времени, характерный для сцен, ассоциируемых с распятием. Следствием этой "казни" становится появление "луча жизни", открытого Персиковым. Размножение амёб в только что открытом луче (за которым наблюдает в микроскоп "творец"-Персиков) пародирует естественную историю и тем самым содержит иронический намек на сотворение мира:

В красной полосочке кипела жизнь. Серенькие амёбы, выпуская ложноножки, тянулись изо всех сил в красную полосу и в ней (словно волшебным образом) оживали. <...> Они лезли стаей и боролись друг с другом за место в луче <...> В красной полосе, а потом и во всем диске стало тесно и началась неизбежная борьба <...> Среди рожденных лежали трупы погибших в борьбе за существование. Побеждали лучшие и сильные. И эти лучшие были ужасны.

Новая жизнь, созданная Персиковым как следствие казни-распятия лягушки, оборачивается выходом на свободу сил разрушительного хаоса и конечной катастрофой, в которой этот вновь созданный мир гибнет (сгорает). Аналогичный разрушительный хаос постепенно воцаряется и в квартире профессора Преображенского после акта "инкарнации" (превращения собаки в человека). Таким образом, само творчество приобретает столь же амбивалентный и двусмысленный характер, как и вся фигура Бога-творца: он одновременно создает искупительную миссию и освобождает inferнальные силы хаоса, творит новый мир и вызывает "конец света".

И в поздних произведениях Булгаков дал ряд образов, в которых синтезированы роли Бога-творца, Искупителя и предателя (Пилата - Иуды). Таков, в сущности, образ Мастера и отчасти Максудова: это образы творцов, которые "материализуют" созданных ими героев, посылают их в мир, встречающий их с крайней враждебностью, - и затем в бессилии отступают, покидая свое творение.

Итак, в художественном мире Булгакова образы Бога-отца, Искупителя, Пилата, Иуды, Евангелиста теряют свою дискретность и сплавляются в одно сложное целое, все элементы которого связаны между собой многообразными отношениями подобия и родства. Такая художественная система позволяет писателю в самых разнообразных, нередко весьма неожиданных характерах и

обстоятельствах увидеть проекцию образов и мотивов Евангелия. Она дает также возможность осуществлять многозначную, динамичную связь между описываемым миром и его евангельской идеальной проекцией, выявляя в каждом отдельном явлении заключенные в нем потенциальные связи то с одним, то с другим элементом евангельского повествования.

3. Рассмотрим еще раз основные роли, из которых складывается своеобразный апокрифический вариант Евангелия у Булгакова: центральный герой, обладающий творческим даром, одинокий и отчужденный от окружающего мира, который отворачивается от невинной жертвы и сам в конце концов погибает; его ученик, скрупулезно следующий за каждым его шагом, но из-за отсутствия знаний или таланта неспособный увидеть и понять смысл происходящего и в конце концов губящий идеи своего учителя, которые таким образом оказываются безвозвратно утраченными; могущественная фигура, обладающая сверхъестественным всезнанием и всевластием, относящаяся к герою отцовски-покровительственно, своей волшебной силой устраняющая все препятствия перед ним, но в решающий момент предающая героя и становящаяся причиной его гибели. Легко заметить, что все эти роли проецируются еще на один прототипический сюжет - легенду о Фаусте. Эта связь подкрепляется рядом деталей в произведениях Булгакова, которые преимущественно связаны с сюжетом "Фауста". Так, чудеса, творимые героем, имеют характер научных опытов и притом связаны с проникновением в тайну жизни: воскрешение на операционном столе ("Записки юного врача"), открытие луча жизни ("Роковые яйца") или секрета омоложения ("Собачье сердце"). Ученик главного героя обычно имеет ученое звание: приват-доцент Иванов, доктор Борменталь, Бездомный, становящийся в эпилоге романа историком. Многочисленны также прямые упоминания различных деталей, связанных с "Фаустом", во многих произведениях Булгакова. Помимо "Мастера и Маргариты", назовем сцену появления издателя Рудольфи перед Максудовым в виде Мефистофеля, а также арии из "Фауста" Гуно, служащие своеобразным комментарием к действию (ария Фауста из пролога оперы в "Театральном романе", ария Фауста "Привет тебе, приют священный" в "Записках юного врача", ария Валентина "Я за сестру" в "Белой гвардии" и т.д.).

Заметим, что первая сцена "Фауста" Гёте происходит в канун Пасхального воскресенья; Фауст должен умереть, и его возвращение к жизни (т.е. "воскресение") является результатом договора с дьяволом. Эта парадоксальная деталь, быть может, сыграла свою роль в слиянии легенды о Фаусте и евангельского повествования у Булгакова. Во всяком случае, во многих его произведениях

критические события происходят в весенние месяцы и имеют явные пасхальные ассоциации.

Легенда о Фаусте представлена у Булгакова в двух ипостасях - в виде "Фауста" Гёте и оперного "Фауста" Гуно.. Наличие двух параллельных вариантов в этом случае соответствует той постоянной конфронтации канонической и апокрифической версии Евангелия, которую мы наблюдали выше.

То обстоятельство, что персонажи и сюжеты Булгакова одновременно проецируются на Евангелие (и притом сложным и неоднозначным образом) и на легенду о Фаусте, придает еще более парадоксальный и противоречивый характер тому ассоциативному полю, которое вырастает вокруг каждого произведения; в этом поле нераздельно соединяются святость и демонизм, чудо и магия, искупление и предательство. Одним из примеров такого слияния является образ Голгофы в романе "Мастер и Маргарита". Голгофа названа в романе Лысой горой (т.е. дан русский перевод ее древнееврейского названия). Но наименование "Лысая гора" в фольклоре связано с местом, где происходит шабаш нечистой силы. Данный мотив отражен в известной симфонической картине Мусоргского "Ночь на Лысой горе", которая, в свою очередь, легко ассоциируется с симфонической картиной "Вальпургиева ночь" в опере Гуно. Другой аналогичный пример - сцена сдачи валюты в том же романе, в которой имеется множество указаний на демоническую природу происходящего, есть и прямая отсылка к Мефистофелю (звучит его ария "Люди гибнут за металл"), но одновременно громкоговоритель, возвещающий: "Сдавайте валюту", назван "голосом с неба", и эти же слова появляются в виде огненных букв на стене, вызывая явные библейские ассоциации. Аналогичный смысл имеет и парадоксальное сочетание слов в названии пьесы о Мольере - "Кабала святош". Число 13, имеющее одновременно и демоническую, и сакральную природу (13 - сакральное число в иудаизме, наделенное многими значениями: оно соответствует 13 атрибутам Бога, составляет сумму числовых значений букв иврита, входящих в состав одного из имен Бога - Ехим 'единый'), имело важное значение для Булгакова. Так, № 13 получил дом, в название которого входило также имя Бога ("№ 13. "Эльпит-Рабкоммуна" - см. § 2.3). Интересно, что № 13 имел дом в Киеве, в котором семья Булгаковых жила до революции; эта деталь воспроизведена в романе "Белая гвардия", герои которого также живут в доме № 13.

Сложным образом переплетается сакральное и демоническое начало в мотиве вина в романе "Мастер и Маргарита". Маргарита выпивает чашу с кровью Иуды/Майгеля на балу у Воланда в качестве причастия; этот же мотив воспроизводится в виде яда - красного вина, которое Азazelло подносит Мастеру и Маргарите; этот же яд оказывается волшебным эликсиром, дающим

им бессмертие. Парадигма вино/кровь - вино/яд/эликсир соответствует, с одной стороны, причастию, а с другой - кубку с ядом, который хочет принять оперный Фауст, и эликсиру молодости. Такие же амбивалентные связи данной мотивной парадигмы реализуются в повести "Дьяволиада": Коротков получает от администрации своего учреждения (персонифицирующей, как обычно, inferнальную силу) огромное количество "церковного вина" (оно было выдано вместо денег в качестве жалованья), которое невозможно пить и которое вызывает сильнейшую головную боль. Несмотря на это, Коротков упорно продолжает пить его; в конечном счете он сходит с ума и погибает и/или превращается в нечистую силу, и такое развитие сюжета может быть, среди прочего, объяснено действием вина: после каждого приема вина мир, предстающий перед героем на следующий день, оказывается все более абсурдным и наполненным фантазмагорией. Я уже упоминал также об использовании Булгаковым мотива вина применительно к своей собственной жизни (§ 2.2).

Можно было бы привести еще очень много примеров того, как в различных произведениях Булгакова переплетаются мотивы Евангелия и "Фауста", пробуждая смешанные сакрально-инфернальные ассоциации. Начав (в ранних произведениях) с альтернативного "примиривания" различных проекций к элементам своего художественного мира, писатель постепенно пришел к созданию своей индивидуальной художественной мифологии, в которой неповторимым образом переплелись различные источники.

4.1. Описание ассоциативного субстрата произведений Булгакова останется неполным, если не назвать еще одну ее составную часть, также восходящую к Новому Завету, - *апокалиптические мотивы*.

Если евангельские и фаустианские мотивы получили наиболее явное и прямое выражение в последнем произведении Булгакова - романе "Мастер и Маргарита", то эпицентром апокалиптической темы явилось, напротив, относительно раннее его произведение - роман "Белая гвардия", где эта тема выражена с большой интенсивностью и с полной очевидностью. Отсюда апокалиптические мотивы распространились по многим другим произведениям Булгакова, принимая более скрытую и опосредованную форму, так что зачастую их можно обнаружить только при сопоставлении с "Белой гвардией".

Для романа "Белая гвардия" Апокалипсис является, в сущности, основным метасюжетом. В самом начале романа священник предрекает будущие испытания и в качестве подтверждения своих слов цитирует Апокалипсис (гл. 1). Обширная цитата из Апокалипсиса составляет и один из эпизодов заключительной главы романа. Петлюра последовательно описан в романе как

Антихрист. Он появляется на сцене, выйдя из тюремной камеры № 666 (мотив освобождения Антихриста от уз и "звериного числа")<sup>18</sup>. Характерна изменчивость и неуловимость его облика: имеется множество противоречивых версий того, кто он такой и как он выглядит (ср. аналогичный прием в описании Воланда в "Мастере и Маргарите"). Его приходу предшествуют "знамения" (гл. 5, см. ниже). Армия Антихриста завоевывает Город (мифологизированное наименование Киева в романе, в котором, как впоследствии в Москве "Мастера и Маргариты", слились ассоциации с Иерусалимом и Римом), убивает мучеников, в одиночку пытающихся сразиться с Антихристом и его войском, и оставляет их трупы лежать на улицах Города (смерть Най-Турса). В конце романа происходит убийство еврея, описанное как казнь Христа, и тотчас вслед за этим войско Петлюры бесследно исчезает, "как будто никогда и не было" (гл. 20); таким образом, исчезновение Антихриста связывается с появлением Христа. Однако это Второе пришествие Христа происходит в виде распятия - Апокалипсис сливается с Евангелием. Это придает всему событию двойственный характер: оно воспринимается одновременно как искупительная жертва и конец света, как символ спасения и гибели. Второе пришествие сливается с Первым, и мир, наступающий после этого критического момента, может оцениваться амбивалентно - и как царство Божие, наступающее после конца света, и как новая земная жизнь, продолжающаяся после того, как совершилась искупительная жертва.

Вслед за гибелью еврея и исчезновением Петлюры в Город вступают большевики. Разорвавшаяся звезда, возвещающая смерть казненного, - это канонада красных войск, наступающих на Город; она служит одновременно знаменем, возвещающим смерть Христа, и символом конца света (образ разорвавшегося солнца, звезды или луны как символ конца света типичен для Булгакова - ср., в частности, широкое его использование в "Мастере и Маргарите"). Все последующие события изображены в заключительной главе романа в виде снов, которые видят все основные герои, т.е. происходят уже как бы по ту сторону земной реальности, после конца света. И наконец, крест на памятнике Владимиру превращается в меч - явный символ Второго пришествия и Страшного суда. На небосводе загорятся звезды - символ вечности:

Меч исчезнет, а вот звезды останутся, когда и тени наших тел и дел не останется на земле. Нет ни одного человека, который бы этого не знал. Так почему же мы не хотим обратить свой взгляд на них? Почему?

Но и здесь Евангелие сливается с Апокалипсисом; звезда, загорающаяся над Слободкой, к которой обращены взгляды персонажей романа в финале, - это Вифлеемская звезда:

Удобнее всего ему было смотреть на звезду Марс, сияющую в небе впереди над Слободкой. И он смотрел на нее. От его глаз шел на миллионы верст взгляд и не упускал ни на минуту красноватой живой звезды.

Таким образом, остается открытым вопрос о том, что возвещает финал романа - наступление царства Божия или искупительную жертву; вернее, его смысл не предполагает ответа на этот вопрос и включает в себя симультанно обе альтернативы. Эта двойственность проявляется и в том, как использует Булгаков символы противоборствующих сторон - красную звезду и белый цвет. С одной стороны, Вифлеемская звезда, загоревшаяся в финале романа, оказывается пятиконечной:

Она сжималась и расширялась, явно жила и была пятиконечная <...> а от голубой луны фонаря временами поблескивала на груди человека ответная звезда. Она была маленькая и тоже пятиконечная.

Это уподобление придает, казалось бы, вполне определенный смысл цитированным выше последним словам романа о том, что "меч исчезнет, а звезды останутся", и призыву "обратить свой взгляд" на звезды. Но с другой стороны, необходимо вспомнить образ рати в белых халатах, во главе которой идет главный герой с мечом против "тьмы египетской" ("Записки юного врача" - см. § 1). На фоне этого образа проступает второй смысловой план заглавия романа - Белая *гвардия*, т.е. свита, "воинство Христово" в белых одеждах. Эти противоположные смыслы не отменяют друг друга, а сливаются в единый, комплексный образ, который и составляет, в этой своей двойственности, истинный смысл финала романа.

Мотив Второго пришествия и конца света еще более осложняется благодаря тому, что в романе этому мотиву придан *циклический характер*. Сцена убийства еврея оказывается лишь кульминационным звеном в целой серии эпизодов, в каждом из которых разворачиваются те же мотивы, хотя и в более скрытом, редуцированном виде.

Так, бегству из Города гетмана и вступлению Петлюры предшествует ряд "знамений". Одним из этих знамений является взрыв склада боеприпасов под Городом, на Лысой горе, описанный, как и сцена убийства еврея, в выражениях, вызывающих явные ассоциации со знаменами после смерти Христа (характерно и само название - Лысая гора):

*Однажды в мае месяце, когда Город проснулся сияющий, как жемчужина в бирюзе, и солнце выкатилось освещать царство гетмана, <...> прокатился по Городу странный и зловеющий звук. Он был неслышанного тембра - и не пушка и не гром, - но настолько силен, что многие форточки открылись сами собой и все стекла дрогнули <...> Многие видели тут женщин, бегущих в одних сорочках и кричащих страшными голосами. Вскоре узнали, откуда пришел звук. Он явился с Лысой горы за Городом.*

Второе знамение - убийство рабочим немецкого главнокомандующего. Рабочий был повешен (второй вариант мотива казни у Булгакова - см. § 2.1.). Эти два события, помещенные рядом, в совокупности образуют картину, заключающую в себе те же детали, что и сцена убийства в последней главе романа: казнь, взрыв как знамение, Лысая гора как место казни и, наконец, исчезновение "царства", которое эта казнь возвещает. Таким образом, гетман и его "царство" приобретает такие же черты Антихриста и царства сатаны, как и последовавший за ним Петлюра. Сходство усугубляется и тем, что о гетмане также никто не знает, кто он и откуда появился:

Все это, конечно, очень мило, и над всем царствует Гетман. Но, ей-богу, я до сих пор не знаю, да и знать не буду, по всей вероятности, до конца жизни, что собой представляет этот *невиданный властитель* с наименованием, свойственным более веку *семнадцатому*, нежели двадцатому.

Жители Города встречают гетмана как наступающее "царство Божие": "Дай Бог, чтобы это *продолжалось вечно*" (один из многочисленных у Булгакова примеров игры на буквальном смысле стершихся тропов). Взрыв на Лысой горе и казнь рабочего возвещают о падении этого царства. Наступает царство Петлюры, и его приход отмечен сценой грандиозного молебна и провозглашения "многая лета" (гл. 16). Затем происходит новая казнь, раздается гром, и это царство исчезает.

Гетман исчезает из Города с молниеносной быстротой - его уносит поезд, подобно тому как войско Петлюры ускакало из города на лошадях; мотив стремительной езды/скачки используется Булгаковым для характеристики "нечистой силы" и в других произведениях (в частности, в финале "Мастера и Маргариты").

Вслед за исчезновением гетмана в город врывается "предтеча" Петлюры - полковник Болботун с конным авангардом. Его вступление в Город ознаменовано убийством Якова Григорьевича Фельдмана (гл. 8). Фельдмана погубила бумага с печатью, удостоверявшая его связи с режимом гетмана, - увидев эту бумагу, петлюровский сотник зарубил его шашкой. Перед смертью Фельдман обращается с мольбой к Богу, прося спасти его, но Бог не приходит на помощь:

· Боже! Сотвори чудо. <...> Все берите. Но только дайте жизнь! Дай! Шмаисроэль! Не дал.

Таким образом, в этой сцене в свернутом виде представлены мотивы распятия, включая даже такие детали, как роковая бумага с печатью и участие в казни "сотника" (в финальной кульминации романа еврея убивает "пан куренной"; в казни Иешуа га-Ноцир активную роль играет центурион).



Итак, в романе несколько раз проигрывается, в различных воплощениях, один и тот же "мотивный сюжет"; развитие событий в романе совершается по законам мифологической цикличности. Каждое последующее событие оказывается лишь очередным воспроизведением все той же схемы, все того же идеального сюжета. В город вступает передовой отряд - "предтеча сатаны", после чего наступает царство Антихриста. Казнь-распятие и сопровождающий его "небесный гром" служат знамением, возвещающим падение этого царства, после чего в Город вступает новый передовой отряд. Каждое новое царство встречается грандиозным молебном (т.е. приветствуется как наступление царства Божия), однако затем оказывается, что это лишь новая исплата сатаны, и вся схема воспроизводится вновь. И наступление, и падение каждого царства совершается стремительно, что подчеркнуто образом мчащейся конницы или поезда (мотив "дьявольской колесницы"), и включает в себя сцену казни.

Мы уже видели, что конец царства Петлюры в очередной раз отмечен казнью, раздавшимся после нее громом и внезапным исчезновением его войска. О вступающей в Город вслед за Петлюрой новой силе в свою очередь повествуется в выражениях, рисующих картину вселенского торжества и утверждения в вечности:

*Последняя ночь расцветала. Во второй половине ее вся тяжелая синева, занавес Бога, облегающий мир, покрылась звездами. Похоже было, что в неизмеримой высоте у царских врат служили всюнощную*

(при этом звезды в данной сцене оказываются пятиконечными звездами). Однако эта картина, казалось бы, придающая финалу торжественно-патетический характер, парадоксальным образом соединяет его с предшествующими циклами. На эту же связь указывает и присутствие в финале романа еще целого ряда постоянных мотивов. Так, вступление большевиков в Город показано в образе бронепоезда (гл. 20) - еще одного воплощения мотива "колесницы". У бронепоезда стоит часовая, и его мучительная миссия - длительное стояние на морозе, и мечта о теплом "рае" внутри бронепоезда показаны в выражениях, делающих этот эпизод еще одним вариантом казни:

*Человек <...> думал только об одном, когда же истечет, наконец, очередной час пытки и он уйдет с озверевшей земли вовнутрь, где божественным жаром пшут трубы, греющие эшелоны.*

Итак, вступление передового отряда большевиков, так же как и в предыдущих циклах, совершается на "дьявольской колеснице" и знаменуется сценой казни. Более того, в той же гл. 20 имеется очень слабый, скрытый намек на будущую мученическую смерть младшего Турбина - Николки, - который предвещает продолжение цикла в будущем: во сне Елена видит Николку убитым, причем у

него "вся шея в крови, а на лбу *желтый венчик с иконками*". Смысл этого сна становится ясным, если сопоставить его мотивы с рассказом "Красная корона" (см. § 2.1), герой которого видит своего младшего брата (которого зовут Николай), убитого в бою (действие происходит во время гражданской войны, т.е. непосредственно после событий, описанных в романе), с венцом на голове:

*Не было волос и не было лба. Вместо него был красный венчик с желтыми зубьями-ключьями.*

Образ убитого Николки проецирует циклический сюжет романа в будущее. Все это придает смысл, казалось бы, безумным речам Русакова, называющего вступающие в Город войска "атгелами сатаны" и "предтечей сатаны" - Троцкого (буквальное исполнение, казалось бы, самых невероятных и бессмысленных утверждений - мотив, очень часто встречающийся в самых различных произведениях Булгакова).

4.2. Мотив "конца света" и сопровождающего его распятия применительно уже к советскому периоду разрабатывается в целом ряде произведений Булгакова. Так, гибель Короткова, преследуемого кружащейся в шабаше "нечистой силой" ("Дьяволиада"), описана следующим образом:

*Солнечная бездна поманила Короткова так, что у него захватило дух. С пронзительным победным криком он подпрыгнул и взлетел вверх <...> Затем кровавое солнце со звоном лопнуло у него в голове, и больше он равно ничего не видел.*

(Мотив разорвавшегося красного солнца, как обычно, символизирует гибель, которая сопровождается "вознесением" Короткова.)

Аналогичный смысл имеет в рассказе "Дом № 13" сцена пожара и "распятия" Христи (см. § 2.3), в повести "Роковые яйца" - гибель Персикова и его института. Но наиболее подробно разработана эта линия в романе "Мастер и Маргарита".

Приход в Москву сатаны и его свиты ознаменован казнью Берлиоза, имеющей явную ассоциацию с казнью Иоанна Предтечи<sup>19</sup>. Присутствие Воланда в городе отмечено целым рядом "знамений" (среди них - "женщины, бегущие в одних сорочках" после сеанса в "Варьете" - ср. соответствующее знамение в "Белой гвардии", § 4.1). Наконец, после завершения повествования о га-Ноцри и смерти Мастера (реализующих на двух разных уровнях идею распятия как знака критического поворота событий), после грозы, прокатившейся над Москвой и Ершалаимом, Воланд и его свита исчезают, как "туман", уносятся на конях, оставляя Москву горящей; в последнем видении Москва предстает Мастеру как "город с разорванным солнцем". Пожар и разорвавшееся солнце служат явными сигналами конца света в художественном мире

Булгакова. Но гибель Москвы конца 20-х годов (времени действия основной части романа) лишь вызывает наступление нового цикла. В эпилоге мы видим уже Москву 30-х годов, в которой совершаются новые чудеса и "знамения", аналогичные предыдущим: персонажи чудесным образом исчезают и оказываются на совершенно других местах; происходит даже пародийное шествие на Голгофу, когда пьяный "гражданин" тащит в милицию черного kota в сопровождении толпы улюлюкающих мальчишек. Все это как бы предвещает развертывание нового цикла<sup>20</sup>.

В этом эпилоге отчетливо проявилось одно свойство художественного мира Булгакова, сыгравшее важную роль в развитии апокалиптической циклической схемы: своеобразное остраненное видение повседневной жизни, и прежде всего советского быта, как странного мира, в котором на каждом шагу, в самых обыденных событиях и выражениях, проглядывают чудеса, намекающие на присутствие "нечистой силы", а следовательно, и на близость очередной апокалиптической катастрофы. Так, простейшие бытовые предметы в советском быту приобретают странный характер и, теряя способность выполнять свое прямое назначение, превращаются в атрибуты магического ритуала. В "Дьяволиаде" герой получает жалованье спичками; эти спички, заменяющие деньги, к тому же не горят, зато распространяют удушливый запах серы, ассоциируясь, таким образом, с присутствием inferнальной силы и служа прологом к развертывающемуся далее шабашу. Такой же характер имеет церковное вино, которое невозможно пить и которое оказывает странное действие на главного героя. Таинственная суть этих предметов подчеркивается их "странным" официальным наименованием - "продукты производства" (об использовании Булгаковым советских клише в качестве элементов "странного", нечеловеческого, магического языка см. ниже). В "Мастере и Маргарите" Берлиоз и Бездомный пьют "абрикосовую воду", теплую и "пахнущую одеколоном", от которой они немедленно начинают икать; поскольку икание в бытовой мифологии ассоциируется с нечистой силой, божбой, проклятьем и т.п., абрикосовая вода обнаруживает магические свойства: она не утоляет жажду, но зато указывает на близящееся появление Воланда. В "Театральном романе" лампочка перегорает, погружая комнату во тьму, и пламя керосинки "взлетает к потолку", создавая должное обрамление для появления Мефистофеля - Рудольфи. Обесценение денег, превращение их в ничего не стоящие обрезки бумаги, происходящее в начале 20-х годов и много раз обыгрываемое у Булгакова, вполне соответствует чудесам с деньгами, которые проделывает Воланд; валютный магазин, разительно отличающийся от обыкновенного, описывается как

волшебное место и вполне соответствует волшебной лавке, которую демонстрирует Воланд в театре "Варьете".

Одной из примет царства сатаны у Булгакова служит "странный" язык, слова которого не принадлежат обычному языку и имеют вид магических заклинаний. В "Белой гвардии" и ряде ранних рассказов эту функцию выполняет причудливая смесь русского и украинского языка, на которой говорят персонажи, принадлежащие царству гетмана и Петлюры. Но уже в "Записках на манжетах" эту функцию принимает на себя язык советских неологизмов и аббревиатур:

*С креста снятый сидит в самом центре писатель и из хаоса лепит подотдел. Тео. Изо. <...> Пошатывает и тошнит. Но я заведуую. Зав. Лито. Осваиваюсь. Завподиск. Наробраз. Литколлегия. Ходит какой-то между столами. В сером френче и чудовищном галифе. <...> На кого ни глянет - все бледнеют. <...> Подошел. Просверлил глазами, вынул душу, положил на ладонь и внимательно осмотрел. Но душа - кристалл. Вложил обратно, улыбнулся благосклонно.*

*- Завлито?*

*- Зав. Зав.*

*Пошел дальше. Парень будто ничего, но не поймешь, что он у нас делает. На Тео не похож. На Лито тем более.*

В этой сцене в очень концентрированном виде реализуются три симультанные проекции героя Булгакова: он выступает и в качестве распятого, и в роли Бога-творца, и в роли Фауста, заключающего договор с Мефистофелем. (Замечательно использование обиходных метафор - "с креста снятый", "вынул душу", а также игра на омонимических ассоциациях слова Тео.) Многочисленные неологизмы получают здесь явно сверхъестественное, надбытовое значение: это не слова человеческого языка, а сакральные символы творимого из хаоса мира и, одновременно, магические заклинания, скрепляющие договор с сатаной. В дальнейшем аналогичное использование неологизмов можно найти, в более или менее явном виде, во всех без исключения произведениях Булгакова, посвященных советской жизни.

Еще одним постоянным компонентом советского быта у Булгакова, наделенным inferнально-магическими чертами, является ЧК - таинственные "ангелы" (так они названы в "Роковых яйцах"), внезапно появляющиеся и так же внезапно исчезающие. Их вездесущность, всеисилие и всеведение явно имеет сверхъестественную природу и совершенно параллельно чудесной власти и чудесному знанию, которое демонстрирует Воланд и его свита. Так, в сцене сдачи валюты "симпатичный молодой человек" демонстрирует точно такое же невероятное знание самых интимных подробностей жизни каждого из "зрителей", как Воланд во время сеанса в Варьете; невероятному перемещению Лиходеева из Москвы в Ялту, совершенному действием нечистой силы, соответствует столь же "сверхъестественное" превращение его из

директора театра в Москве в директора гастронома в Ростове, о котором упомянуто в эпилоге романа, и т.д.

Еще один вариант этого же мотива подробно разработан в пьесе "Последние дни", где в аналогичной роли выступает жандармское управление; в этот же ряд вписывается и тайная полиция Пилата, начальник которой - Афраний - является одной из ипостасей Воланда<sup>21</sup>.

Главный герой Булгакова, в силу своей фаустианской природы, вступает в связь с inferнальными силами; в некоторых произведениях этот фаустианский мотив на уровне повествования реализуется как связь героя с тайной полицией; герой вверяет себя и свое творение покровительству "ангелов", которые оказывают ему свою магическую помощь, но в конечном счете становятся причиной его гибели. Эта линия намечена уже в "Записках на манжетах" в истории возвышения и падения "завлито" - см. выше описание его встречи с "Мефистофелем". Профессор Персиков в "Дьяволиаде" прямо прибегает к помощи "ангелов", чтобы оградить свое творение от всяческих посягательств извне; и "ангелы" вначале чудесным образом избавляют Персикова от всех забот, стремятся предупредить все его желания, но затем именно они передают его изобретение в руки Рокка, вызывая этим катастрофу и гибель Персикова. Аналогичный мотив роковой зависимости Пушкина и его произведений от Бенкендорфа и Николая I проступает в пьесе "Последние дни".

Таким образом, мифологический сюжет, на который различным образом проецируются практически все произведения Булгакова, представляет собой сращение трех основных элементов - Евангелия, Апокалипсиса и "Фауста".

Центральное место в этом метасюжете занимает герой, являющийся двойником самого писателя не только потому, что в его образе обычно отражены психологические черты и жизненные впечатления автора, но и в силу того, что Булгаков постоянно сознательно выстраивает параллели между своей жизнью и жизнью своих героев, мифологизируя элементы своей биографии в соответствии с категориями своего художественного мира. Этот герой окружен не просто враждебным миром, но миром, который метафизически противостоит ему как царство сатаны. Он чувствует себя брошенным в этот мир всемогущей высшей силой, которая наблюдает за ним и в любой момент может оказать чудесную помощь, но которая оказывается также способной отречься и предать его, обрекая на гибель. Сам герой обладает чудотворным творческим даром, который делает его своего рода двойником возвышающейся над ним всемогущей силы. Благодаря этому дару герой создает свое изобретение или художественное произведение, которое в свою очередь является как бы его двойником и которое он тоже посылает во враждебный мир и оказывается не в силах

спасти, как сам он был послан со своей миссией и покинут верховной силой. Но существует и обратная связь: гибель созданного героем произведения прямо или косвенно вызывает его собственную гибель (ср. судьбу Персикова, Максудова, Мастера); в свою очередь, гибель героя служит сигналом "конца света", и в наступившем хаосе и пламени гибнет мир, созданный верховным творцом. Таким образом, возникает система двойников, характер, миссия и конечная судьба которых связаны между собой, как звенья мифологического цикла.

• Если двойственная сущность главного героя (творческая сила и слабость, искупительная миссия и предательство) делает его героем "апокрифического" Евангелия, симультанно совмещающим в себе черты Христа и Пилата/Иуды, то аналогичный характер его верховного двойника придает последнему симультанные черты Бога-творца и Мефистофеля. Это в свою очередь окрашивает в инфернально-демонические тона главного героя; и его миссия, и покровительство высшей силы приобретает фаустианский характер договора с сатаной и придает его гибели амбивалентный смысл. С одной стороны, окружающий героя мир носит несомненные черты царства Антихриста, о чем свидетельствует целый ряд повторяющихся у Булгакова характерных деталей и "знамений", поэтому гибель героя и вызванная этим гибель этого мира является сакральной миссией, возвещающей о конце света и Втором пришествии. Но с другой стороны, гибель героя так или иначе ассоциируется с распятием и тем самым указывает на то, что вся история спасения, а вместе с тем и приход Антихриста и конец света еще впереди. Исчезновение Антихриста и его войска и наступление конца света оказываются лишь подготовкой к приходу Антихриста и утверждению его царства, и неизвестно, на каком звене закончится, и закончится ли вообще, этот мифологический цикл. Булгаков с большой точностью репродуцирует основные мотивы этого цикла применительно к нескольким контрастным эпохам советской истории: приход немцев и "царство Гетмана"; Петлюра ("Белая гвардия"); приход на Украину большевиков и гражданская война (финал "Белой гвардии", "Бег"); военный коммунизм ("Дом № 13"); первая половина 20-х гг. - нэп ("Роковые яйца"); конец 20-х гг. ("Мастер и Маргарита"); вторая половина 30-х гг. (эпилог "Мастера и Маргариты").

В силу этого остается открытым вопрос о том, какова цель верховной силы - сотворение мира и спасение или гибель мира и утверждение инфернального царства; вернее, она непрерывно совершает и то, и другое - "вечно хочет зла и вечно совершает благо", как гласит эпитафия из "Фауста" к роману "Мастер и Маргарита"; соответственно и миссия главного героя оказывается открытой для понимания как сакральная или инфернальная, возвещающая Второе пришествие или приход Антихриста. Как

обычно, иронически, Булгаков "примерил" эту инфернальную сторону роли своего героя к самому себе в очерке, носящем характерное название "Три церкви" (1923):

Лектор прочитал лекцию, посвященную уже специально мне, из которой вывел как дважды два четыре, что я не кто иной, как один из служащих и предтеч Антихриста, осрамив меня перед всеми моими киевскими знакомыми.

В этом же очерке упомянут и "бухгалтер" Петлюра (так он назван в "Белой гвардии", в соответствии с одной из версий его биографии, и это связывает его с миром числовой магии, весьма подробно разработанным у Булгакова). Здесь же делается пародийное пророчество о том, что "Антихрист придет в 1932 году. Царство его уже наступило", - деталь, предвещающая, в сущности, сюжет "Мастера и Маргариты".

Идея цикличности спасения/гибели и ее двухплановый, сакрально-инфернальный смысл сконцентрированно выражены в знаменитом афоризме в романе "Мастер и Маргарита" - "рукописи не горят". Обычно обращается внимание на более очевидный, "положительный" смысл этих слов; однако данная сцена предполагает, в сущности, более сложное и открытое понимание. На вопрос о судьбе романа Мастер отвечает:

- Я сжег его в печке.

- Простите, не поверю, - ответил Воланд. - Этого быть не может. Рукописи не горят.

Огонь всегда символизирует гибель мира у Булгакова; печка с открытым огнем неоднократно названа в его произведениях "адом". Таким образом, роман Мастера погиб в огне, символизируя гибель мира и торжество адских сил, и в то же время не погиб, возник вновь, и притом возник в устах Воланда, как вестник прихода той же инфернальной силы. Примечательно, насколько точно Булгаков воспроизвел эту структуру в своей собственной биографии. В письме к Сталину (1930 г.) имеется фраза, в которой гибель произведений писателя приобретает такой же апокалиптически-циклический характер:

*Погибли не только мои прошлые произведения, но и настоящие, и все будущее. И лично я, своими руками, бросил в печку черновик романа о Дьяволе <...>*

Эта фраза почти дословно предвещает слова Мастера. Таким образом, собственный роман Булгакова "погиб в печке" - и не погиб, оказался написанным. Многократное возвращение писателя к тексту романа, с уничтожением предыдущей версии и все новым воспроизведением той же приблизительно части текста<sup>22</sup>, как бы символизирует структуру художественного мира Булгакова; так же символично выглядят и два листа подготовительных материалов к

роману, один из которых был озаглавлен "Бог", а другой - "Дьявол"<sup>23</sup>.

Но и эта фраза из письма к Сталину имеет свою предысторию. Как показала М.О.Чудакова<sup>24</sup>, еще в 1923 г. в "Записках на манжетах" Булгаков начал проигрывать этот элемент своего мифологического сюжета - в рассказе об уничтожении рукописей ранних пьес:

Я начал драть рукопись. Но остановился. Потому что *вдруг*, с необычайной чудесной ясностью сообразил, что правы говорившие: написанное *нельзя уничтожить!* Порвать, сжечь... от людей скрыть. Но от самого себя - никогда!

Здесь особенно важно, что некоторые детали этой сцены сближают ее со сценами предательства в ранних произведениях Булгакова (см. § 2.1). Характерна интонация самоосуждения ("от людей скрыть. Но от самого себя - никогда!"), такая же, как у героев ранних рассказов. Один из способов уничтожения рукописи ("порвать") напоминает об уничтожении постыдной и роковой "бумаги с печатью", которую доктор Бакалейников изорвал и "развезл по ветру" ("В ночь на 3-е число"), как символ совершенного им предательства. Так в мотиве сгоревшей (и в то же время "неуничтожимой") рукописи сконцентрирована идея гибели/предательства и ее циклическое возвращение в "прошлом, настоящем и будущем". Характерно и намеченное здесь ассоциативное сближение рукописи с inferнальной "бумагой", удостоверяющей предательство и неизбежную гибель героя. Это придает неуничтожимости рукописи еще один, зловеще-инфернальный смысл.

Слияние сакрального и inferнального начала характерно для романтической концепции творческой личности - от Гофмана до русских символистов<sup>25</sup>. С другой стороны, осмысление текущих событий как непрерывной цепи катастроф, каждая из которых мифологизируется как проекция Евангелия и Апокалипсиса одновременно, как возрождение эпохи раннего христианства и наступление Второго пришествия, имеет глубокие корни в русском культурном сознании. Достаточно вспомнить в этой связи апокалиптическую традицию русских старообрядцев XVII-XVIII веков. Влияние этой традиции на Булгакова ощущается и в постоянном столкновении параллельных версий евангельского повествования, и даже в такой детали, как отсылка к XVII веку при описании апокалиптических событий в романе "Белая гвардия" (см. § 4.1).

Своеобразие художественного мира Булгакова состоит в том, что он синтезирует эти столь различные источники, создавая структуру, все элементы которой получают в результате поливалентную и многозначную ценность. Она коррелирует с реальным личным опытом писателя - коррелирует самым точным и непосредственным образом, так тесно, что граница между "жизнью"



и "творчеством" часто стирается. Писатель сочетает предельную точность, даже буквализм в передаче бытовых реалий, примет повседневного быта, фактов собственной жизни с крайне сложной, многоплановой и многозначной проекцией этих элементов на идеальный мистический метасюжет.

5. Все проанализированные выше линии сплелись в драматический комплекс в последнем произведении Булгакова (не считая романа "Мастер и Маргарита", над которым он работал много лет) - пьесе "Батум", посвященной Сталину.

Во второй половине 30-х годов руководители Художественного театра стали настойчиво уговаривать Булгакова написать пьесу к предстоявшему в декабре 1939 г. 60-летнему юбилею Сталина; в случае успеха пьеса должна была принести Булгакову полное официальное признание, со всеми вытекающими из этого следствиями. Булгаков долго не соглашался, но наконец принялся за работу; постепенно замысел захватил его, и он стал работать с большим увлечением. После нескольких месяцев интенсивной работы пьеса была закончена весной 1939 г.<sup>26</sup>

В качестве сюжета Булгаков избрал Батумскую демонстрацию 1902 г., организованную (как он сам это утверждал) молодым Сталиным. Как раз в это время (в 1938 г.) вышел знаменитый "Краткий курс истории ВКП(б)", который заново переписывал историю русской революции, ревизовав все роли в полном соответствии с ситуацией, сложившейся после процессов 1937/38 гг., - своего рода "апокриф", автор которого не поставил своего имени, хотя и был заведомо всем известен. В этой книге, а затем в бесчисленных комментариях Батумская демонстрация была представлена как событие исключительного значения.

Было бы грубым упрощением полагать, что Булгаков в этой своей работе руководствовался чисто прагматическими соображениями. Конечно, "социальный заказ" играл здесь свою роль, но едва ли Булгаков был бы способен написать произведение, полностью чуждое его художественному миру. Между тем в самой идее пьесы о молодости Сталина заключались некоторые предпосылки, открывавшие возможность включения ее в художественную систему писателя. Незадолго до этого Булгаков написал другое "юбилейное" произведение - пьесу "Последние дни", созданную в связи со 100-летием со дня смерти Пушкина (1937 г.), которое отмечалось с чрезвычайной официальной пышностью. Цифры и даты всегда фасцинировали Булгакова - буквально в каждом его произведении можно встретить подробную и точную фиксацию различных дат и временных промежутков. С точки зрения числовой символики, значимой была и дата события, которому посвящалась пьеса: Батумская демонстрация произошла в 1902 году.

Семантика *второго года* в мифологии Булгакова ясно выражена в зачине романа "Белая гвардия":

Велик был год и страшен год по Рождестве Христовом 1918, от начала же революции второй.

Это год пришествия Антихриста - Петлюры. Затем наступает следующий (т.е. *третий*) год:

Велик был год и страшен год по Рождестве Христовом 1918, но 1919 был его страшней.

В этом году (и именно в ночь *со второго на третье* число) происходит убийство еврея и изгнание Петлюры и его войска<sup>27</sup>. В пьесе "Батум" наступление второго года так же отмечено, как и в романе: целая сцена посвящена встрече нового (1902) года, который присутствующие приветствуют как начало новой эры:

Что дала нам вереница прошлых старых лет - мы хорошо знаем. Пусть они уйдут в вечность! А мы сдвинем чаши и пожелаем, чтобы новый, 1902-й принес нам наше долгожданное счастье!

Точно так же скрупулезно отмечено, что ссылка Сталина в Сибирь происходит в следующем, 1903 году.

Биография самого героя пьесы содержала некоторые элементы, способные пробудить творческую фантазию Булгакова, - такие, как учеба в духовной семинарии и изгнание из семинарии; сама дата рождения - 21 декабря, - была близка булгаковскому мифу, временные рамки которого нередко заключаются между декабрем и весенними месяцами (т.е. между Рождеством и Пасхой). Наконец, место действия - Кавказ - также было богато библейскими ассоциациями; помимо общекультурной семантики Кавказа, у Булгакова, как кажется, были свои особые, личные ассоциации, связанные уже специально с Батумом. Его первая жена, Т.Н. Лаппа, вспоминает, что в период их жизни во Владикавказе (1921 г.) Булгаков предпринял поездку в Батум, "намереваясь затем направиться за границу", но заболел сыпным тифом<sup>28</sup>.

Эта болезнь описана в "Записках на манжетах". Герой, выздоравливающий от тифа, назван там "снятым с креста". Фигурирует в этом произведении и "Столовая гора" под городом, и "огненный шар" солнца, от которого, "как жуки на булавках, будем подыхать", - детали, подчеркивающие мотив распятия (жуки на булавках предвещают "распятую лягушку" в "Роковых яйцах"). Таким образом, этот тиф, которым он заболел в Батуме, очень рано был перенесен Булгаковым в тогда еще только складывавшийся мифологический сюжет.

Но еще более важным стимулом, возможно, были те амбивалентные отношения, которые сложились у Булгакова с властью, и именно с властью в ее высшем, верховном проявлении. С одной стороны, он был затравлен, все его произведения запрещались; но с

другой - время от времени в его судьбу и судьбу его произведений вмешивалась могущественная рука, которая волшебным образом устраняла в одно мгновение все препятствия и трудности. Так, "чудесным образом" была разрешена, вопреки всем ожиданиям, постановка "Дней Турбиных" - пьеса понравилась Сталину. Такой же волшебный характер имел и телефонный разговор со Сталиным в 1930 году, после письма Булгакова, в результате которого Булгаков, до этого всеми гонимый, был немедленно принят на работу в Художественный театр. Таким же неожиданным и "сверхъестественным" было разрешение возобновить "Дни Турбиных" в 1932 году. Сам Булгаков в письме к П.С.Попову позаботился о том, чтобы стилизовать это событие как чудо, отметив в его составе удивительно большое число деталей, характерных для его мифологического сюжета. По его рассказу, его домработница, "трагически глупая девица", предрекла ему постановку его пьесы, сказав при этом ее название:

<...> изрекла твердо и пророчески:  
 - Трубная ваша пойдеть. Заработаете тыщу.  
 И скрылась из дому.  
 А через несколько минут - телефон  
 <...> Полагаю - волшебное происшествие<sup>29</sup>.

Здесь и характерный для Булгакова мотив "искажения имен", и женщина из простонародья, выступающая в роли вестника-знамения (молочница Явдоха в "Белой гвардии", Аннушка в "Мастере и Маргарите" и др.), и даже остающаяся открытой возможность вполне реального объяснения волшебной осведомленности домработницы тем, что она принадлежит к всеведущей инфернальной силе.

Амбивалентный характер булгаковского мифа, в котором роль искупителя не ясна ему самому и является сакральной миссией и договором с дьяволом, возвещением спасения и знаменем прихода Антихриста; где тайно связанная с ним верховная сила обнаруживает в себе демонические черты (а может быть, просто слабость) и должна в конце концов предать и погубить свою жертву; где сам искупитель чувствует себя слабым, неспособным выдержать испытание и обреченным погибнуть, ощущая себя предавшим свою миссию, и погибнуть именно вследствие этого предательства, - создавал весьма своеобразный художественный контекст для пьесы, посвященной Сталину, и для тех ожиданий, которые должны были связываться с этой пьесой у писателя. Все эти предпосылки объясняют и сам факт написания пьесы, и ее художественную структуру, и даже, как мне кажется, ее судьбу.

Пьеса "Батум" является одной из наиболее полных и отчетливых реализаций евангельских мотивов в творчестве Булгакова - того своеобразного апокрифического Евангелия, которое писатель параллельно с этой пьесой разрабатывал в своем последнем романе.

Пьеса начинается изгнанием Сталина из духовной семинарии. На сцене - портрет Николая II; доносятся слова: "<...> истинный Бог наш, молитвами пречистыя своея матери". Николай II в пьесе - пародийное, нарочито сниженное воплощение верховной силы, соответствующий в этом отношении Николаю I в пьесе "Последние дни". Это придает сцене исключения из семинарии характер "изгнания из рая". Данная ассоциация подкрепляется риторическим оборотом в речи ректора семинарии, который обрушивается на "лжепророков" и провозглашает: "Да изыдет этот человек" ("этот человек" - еще одна реализация *Esse homo*; ср. § 2.3), - и насмешливым ответом Сталина - "Аминь". Иначе говоря - эта сцена служит одновременно проекцией изгнания из рая сатаны и нисхождения с неба Искупителя с его миссией.

При исключении Сталину выдается "волчий билет" (мотив зловещей "бумаги с печатью" у Булгакова). Сталин рвет его, "швыряет клочки билета и уходит". В этой сцене заключен, по-видимому, намек на "бунт" Ивана Карамазова, который "почтительнейше возвращает" свой "билетик" в царство небесное<sup>30</sup>.

Сталин приезжает в Батум, где руководимые им рабочие "почему-то" прозвали его *Пастырем*. Он встречается со своими "учениками":

Ну познакомьтесь, вот наши: Миха с *Манташевского*, Теофиль-*ротшильдковский* <...> А это - товарищ *Сосо* из Тифлиса.

Сама форма имен отсылает к Евангелию: Иисус из Назарета, Иаков Зеведеев и т.д. Сокращенный вариант имени "Иосиф", который персонажи пьесы употребляют в обращении к Сталину - Сосо, - содержит эвфоническую ассоциацию с именем Иисуса: типичная для Булгакова игра со сниженным, бытовым вариантом имени. Есть среди учеников Сталина и "неверующий Фома" - молодой рабочий Порфирий, который сначала не верит пророчествам Сталина о будущей счастливой жизни ("Я понимаю, что вы образованный, <...> но как-то веры у меня мало"), а в конце пьесы долго не хочет верить, что Сталин жив.

Сталин и его "ученики" собираются на "тайную вечерю":

- Садитесь, друзья! Налейте, чтобы в стаканах было вино.  
- Безобидная компания... Сидим...

- и создают подпольный революционный комитет. Далее Сталин обличает "фарисеев" - другие революционные партии:

Ну, скажи нам, к чему будут годны люди, которых они воспитывают такой литературой? *Интеллигентные чернокнижники*.

Слух о действиях вновь созданного комитета доходит до губернатора в Тифлисе. Получая множество телеграмм о волнениях в

Батуме, он настойчиво спрашивает, какой смысл имеют эти события:

"Время, которое мы переживаем, исполнено глубочайшего смысла".

И все! Спрашивается, какого смысла?

Что это за смысл?

И далее:

Ведь, если побили, значит, в этом избиении есть какой-то смысл! Подкладка, цель, смысл!!

Это придает происходящим событиям характер "знамений".

Далее, губернатор спрашивает, какова внешность виновника этих событий, и получает справку:

Телосложение среднее. Голова обыкновенная. Голос баритональный. На левом ухе родинка. <...> Наружность упомянутого лица никакого впечатления не производит.

Неуловимость внешности - одна из примет сатаны у Булгакова (ср. аналогичную характеристику Петлюры в "Белой гвардии", Воланда в "Мастере и Маргарите"); эта ассоциация подтверждается и замечанием губернатора:

Я не понимаю, что нужно для того, чтобы, ну, скажем, я произвел на них впечатление. Неужели же нужно, чтобы у меня из ноздрей хлестало пламя?

Любопытно, однако, что в это нарочито нелепое и, казалось бы, чисто отрицательное описание "примет" Булгакову удается включить несколько многозначительных деталей. Родинка на левом ухе реализует мотив "пятен на лице" (кровоподтеки, ссадина, сажа), который неизменно сопровождает у Булгакова образ распятого. Но с другой стороны, "баритональный" голос отсылает к оперному амплу, которое нередко используется Булгаковым при характеристике персонажей "мефистофельского" типа (Воланд, несколько раз исполняющий - по телефону и по радио - басовые арии; Филипп Филиппович, напевающий партию жреца из "Аиды"; Шервинский и "Онегин"-Шполянский в "Белой гвардии" и т.д.)<sup>31</sup>.

Таким образом, герой пьесы одновременно характеризуется как Иисус и Антихрист. Его исключение из семинарии - это и сошествие на землю Мессии и изгнание из рая сатаны. Объявленная им новая эра (при встрече нового, 1902 года) - это и царство Божие на земле, и царство Антихриста.

После демонстрации, в "апрельскую ночь" Сталина арестовывают. При аресте вместе со Сталиным находится гимназист Ваню. Сначала он порывается драться с жандармами ("Я не боюсь. Лампу потушить, и в темноте..."), но Сталин его останавливает; затем (по совету самого Сталина) он "отрывается" от него:

- Хорошо знакомы с хозяином?

- Нет, я в первый раз здесь.

- явные аллюзии роли апостола Петра. При аресте присутствует также переводчик Какива - грузин, человек из простонародья, служащий властям; Какива боится встречи со Сталиным:

Господин полковник, покорнейше вас прошу, чтобы я с ним не разговаривал <...> Язык у него такой резкий, он мне что-нибудь скажет, а я человек тихий.

В этом образе намечена роль Иуды. Все это создает весьма отчетливую проекцию евангельской сцены пленения Иисуса.

Сталина помещают в тюрьму, которую губернатор во время своего визита несколько раз называет официально - "тюремный замок" (очевидно, ассоциация с "дворцом Ирода", где, согласно версии "Мастера и Маргариты", происходил суд и бичевание). Полковник Трейниц, умный, проницательный и, по-видимому, догадывающийся, что он имеет дело не с обычным заключенным (он несколько раз "пристально смотрит" на Сталина), позволяет совершиться "бичеванию": надзиратели, выстроившись в ряд, ударяют Сталина ножнами шашек; при этом "Пилат"-Трейниц отворачивается и "смотрит в небо".

Далее происходит сцена в кабинете Николая II - в "раю", где слышится музыка (военная музыка за окном), поет волшебная "райская птица" (дрессированная канарейка, обученная петь "Боже, царя храни"), и царь со своим министром обсуждают последние новости - чудеса, совершаемые в "Саровском прудике". Царь утверждает приговор Сталину - ссылку в Сибирь, т.е. "посылает" героя на его мучительную миссию.

Заключительная сцена пьесы происходит снова в Батуме. О Сталине нет никаких вестей из Сибири, и "неверующий Фома" - Порфирий упорно утверждает, что он, несомненно, уже мертв. В это время слышится стук в окно, и появляется Сталин; он "воскрес" - бежал из Сибири и явился своим ученикам. При этом "Фома"-Порфирий долго не узнает его, так как у него изменился голос. Ср. тот же мотив - изменившийся, охрипший голос, который остается у Иешуа га-Ноцри после распятия, или одеревеневшие губы, с трудом выговаривающие слова, в сценах распятия-замерзания ("Записки юного врача", часовой у бронепоезда в "Белой гвардии"). Именно этот последний вариант распятия - с последующим чудесным воскресением - реализуется в рассказе самого Сталина:

Я, понимаете, провалился в прорубь... там... но подтянулся и вылез... а там очень холодно, очень холодно. И я сейчас же обледенел... <...> подумал: вот я сейчас буду умирать. Конечно, думаю, обидно... в *сравнительно молодом возрасте*... и заснул, и *проспал пятнадцать часов*, проснулся, а вижу - ничего нет. И с тех пор ни разу не кашлянул. Какой-то *границацией* с чудом случай.

Однако одновременно с идеей распятия измененный голос отсылает к мотиву изменчивой внешности (мимикрии) сатаны; в

частности, разными голосами обладает Воланд: в основном повествовании он говорит низким "оперным" голосом, но в повествовании о казни Иешуа, где он выступает в роли Афрания, у него высокий голос. Такой же амбивалентный мистический подтекст имеют заключительные слова пьесы:

П о р ф и р и й. Вот отец! Только молчи, ничего не говори! Стой здесь!

С и л ь в е с т р (входит, *всматривается*). Что?! (Пауза.) Вернулся?...

П о р ф и р и й. Вернулся!

З а н а в е с.

В этом напряженном взглядывании и узнавании героя, вернувшегося, "аки тать в нощи" (буквально так - поскольку Сталин бежал из ссылки), проступают ассоциации не только со сценой явления воскресшего Христа в Эммаусе, но и со Вторым пришествием. Одновременно, однако, вся линия inferнальных аллюзий придает этой сцене ассоциативную связь с возвращением в мир Антихриста, развязанного от тысячелетних уз (ср. в "Белой гвардии", появление на сцене Петлюры, выпущенного из тюрьмы). Как обычно, обе версии выступают симультанно, и вопрос о том, что возвещает главный герой и его миссия, остается открытым.

Пьеса была принята в Художественном театре с энтузиазмом. Репетиции должны были начаться осенью, а на все лето театр отправлял Булгакова с женой, во главе "бригады" актеров, в Батум - изучать исторический фон будущей постановки. Сама эта щедро оплачиваемая "творческая командировка", начавшаяся в "международном вагоне", с шампанским, несла на себе все типичные знаки официального признания и успеха. Однако на первой же от Москвы станции в вагон вошла женщина-почтальон и объявила: "Тут Булгахтеру телеграмма"; Булгаков сразу понял, что произошла катастрофа. В телеграмме сообщалось, что постановка пьесы отменяется и командированных просят вернуться в Москву.

Невозможно судить, насколько достоверно передан в воспоминаниях очевидцев этот эпизод в вагоне. Но удивительна концентрация типичных мотивов Булгакова, проявившихся в этой сцене. Сниженный, пародийный вариант его имени соответствует той игре, которую писатель вел и в своих произведениях, и в жизни (ср. имена Бакалейников, Бумакин и роковую судьбу их носителя - § 2.1); пророчество, произносимое женщиной-почтальоном, искажающей при этом имя того, о ком она пророчествует (т.е. как бы не знающей, о чем она говорит, движимой посторонней силой), вполне соответствует пророчеству домработницы о возобновлении "Трубной" пьесы и вообще роли женщины из простонародья как носительницы "знамения" (кстати, эта роль есть и в самой пьесе: гадалка предсказывает Сталину, что он станет "большим человеком"). Далее, роковой приговор пришел в виде *бумаги с печатью* - телеграммы. И, наконец, замечательно

в этом контексте имя "Булгахтер", с явным уподоблением *бухгалтеру*. Бухгалтером Булгаков, как мы знаем, называл Петлюру - Антихриста. Насколько прочной была в его сознании эта ассоциация, свидетельствует следующее место в очерке "Три церкви" (1923 г.):

За что молятся автокефальные, я не знаю. Но подозреваю. Если же догадка моя справедлива, могу им посоветовать не тратить сил. Молитвы не дойдут. Бухгалтеру в Киеве не бывать.

(Здесь "автокефальная", т.е. вновь созданная украинская национальная церковь - с точки зрения художественной системы Булгакова, своего рода "апокрифически"-инверсированный вариант церкви - молится о возвращении в мир "бухгалтера"-Антихриста - Петлюры.)

Таким образом, независимо от того, как происходила сцена в вагоне в действительности, осмысление ее Булгаковым (а вслед за ним - близкими ему людьми) структурировало эту сцену вполне определенным образом, превращая текущие факты жизни писателя в часть мифологического сюжета, развертываемого в его произведениях<sup>32</sup>.

На обратном пути в Москву Булгаков почувствовал себя плохо; по приезде домой обнаружилось, что он болен нефросклерозом. Через несколько месяцев, в феврале 1940 г., Булгаков умер - от той же самой болезни и в том же возрасте (48 лет), что и его отец.

Эта смерть завершила отношения Булгакова с "высшей силой", божественной и демонической, покровительствующей и предающей; она завершила также ту сложную и противоречивую, исполненную многопланового и открытого смысла творческую миссию, образ которой Булгаков строил на протяжении всего своего творчества как в своих произведениях, так и в жизни; смерть Булгакова явилась как бы сюжетной развязкой последнего из апокалиптических циклов, намеченного в эпилоге "Мастера и Маргариты", после ухода последнего из его героев - Мастера: цикла, охватывающего жизнь второй половины 30-х годов.

"Евангелие от Булгакова", органически выросшее из жизненных впечатлений писателя, сложившись в целостную структуру, стало метатекстом не только всех его произведений, но и его жизни, которая получила такое же мифологическое осмысление и символическую ценность, как и судьбы его героев.

#### П Р И М Е Ч А Н И Я

<sup>1</sup> Чудакова 1973; Чудакова 1976; *Неизданный Булгаков* 1977; Proffer 1973.

<sup>2</sup> *Неизданный Булгаков* 1977, 39.



<sup>3</sup> Об этом свидетельствует письмо Булгакова к матери от 17 ноября 1921 г.: "По ночам урывками пишу "Записки земского врача", может выйти солидная вещь" (Proffer 1973, 449 и 467).

<sup>4</sup> Чеботарева 1974, 151.

<sup>5</sup> Чудакова 1976, 77.

<sup>6</sup> Связь ранних рассказов с личными впечатлениями Булгакова, проведеншего зиму 1918/19 г. в Киеве, предполагает большинство исследователей его биографии. См., напр., Чеботарева 1974, 151; Чудакова 1976, 35 и след.

<sup>7</sup> Т.Н.Лаппа, первая жена Булгакова, рассказывает, что во время работы в земской больнице Булгаков *пристрастился к морфию* и сам выписывал себе морфий, под вымышленными именами, используя свою врачебную печать, которую *панически боялся потерять* (*Неизданный Булгаков* 1977, 18).

<sup>8</sup> М.Чудакова приводит еще один вариант заглавия ранней редакции романа, который вписывается в этот же ряд: "Белый крест" (Чудакова 1973, 245).

<sup>9</sup> См. об этом Beatie & Powell 1976, 234.

<sup>10</sup> Beatie & Powell 1976, 236.

<sup>11</sup> *Неизданный Булгаков* 1977, 39.

<sup>12</sup> Чудакова 1976а, 221.

<sup>13</sup> Гаспаров 1978, § 1 и 2.

<sup>14</sup> *Неизданный Булгаков* 1977, 38.

<sup>15</sup> Об истории совместной работы Булгакова и Вересаева над пьесой см.: Булгакова 1965. В письмах к Булгакову Вересаев часто высказывает недоумение и даже обиду по поводу того, что Булгаков упорно отказывался снять или переделать ряд сцен, казавшихся Вересаеву бессмысленными с точки зрения "социального содержания" сюжета, - таких, например, как цитирование Евангелия Дубельтом.

<sup>16</sup> Некоторые из приведенных здесь наблюдений содержатся в работе Burgin 1978, 501, 502.

<sup>17</sup> Burgin 1978, 502.

<sup>18</sup> См. Schultze 1976, 215-216.

<sup>19</sup> Bolen 1972, 58.

<sup>20</sup> Подробнее об этом см. Гаспаров 1978, 224 и след.

<sup>21</sup> См. Гаспаров 1978, 234-236.

<sup>22</sup> История работы Булгакова над романом подробно реконструируется в работах М.О.Чудаковой: Чудакова 1976а; Чудакова 1976.

<sup>23</sup> См. Чудакова 1976а, 225.

<sup>24</sup> Чудакова 1973, 240-241.

<sup>25</sup> Ср. рассуждение о концепции "романтического зла" у Булгакова в работе Thompson 1973, 58.

<sup>26</sup> Все биографические сведения о написании пьесы и ее судьбе в театре основываются на свидетельстве Е.С.Булгаковой, приводимом в работе: Чудакова 1976, 129 и сл. Сама пьеса была опубликована в кн.: *Неизданный Булгаков* 1977.

<sup>27</sup> Любопытна в этой связи постоянная у Булгакова магически-инфернальная семантика числа 302. Так, в "Мастере и Маргарите" действие происходит в доме 302-бис. В "Дьяволиаде" комната № 302 - таинственное, никем не виденное "Бюро претензий". Наконец, в "Театральном романе" Рудольфи, при заключении договора с Максудовым (с явными ассоциациями договора Мефистофеля с Фаустом), предлагает ему внести только одно изменение в рукопись - вычеркнуть слово "дьявол" на 302 странице. См. Лёвшин 1971, 116-117; Гаспаров 1978, 213.

<sup>28</sup> Беседа с Татьяной Николаевной Лаппа, первой женой Булгакова. См.: *Неизданный Булгаков* 1977, 19.

<sup>29</sup> Письмо от 1/1932. См.: *Неизданный Булгаков* 1977, 34-35.

<sup>30</sup> О том, что эта реминисценция не была случайной у Булгакова, свидетельствует работа: Lowe 1976.

<sup>31</sup> Оперная ипостась Мефистофеля персонифицировалась для Булгакова в образе Шаляпина — классического исполнителя партий Мефистофеля в операх Гуно и Бойто, Демона в опере Рубинштейна. Некоторые намеки на этот образ имеются в облике Воланда (см. Гаспаров 1978, 237). Не случайно также оба "оперных" героя "Белой гвардии" имеют фамилии, содержащие анаграмматическую отсылку к Шаляпину.

Любопытно, что в "домашней мифологии" Булгакова, по-видимому, фигурировала идея сходства самого писателя с Шаляпиным. Эта идея отразилась в воспоминаниях второй жены писателя: "Я долго мучилась, прежде чем сообразила, на кого же все-таки походил Михаил Булгаков. И *вдруг* меня *осенило* - на Шаляпина! (Белозерская-Булгакова 1976, 316). (Ср. шутовое примеривание писателем к себе роли "предтечи Антихриста" - 4.2.) В этом случае, как и во многих других, то, что предстает в воспоминаниях очевидцев как их непосредственные впечатления, оказывается органической деталью булгаковской мифологии. С этой точки зрения характерна интонация внезапного "чудесного" прозрения в приведенном здесь свидетельстве; такие "откровения" типичны для героев Булгакова и нередко описывались писателем в качестве "чудесных" происшествий, случившихся в его жизни.

<sup>32</sup> О том, насколько личность Булгакова и созданные им произведения подчиняли себе восприятие окружающих, заставляя их видеть и пересказывать факты в параметрах булгаковского художественного мира, свидетельствует, в частности, описание еще одним очевидцем смерти Булгакова, в котором образ писателя обнаруживает реминисценции с образом Иешуа га-Ноцри: "Он лежал голый, лишь с набедренной повязкой. Тело его было сухо", и т.д. См. Ермолинский 1966, 97.

### Цитированная литература

- Beatie & Powell: Beatie, Bruce A. and Phyllis W.Powell. "Story and Symbol: Notes towards a structural analysis of Bulgakov's *The Master and Margarita*". *Russian Literature Triquarterly*, 15 (1976), 219-251.
- Белозерская-Булгакова 1976: Белозерская-Булгакова, Л.Е. "О, мед воспоминаний...". *Russian Literature Triquarterly*, 15 (1976), 315-322.
- Bolen 1972: Bolen, Val. "Theme and Coherence in Bulgakov's *The Master and Margarita*". *Slavic and East European Journal*, 4 (1972), 427-437.
- Булгакова 1965: Булгакова, Е.С. "Михаил Булгаков, В.Вересаев: Переписка по поводу пьесы *Последние дни*". *Вопросы литературы*, 3 (1965), 151-171.
- Burgin 1978: Burgin, Diana L. "Bulgakov's early tragedy of the scientist-creator: An interpretation of the *Heart of the Dog*". *Slavic and East European Journal*, 4 (1978), 494-508.
- Гаспаров 1978: Гаспаров, Борис М. "Из наблюдений над мотивной структурой романа М.А. Булгакова *Мастер и Маргарита*". *Slavica Hierosolymitana*, III (1978), 198-251 (опубликована в настоящей книге).
- Ермолинский 1966: Ермолинский, С. "О Михаиле Булгакове". *Teamp*, 9 (1966), 79-97.
- Лёвшин 1971: Лёвшин, В. "Садовая 302-бис". *Teamp*, 11 (1971), 110-120.
- Lowe 1976: Lowe, David. "Bulgakov and Dostoevsky: A tale of two Ivans". *Russian Literature Triquarterly*, 15 (1976), 253-262.
- Неизданный Булгаков 1977: Проффер, Эллендеа, ред. *Неизданный Булгаков. Тексты и материалы*. Ann Arbor, 1977.

- 
- Proffer 1973: Proffer, Ellendea. "Mikhail Bulgakov: Documents for a biography." *Russian Literature Triquarterly*, 7 (1973), 445-479.
- Schultze 1976: Schultze, Sydney. "The Epigraphs in *White Guard*". *Russian Literature Triquarterly*, 15 (1976), 213-218.
- Thompson 1973: Thompson, Eva M. "The artistic world of Mikhail Bulgakov". *Russian literature*, 5 (1973), 54-64.
- Чеботарева 1974: Чеботарева, В.Л. "К истории создания *Белой гвардии*". *Русская литература*, 4 (1974), 148-152.
- Чудакова 1973: Чудакова, М. "К творческой биографии М.Булгакова 1916-1923 (по материалам архива писателя)". *Вопросы литературы*, 7 (1973), 231-255.
- Чудакова 1976: Чудакова, М.О. Архив М. А. Булгакова. Материалы для творческой биографии писателя. *Государственная библиотека СССР им. В.И. Ленина. Записки отдела рукописей*, XXXVII, Москва, 1976, 3-147.
- Чудакова 1976 а: Чудакова, М. "Творческая история романа Булгакова *Мастер и Маргарита*". *Вопросы литературы*, 1 (1976), 218-235.

## СОН О РУССКОЙ ПОЭЗИИ

(О.Мандельштам, "Стихи о русской поэзии", 1-2)<sup>1</sup>

Как скоро Высочайшие Посетители соизволили воссесть на приуто-  
товленные Им места, то вдруг загремела голосовая и инструменталь-  
ная музыка, из трех сот человек составленная. Торжественная гар-  
мония разлилась по пространству залы; выступил от олтаря хоровод,  
из двадцати четырех пар знаменитейших и прекраснейших жен и  
юношей составленный <...> Сия великолепная кадрили, так сказать  
из юных Граций, младых полубогов и Героев составленная, открыла  
бал Польским танцем. <...> Сии танцы кадрили сопровождались  
громкою музыкою и хорами, воспевавшими победы, кажется, не с  
иным каким намерением, как чтобы, по примеру древних, возбуж-  
дать юношества к славе. Приятно было видеть некоторых младых лю-  
дей, столь сим тронутых, что слезы у них на глазах явились. <...>  
Между прочими танцами были также пляски по Малороссийским и  
Русским простым песням. <...> Шорох дерев, шум вод катящегося во-  
допада, жужуканье говорящих, глас вдалеке гребецкого рога и песен,  
слышимый с гулом музыки, вырывающимся из дому, погружали  
мысли в некую забывчивость. - Г.Р.Державин. *Описание торжества,  
бывшего по случаю взятия города Измаила, в доме генерал-фельд-  
маршала князя Потемкина-Таврического, близ конной гвардии, в  
присутствии Императрицы Екатерины II, 1791 апрель 28.*  
(Державин, ч. IV, стр. 21-52)<sup>2</sup>.

### 1.

- 1 Сядь, Державин, развалися, -  
Ты у нас хитрее лиса,  
И татарского кумыса  
Твой початок не прокис.
- 2 Дай Языкову бутылку  
И подвинь ему бокал,  
Я люблю его ухмылку,  
Хмеля бьющуюся жилку  
И стихов его накал.
- 3 Гром живет своим накатом, -  
Что ему до наших бед?  
И глотками по раскатам  
Наслаждается мускатом  
На язык, на вкус, на цвет.
- 4 Капли прыгают галопом,  
Скачут градины гурьбой,  
Пахнет потом, конским топом,  
Нет, жасмином, нет, укропом,  
Нет, дубовою корой!

## 2.

- 1 Зашумела, задрожала,  
Как смоковницы листва,  
До корней затрепетала  
С подмосковными Москва.
- 2 Катит гром свою тележку  
По торговой мостовой,  
И расхаживает ливень  
С длинной плеткой ручьевой.
- 3 И угодливо-поката  
Кажется земля, пока, -  
Шум на шум, как брат на брата,  
Восстает издалека.
- 4 Капли прыгают галопом,  
Скачут градины гурьбой  
С рабским потом, конским топом  
И древесною молвой.

(Мандельштам 1973,  
стр. 166-167)<sup>3</sup>

\* \* \*

"Стихи о русской поэзии" Мандельштама даже при беглом чтении производят впечатление текста, целиком сотканного из мотивов, аллюзий, параллелей, относящихся к истории русской поэзии; подобно тесно связанному с этим циклом стих. "Дайте Тютчеву стрекозу"<sup>4</sup>, проанализированному О.Роненом, "Стихи о русской поэзии" представляют собой своеобразный "экзамен" или "загадку" по русской поэзии<sup>5</sup>. Каждое выражение этих стихов, каждый троп, каждый ритм насыщен для "компетентного" или "догадливого" читателя<sup>6</sup> ожиданием или предчувствием каких-то интертекстуальных связей, обнаружение которых позволит раскрыть заключенный в этих выражениях смысл. В этом отношении сам жанр "стихов о поэзии" как нельзя лучше соответствует одной из основных особенностей поэтического стиля их автора<sup>7</sup>. Однако на поверхности этого текста обнаруживаются лишь немногие имена (Державин, Языков, в варианте текста также Некрасов) и явные отсылки (Пушкин, Тютчев). Как соотносятся между собой эти разрозненные имена и цитаты, какие внутренние пружины определяют их отбор и порядок появления - остается неясным, именно в силу изолированного характера этих наиболее очевидных отсылок к заглавной теме произведения. Потребуется много-ступенчатый анализ, постепенно переходящий от более ясных и

дискретных элементов ко все более скрытым и синкретизированным, чтобы разобраться в переплетении нитей, образующем смысловую ткань "Стихов".

Но прежде чем приступить к анализу самого произведения, необходимо упомянуть некоторые житейские и творческие обстоятельства, предшествовавшие его созданию.

\* \* \*

Конец 20-х - начало 30-х годов - переломное время в жизни Мандельштама. Именно в эти годы совершается переход от активной социальной роли, которая была свойственна Мандельштаму в середине 20-х гг., к положению и самоощущению "парии", - но и к новому периоду поэтического творчества, возобновившегося после пятилетнего перерыва. В жизни этот переход совершался постепенно, на протяжении ряда лет, в течение которых многочисленные удары чередовались с позитивными событиями и новыми надеждами - вплоть до окончательного сжигания мостов и катастрофы, последовавших в конце 1933 - начале 1934 г.: написания стихов о Сталине, пощечины Алексею Толстому, ареста и ссылки. Но в творчестве Мандельштама ощущение наступившего перелома оказалось особенно сильно связано с одним событием - поездкой в Армению летом и осенью 1930 года; именно в конце этой поездки, осенью 1930 года в Тифлисе, Мандельштам вернулся, после долгого перерыва, к писанию стихов. В это же время (скорее всего, зимой 1930-31 г.) была написана "Четвертая проза" - наиболее яркое литературное выражение позиции "парии". Путешествие в Армению поэтически осмыслялось Мандельштамом как *прощание* - и в стихах, написанных во время поездки ("Я тебя никогда не увижу, Близорукое армянское небо"), и в целом ряде возвращений к этой теме в последующие годы. Особенный интерес представляет в этом отношении поэтический фрагмент "В год тридцать первый...":

В год тридцать первый от рожденья века  
Я возвратился, нет - читай: насильно  
Был возвращен в буддийскую Москву.  
А перед тем я все-таки увидел  
Библейской скатертью богатый Арарат  
И двести дней провел в стране субботней,  
Которую Арменией зовут.

(Мандельштам 1967, стр. 168<sup>8</sup>)

Непосредственно это стихотворение было вызвано очередной житейской неудачей, постигшей Мандельштама уже после поездки в Армению: враждебным приемом, оказанным ему в писательской организации Ленинграда, и невозможностью получить там жилье и

работу - что и принудило поэта к возвращению ("насильственному") в Москву<sup>9</sup>. Однако сам этот эпизод в стихотворении не упоминается, и возвращение происходит как бы прямо из Армении - что позволяет противопоставить Библейский средиземноморский мир, из которого исторгнут поэт, "буддийской Москве". Более того, в результате такой подстановки поэтическим временем возвращения из Армении оказывается 1931 год, или, вернее, "год тридцать первый от рожденья века". Эта эпически неопределенная дата может равным образом указывать и на первый век христианской эры (два года до распятия Христа), и на год "пушкинского века" - 1831.

Едва ли можно сомневаться в наличии у путешествия в Армению пушкинских подтекстов - и притом связанных не только с собственно "путешествием в Арзрум" (которое произошло в 1829 году), но и с некоторыми последовавшими и косвенно связанными с ним событиями; так, "Тифлисская осень" 1930 года резонирует со знаменитой "Болдинской осенью" 1830 года. На фоне этих параллелей проекция "года тридцать первого" на 1831 г. не только представляется вероятной, но и помогает понять, почему именно этот год Мандельштам избирает - стилизует действительную последовательность событий - датой своего рокового "насильственного" возвращения.

В поэтической мифологии Пушкина и его круга 1831 год был окружен особым ореолом. Это год холерной эпидемии и холерных бунтов, смерти Дельвига и женитьбы Пушкина, завершившей собой двухлетнюю эпопею сватовства к Н.Н.Гончаровой (неудачное начало которой послужило непосредственной причиной "бегства" поэта из Москвы на Кавказ в 1829 году). Но главным событием "тридцать первого года", несомненно, стало Польское восстание и взятие Варшавы русскими войсками в день 19-летия Бородинского сражения. Среди наиболее известных поэтических откликов на это событие следует упомянуть стихотворения Пушкина, Тютчева и Хомякова; все эти поэты либо прямо названы, либо присутствуют в виде реминисцентных отсылок в стих. "Дайте Тютчеву стрекозу", а также, как увидим ниже, в "Стихах о русской поэзии".

События в Польше вызвали тем более сильный поэтикомифологический резонанс, что они ассоциативно проецировались на взятие Варшавы в 1794 году и на посвященные этому событию торжественные стихи Державина, не говоря уже о более отдаленных исторических ассоциациях. Отсюда ощущение связи времен и поколений, сопоставление деяний - военных и поэтических - "дедов" и "внуков", принесенное этим событием и придававшее ему мощный эпический тонус. В реакции на взятие Варшавы причудливо переплелись гордость мощью русского оружия (оружия Екатерининских и Бородинских "богатырей"), мессианистический взгляд на Россию как на "море", в котором должны

слиться "славянские ручьи" - и гражданская и поэтическая традиция ненависти и презрения к "самовластью", попирающему свободу личности и народов; вдохновляющее влияние высокой классицистической поэзии (особенно усилившееся как раз в эти годы, в противовес более раннему увлечению романтизмом) - и ирония и брезгливость по отношению к сервильности "века минувшего" и к "татарщине" его поэтического языка; глубокие исторические традиции вражды с Польшей - и ощущение "братства" со славянским народом, борющимся за свою свободу. Все это придавало и самим поэтическим откликам, и реакции на них поэтов и русского общества особую остроту и болезненность.

Все эти мотивы возникли с еще большей силой, когда события повторились в 1863 году. Мифологический подтекст этого возвращения эпопеи проступил настолько явственно, что поэтические отклики этого времени (снова Тютчев, а также Вяземский, Некрасов) постоянно обращаются к теме казни, искупления, родового проклятия. Тютчев передает неотвратимую навязчивость, с которой эпопея "взятия Варшавы" возникает вновь и вновь, через образ "ужасного сна":

Ужасный сон отяготел над нами,  
Ужасный, безобразный сон:  
В крови до пят, мы бьемся с мертвецами,  
Воскресшими для новых похорон.

(Тютчев, стр. 198)<sup>10</sup>

К этому следует добавить, что в 1920 году история едва не повторилась вновь: польская кампания Красной армии закончилась неудачей, но начиналась она бурным наступлением под лозунгом "Даешь Варшаву!" И на этот раз в поэтических откликах не было недостатка; в частности, в связи с дальнейшим анализом, следует упомянуть целую серию стихотворений Маяковского, четырех-стопный хорей которых искусно обыгрывал столкновение ритмов полонеза (польского национального гимна) и солдатской частушки:

Мчит Пилсудский,  
пыль столбом,  
звон идет от марша...  
Разобьется глупым лбом  
об Коммуну маршал.

Самоубийство Маяковского весной 1930 г. было событием, которое наложило отпечаток на всю атмосферу литературной жизни этого времени; резонанс этого события был исключительно силен, как в силу осмысления его в качестве трагического символа наступавшей новой эпохи<sup>11</sup>, так и ввиду аналогии с гибелью Пушкина, с удивительной отчетливостью всплывавшей в сознании целого ряда современников<sup>12</sup>. Отметим в особенности заключительные главы "Охранной грамоты" Пастернака (они были



опубликованы в 1931 году), трактующие данную аналогию в качестве универсального феномена "последнего года поэта".

Таковы некоторые подтексты, потенциально заключенные в поэтико-мифологическом концепте "года тридцать первого". Эти подтексты, равно как упомянутые выше обстоятельства жизни и самоощущение Мандельштама в данный период, необходимо принять к сведению в качестве того фона, на который наложилось сочинение, летом 1932 года, стихов, предлагающих читателю "прогулку", по всей видимости шуточно-пародийную, по истории русской поэзии.

\* \* \*

Одной из наиболее заметных цитат, используемых в "Стихах", является строка из V главы "Евгения Онегина" - сна Татьяны; Татьяна видит во сне inferнальную оргию - пирующих, поющих и пляшущих чудовищ:

Опомнилась, глядит Татьяна:  
 Медведя нет; она в сених;  
 За дверью крик и звон стакана,  
 Как на больших похоронах,  
 Не видя тут ни капли толку,  
 Глядит она тихонько в щелку,  
 И что же видит?.. за столом  
 Сидят чудовища кругом:  
 Один в рогах с собачьей мордой,  
 Другой с петушьей головой,  
 Здесь ведьма с козьей бородой,  
 Тут остов чопорный и гордый,  
 Там карла с хвостиком, а вот  
 Полужуравль и полукот.

Еще страшней, еще чуднее:  
 Вот рак верхом на пауке,  
 Вот череп на гусиной шее  
 Вертится в красном колпаке,  
 Вот мельница вприсядку пляшет  
 И крыльями трещит и машет;  
 Лай, хохот, пенье, свист и хлоп,  
 Людская молвь и конский топ!

(Пушкин, т. VI, стр. 104)<sup>13</sup>

Эта картина и следующее за ней убийство Ленского в "вещем сне" Татьяны предвещают действительное событие<sup>14</sup>: бал у Лариных, провинциальную мазурку, с ее "громом", "припрыжками" и "каблуками", и роковую ссору.

Отсылка к этой сцене занимает в "Стихах" подчеркнута значимую позицию: окончание Стих. 2 ("С рабским потом, конским топом И древесною молвой"), а также (в приведенном выше варианте текста) одну из последних строк Стих. 1<sup>15</sup>.

Финальная позиция и повторяемость сообщают данному образу характер рефрена-резюме и указывают на его важность для понимания смысла "Стихов". Действительно, логика появления и смены образов в "Стихах" напоминает логику фантастического сновидения: образы следуют друг за другом, ассоциативно "зацепляясь" за самые неожиданные, нередко второстепенные признаки, что приводит к резким скачкам смысла и настроения; при этом некоторые мотивы с навязчивостью возвращаются вновь и вновь, каждый раз вызываясь на поверхность новыми ассоциативными ходами и обнаруживая все новые смысловые повороты; в этом потоке образов необыкновенно важную роль играют различные цветовые, вкусовые, обонятельные и в особенности звуковые ощущения, которые перетекают друг в друга так же легко и незаметно, как и мимолетно возникающие микроситуации, и цепочки созвучных слов. Главная тема (или темы) "сна" все время остается на заднем плане, проявляясь лишь в качестве скрытой движущей силы, которая ведет весь этот, на первый взгляд совершенно беспорядочный, поток ее косвенных и метафорических воплощений в определенном направлении и к определенной, постепенно проясняющейся цели.

Типичной для "поэтики сна" является необычайная, даже для Мандельштама, сила смысловой конденсации, наблюдаемой в этом тексте. Как правило, историческое событие, лицо или литературный текст, к которому отсылают "Стихи", оставляет на поверхности их стремительного течения лишь легкий, едва заметный след, тончайший, нередко даже не прямой, а опосредованный намек. Но дальнейшее развитие стихов идет таким образом, как будто весь этот прототипический текст или реалья, в полном их смысловом объеме, были инкорпорированы в стиховую ткань. Нередко механизм появления последующих образов и их связь с предыдущими можно понять лишь с учетом этих потенциально процитированных текстов, которые сами по себе никогда не появляются непосредственно, но присутствие которых гарантируется той мельчайшей их частью (или даже вторичным заместителем), которой удалось пробиться на поверхность стиха. Уже приведенный выше пример может служить иллюстрацией данного принципа: в "Стихах" появляется лишь одна неполная строчка из сна Татьяны; однако, как увидим ниже, в развитие "Стихов" постоянно вторгаются образы и темы, резонирующие с теми или иными частями сна Татьяны, как если бы он был использован в полном объеме в качестве образного материала: пиршество, грохот праздника, сказочные чудовища-монстры (они появляются в Стих. 3), смерть поэта. Процитированные три ключевых слова являются лишь легким следом того глубинного смысла, который стремится одновременно и к тому, чтобы выразить себя, и к тому, чтобы остаться скрытым, и поэтому вызывает на

поверхности все новые и неуловимо перетекающие друг в друга символические образы-замещения.

Принцип ассоциативно-сукцессивного развития, свойственный в той или иной мере любому поэтическому тексту, проявился в данном случае, в силу указанных особенностей "Стихов", с особенной, исключительной яркостью. Ввиду этого наиболее рациональным приемом представляется анализ, непосредственно следующий, строфа за строфой, за всеми поворотами и ассоциативными присоединениями в сюжете этого "поэтического сновидения".

\* \* \*

1.1 Шутливо-фамильярное обращение к Державину, которым открывается Стих. 1, обретает дополнительный комический эффект в силу заключенного в нем "музыкального" подтекста. Ритмика этого четверостишия восходит к украинскому гопаку (в частности, можно предположить, в качестве конкретного музыкального источника, комический гопак "Гоп, кума, не журися, туди-сюди повернися", с которым данная строфа имеет целый ряд иронических звуковых и смысловых параллелей). Связью с ритмом гопака может быть объяснено неожиданное появление мужской рифмы на последней строке, в сопоставлении с тремя женскими (вместе с тем это, по-видимому, шутливый намек на знаменитые варварские рифмы самого Державина - то, что Пушкин называл державинской "татарщиной"). Ассоциация с гопаком вводит в эти начальные строки стихотворения мотив пиршества и пляски ("топанья"), который затем развивается на всем протяжении "Стихов"; упоминание кумыса (кобыльего молока) подготавливает одну из последующих трансформаций данной темы - образ "конского топа".

Еще одним компонентом образа празднества-пира в подтексте данной строфы является выражение "початок кумыса". Источником слова "початок" в данном контексте является, по-видимому, выражение "початая бутылка", отсылающее к образам вина и пиршества. Кумыс, в силу своей шипучей консистенции, ассоциируется с образом *шипучего и пенящегося вина* - неизменного атрибута пиршественных сцен "вакхической" поэзии 1810-20 гг., и в частности стихов Языкова и Пушкина. Данный мотив, как увидим, также окажется сквозным в развитии "Стихов".

1.2. Мотивы буйного пира-пляски и "початого" шипучего напитка подготавливают и объясняют переход от Державина к Языкову - этому поэтическому олицетворению "молодости", "здоровья" и "буйства" в литературной жизни 1820-30 гг. Строка "Дай Языкову бутылку" (обращенная как бы к Державину) непосредственно соотносится с "початком" кумыса в первой строфе и

таким образом позволяет сохранить ассоциативную связность при переходе к новой группе образов: как будто Державин передает Языкову "початую" бутылку шипучего напитка.

Строки о Языкове восходят к посланиям к нему Пушкина (1824) и Баратынского (1831)<sup>16</sup> (последнее имеет явно реминисцентный характер по отношению к первому). Само изменение строфики - добавление пятой строки - соответствует вольному течению стихов в поэтическом дружеском послании<sup>17</sup>. Текстуально стихи Пушкина и Баратынского не обнаруживают явных совпадений со строфой 1.2, за одним исключением: Мандельштам использует зачин строки "Я люблю...", имевший самое широкое хождение в поэзии пушкинской эпохи в качестве интонационного приема, позволившего легко переходить от интимного или медитативного тона к ораторскому пафосу. Этот прием встречается во многих произведениях Пушкина - от застольных куплетов ("Веселый пир") до патетических строк вступления к "Медному всаднику". Баратынский употребляет это выражение в обращении к Языкову:

Но я люблю восторг удалый,  
Разгульный жар твоих стихов.  
Дай руку мне - ты славный малый,  
Ты в цвете жизни, ты здоров.

(Баратынский, стр. 153-154)<sup>18</sup>

Однако, помимо прямых параллелей, общий смысл посланий Баратынского и Пушкина, в которых аккумулируется стилизованный образ "буйства молодого", "удалости", "лихости", "шалости", "здоровья", "избытка чувств и сил" в портрете младшего коллеги, полностью соответствует и смыслу рассматриваемых стихов Мандельштама, и стилистике буйного праздника (гопака и шипучего кумыса), заданной первым четверостишием. Мелодия гопака сменилась интонацией одушевленного и веселого дружеского послания, фигура поэта, являющегося традиционным литературным символом "старости" и "дряхлости", сменилась таким же ярким воплощением молодости и буйства, но при этом сквозные мотивы (буйное веселье, топот пляски, хлопанье пробок) сохранились в виде постоянного фона, сообщающего непрерывность этому потоку образов.

Пушкин и в особенности Баратынский обращались к Языкову как к представителю другого поколения, сильно преувеличивая (в соответствии с самоощущением, типичным для 1810-20 годов) и реальную разницу в годах, и "преклонность" своего собственного возраста. С точки зрения этого стилизованного образа сменяющихся поэтических поколений, Языков так же относится к Пушкину, как Пушкин - к Державину: в обоих случаях литературная традиция зафиксировала образ старшего поэта, дающего "благословение" младшему при самом начале его

поэтического пути<sup>19</sup>. Наличие данной литературной модели в истории русской поэзии объясняет механизм ассоциативного перехода от Державина к Языкову в рассмотренном месте "Стихов".

Тема "холостой пирушки" и пенистого вина устойчиво связывалась в поэзии 1810-20 гг. с идеей "вольности" - во всех смыслах этого слова. Примечательной устойчивой деталью в этих картинах является противопоставление вина (в особенности шипучего вина, шампанского: Кжико, Аи) как благословенного напитка, утоляющего жажду и символизирующего вольность, воде (или "водянистой" смеси воды с вином), предаваемой "проклятию". Данный образ отразился во многих пушкинских посланиях; в частности, это противопоставление присутствует в послании Пушкина к Языкову:

Нет, не Кастальскою водой  
Ты напоил свою камену,  
Пегас иную Ипокрену  
Копытом вышиб пред тобой.  
Она не холодной льется влагой,  
Но пенится хмельною брагой,  
Она размывчива, пьяна,  
Как сей напиток благородный,  
Слиянье рому и вина,  
Без примеси воды негодной,  
В Тригорском жаждою свободной  
Открытый в наши времена.

(Пушкин, т. III, стр. 22)

"Вольно" бурлящий напиток олицетворяет богемную "вольность", свободу и творчество: он утоляет и физическую, и духовную "свободную жажду" - в отличие от "негодной" воды. В первых строфах у Мандельштама получает интенсивное развитие один из полюсов этого противопоставления: вино, пир, буйная молодость и вольность, смена поэтических поколений, символизируемая передаваемым из рук в руки за пиришествным столом "початком" шипучего напитка. Противоположный полюс проявится позднее - во второй половине этой поэтической диалогии.

1.3. Грохот разгульного пира ассоциативно притягивает образ грома, доминирующий в следующей строфе. Этот образ, в свою очередь, вносит в течение "Стихов" всю ту парадигму значений, с которой он устойчиво связывался в русской поэзии конца XVIII - начала XIX в. Это, во-первых, весенняя гроза и ливень; образы тютчевской "Весенней грозы" входят здесь впервые в подтекст "Стихов"<sup>20</sup>, возвращаясь затем вновь и вновь в заключительных строфах Стих. 1 и Стих. 2, хотя непосредственные текстуальные совпадения с этим стихотворением Тютчева (как и в случае с посланиями к Языкову) почти отсутствуют и ассоциативная связь проявляется лишь в сходстве образов и интонации. Заметим, однако, что некоторые компоненты стихотворения

Тютчева: "раскаты молодые", "резвяся и играя", "громокипящий кубок", наконец, характерная поэтическая интонация, задаваемая начальным "Люблю...", - обнаруживают тесную связь с предыдущей строфой, посвященной Языкову, и тем самым обеспечивают непрерывность ассоциативного скольжения. Фигура "буйного" молодого поэта с бокалом пенящегося напитка преобразуется в буйство "молодых" весенних раскатов и "громокипящий кубок". В тексте Мандельштама эта связь закрепляется также образом вина-винограда (муската), идентифицируемого с "градинами" весенней грозы. Единство семантического комплекса "пенящийся напиток - виноград/град - гроза и весенний ливень" скрепляется многочисленными эвфоническими связями, пронизывающими эту часть "Стихов": *гром - глотками по раскатам - прыгают галопом - градины гурьбой*. Течение "сна" ускоряется, все больше сбиваясь на мгновенные перетекания микрообразов и ассоциативное нанизывание созвучных слов; приближается промежуточная кульминация - конец Стих. 1.

Другой круг традиционных поэтических ассоциаций связан с интерпретацией грома как грохота артиллерийского салюта, символизирующего победу и торжество русского оружия.

Заметим, что слово "раскат", относящееся собственно к грому, появляется лишь в третьей строке рассматриваемой строфы; в начале строфы оно заменено однокоренным словом "накат", смысловой спектр которого никак не связан с громом, зато включает в себя образы артиллерийского салюта (накат орудия), а также прибой, прилива (накат волн)<sup>21</sup>. Такая неточность типична для "поэтики сна": нужное слово или понятие всплывает не сразу, а лишь после перебора оттесняющих его субституттов.

"Накат" грома, включающий этот образ в ситуацию артиллерийского салюта и празднества по случаю победы, помогает выявить новый литературно-музыкальный подтекст, который возникает в строфе 1.3: торжественные стихи Державина, написанные для празднества по случаю взятия Измаила в 1791 г. и положенные на музыку полонеза:

Гром победы, раздавайся,  
Веселися, храбрый Росс!  
Звучной славой украшайся:  
Магомета ты потрёс.  
Славься сим, Екатерина,  
Славься, нежная к нам мать!

(Державин, ч. IV, стр. 31)

Вновь, как и в первой строфе, от "Стихов" к их прототипу протягиваются ритмические и лексические ассоциации. В этой связи выявляется новый смысловой потенциал четырехстопного хореза: обнаруживается, что размер "Стихов" соответствует не только ритму буйной плясовой, но и торжественной поступи по-

лонеза, сопровождающего пение гимнических державинских стихов. Державинский "гром победы" парадоксально резонирует с образом грома, равнодушного к "нашим бедам". Еще один парадокс, вносящий в торжественную картину иронически диссонирующий обертон, возникает из сопоставления "лиса" - Державина из строфы 1 с вкусом и цветом "винограда" (муската) в строфе 3. Смысл этого сопоставления проясняется, если учесть семантику "вкуса винограда", свойственную поэтическому словоупотреблению самого Мандельштама: вкус винограда как *вкус поэзии*. Этот смысл отчетливо проявился в стих. "Батюшкову", написанном за две недели до "Стихов о русской поэзии":

Только стихов виноградное мясо  
Мне освежило случайно язык.  
(Мандельштам 1973, стр. 166)

Данный образ у Мандельштама в свою очередь четко соотносится с образом поэзии как утоляющего жажду вина, заключенным в подтекстах предыдущей строфы, а также с принадлежащим Державину отождествлением поэзии с вкусом лимонада:

Поэзия тебе любезна,  
Приятна, сладостна, полезна,  
Как летом вкусный лимонад.  
(Державин, ч. II, стр. 6)<sup>22</sup>

Из этих подтекстов складывается смысловая парадигма: 'поэзия - вино/лимонад - виноград'. На ее фоне роль Державина как "лиса" приобретает неожиданный и парадоксальный смысл.

Наконец, строфа 1.3 в целом имеет лексико-ритмический прототип - четырехстишие из поэмы Хлебникова "Ладомир" (1923):

Море вспомнит и расскажет  
Грозовым своим раскатом,  
Что дворец был пляской нажит  
Перед ста народов катом<sup>23</sup>.

Реминисценция из Хлебникова закрепляет ассоциативное соединение грома, прибои волн и пляски. Она предвосхищает также этимологическую игру, ведущую, по ассоциативной цепочке одно-коренных слов от "раскатов" к "кату", - игру, начатую в этой строфе у Мандельштама и завершающуюся в Стих. 2.

Использованное Мандельштамом в качестве реминисцентной отсылки место из поэмы Хлебникова посвящено Матильде Кшесинской - балерине, солистке Мариинского театра, одной из представительниц семьи Кшесинских - выходцев из Варшавы, игравших видную роль в петербургской балетной жизни конца века. Кшесинская была любовницей Николая II, подарившего ей особняк - на что и намекают стихи Хлебникова. Образ Кшесинской - "Саломеи", пляшущей перед "катом", скрыто проходящий в подтексте этого места "Стихов", вносит первый диссонанс в

бравурное развитие плясовой темы и резонирует со словом "беды", неожиданно и как бы немотивированно появляющимся на поверхности в этой же строфе.

Итак, образ наслаждения "глотками по раскатам" заключает в себе многоплановый смысл. Ритмичные раскаты грома и залпы салюта соответствуют вкусу вина, прихлебываемого ритмичными глотками из бокала, и поэзии - "вкусного" напитка (вина, лимонада). Но в этот праздничный образ наслаждения ритмами весенней грозы, победного салюта, гремящей музыки, стихов и глотков вина уже вторгаются первые диссонансирующие ноты.

Музыка торжественного полонеза, написанного на стихи "Гром победы, раздавайся" "для кадрили с хорами", стала одной из популярнейших мелодий, которая впоследствии исполнялась при всех парадно-церемониальных okazиях в качестве полуофициального русского гимна. Автором музыки был "Осип Антонович Козловский" - Józef Kozłowski, польский композитор, вступивший в 1780 году в русскую военную службу и ставший в 1790-е годы - годы раздела Польши - директором придворной музыки в Петербурге. Козловский прославился в России как автор гремящих полонезов, а в Польше - как автор Реквиема на смерть короля Августа-Станислава, написанного в 1798 году, вскоре после потери Польшей независимости и подавления восстания. Неудивительно, что полонез "Гром победы, раздавайся", ставший музыкальной эмблемой Российской империи, по своей стилистике и ритмо-мелодическим оборотам весьма близко нагоминал анонимный "Mazurek Dąbrowskiego" ("Jeszcze Polska nie zginęła") - марш польских инсургентов, написанный в 1797 году и ставший впоследствии (в 1918 г.) национальным гимном независимой Польши; герой марша, генерал Ян Домбровский, впоследствии участвовал во взятии Москвы в составе войск Наполеона.

Тот факт, что "кадриль с хорами" несла в себе столь явственную польскую коннотацию, имел неожиданное продолжение: в 1794 году Державин написал стихи, являющиеся простой перифразой "кадрили", по случаю *взятия Варшавы*:

Среди грому, среди звону  
Торжествуй, прехрабрый Росс,  
Ты еще теперь корону  
В дар монархине принес.

Славься сим, Екатерина,  
О великая жена!

("На взятие Варшавы".

Державин, ч. II, стр. 132)

Таковы музыкально-литературно-политические подтексты, возникающие в строфе 1.3; они возвращают нас к фигуре Державина, ретроспективно проясняя символический смысл некоторых деталей



начального, комически-гротескного образа, и выводят на поверхность "Стихов" первые знаки польской темы.

Одновременно с этим, на заднем плане строфы 1.3 возникает еще один, пока еще смутно-отдаленный подтекст, которому предстоит занять важное место в последующем течении "Стихов", - пушкинский "Медный всадник". Вступление к поэме заключает в себе цепь звуковых образов, аналогичную той, которая характеризует течение первых трех строф "Стихов" и которая намечалась уже в державинском описании празднества по случаю взятия Измаила: слияние топота ног, грома музыки, грохота грозы, залпов артиллерийского салюта, символически передающее образ празднества как разгула природных сил:

<...> И блеск, и шум, и говор балов,  
И в час пирушки холостой  
Шипенье пенистых бокалов  
И пунша пламень голубой!

.....  
Люблю, военная столица,  
Твоей твердыни дым и гром,  
Когда полнощная царица  
Дарует сына в царский дом,  
Или победу над врагом  
Россия снова торжествует,  
Или, взломав свой синий лед,  
Нева к морям его несет  
И, чуя вешни дни, ликует.

(Пушкин, т. V, стр. 137)

Следует заметить, что "Петербургская повесть" Пушкина имела косвенную, но весьма важную связь с польской темой. Написанная в 1833 году, она была в значительной степени построена на полемических переключках-перифразах с поэмой А.Мицкевича "Dziady" - вернее, с "дополнением" (Ustęp) к поэме, отразившим чувства польского поэта в связи с подавлением восстания 1831 г. и рисующим памятник Петру как символ тирании и варварства<sup>24</sup>. В частности, "дым и гром" вступления к "Медному всаднику", явно соотносящиеся с державинским "громом победы", по всей вероятности, относятся в первую очередь именно к торжеству "Бородиной годовщины" взятия Варшавы - 26 августа 1831 года (на что и указывает выражение: "Россия снова торжествует"). К этой переключке двух поэтов, отразившей "семейную вражду" двух народов, мы еще вернемся. Сейчас же отметим, что появление "Медного всадника" в подтексте строфы 1.3 объясняет упоминание "наших бед" (вспомним также второе значение слова "накат": 'прибой волн'). Эта диссонирующая нота нашла естественное продолжение в варианте третьей строки строфы 1.4: "Пахнет городом, потопом" (см. Мандельштам 1967). Ключевые слова этой строки уже явно связывают течение "Стихов" с темой "Медного

всадника", специфицируя образ "бед". Однако замена этой строки в другом (по-видимому, основном) варианте текста представляется логичной в том смысле, что она предотвращает слишком раннее выявление темы, которая, как увидим ниже, очень медленно и постепенно выступает на первый план на протяжении всего поэтического диптиха.

1.4. В заключительной строфе Стих. 1 достигается промежуточная кульминация, в которой суммируется все предшествующее развитие. Различные виды дробя-грохота совмещаются друг с другом, обрывки последовательно сменявшихся картин (гроза, ливень-град, топот ног) мелькают все быстрее и переплетаются, создавая образ хаотического движения и грохота. Запах "пота" (пляска) эфонически притягивает слово "топ", которое, в свою очередь, вызывает на поверхность ассоциативного потока выражение "конский топ", заключающее в себе явный намек на ситуацию сна (сон Татьяны). Однако на этой критической точке движение не останавливается - "пробуждение" не наступает, "загадка" еще не разрешена, "слово" не найдено. На передний план теперь выступают обонятельные ощущения (еще один атрибут праздника-грозы), сменяющие друг друга с типичной для коды стремительностью и фрагментарностью. Каждая вновь возникающая ассоциация тут же отвергается и уступает место следующей, создавая характерную для сна ситуацию поиска скрытого (или забытого) ответа.

Чтобы понять логику этих заключительных строк Стих. 1, начнем с последнего образа, завершающего ряд обонятельных ассоциаций: "Нет, дубовою корою!". Источником данного образа является письмо Пушкина к Вяземскому 5 ноября 1830 г. Задержанный в Болдине холерным карантинном, перестав получать письма от невесты, Пушкин терзается и беспокойством о ней, и сомнениями в твердости ее решения выйти за него замуж. Наконец, узнав, что семья Гончаровых находится в Москве - центре эпидемии, - он решает ехать в Москву наудачу, надеясь как-нибудь прорваться через карантин. В этот момент Пушкин пишет интересное нас письмо, которое начинается словами:

Отправляюсь, мой милый, в зачумленную Москву - получив известие, что невеста ее не покидала. Что у ней за сердце? *твердою дубовою корою*, тройным булатом грудь ее вооружена, как у Горациева мореплавателя. (Пушкин, т. XIV, стр. 122)

(Пушкин иронически цитирует строку из переложения И.И.Дмитриевым оды Горация<sup>25</sup>.)

В контексте "Стихов" письмо Пушкина важно тем, что оно фиксирует критическое состояние духа поэта в связи с его предполагаемой женитьбой. Этим события осени 1830 года напоминают, с одной стороны, последние месяцы жизни Пушкина и

"смерть поэта" - тему, первым намеком на которую в "Стихах" явилась отсылка к сну Татьяны и которая получает дальнейшее развитие в Стих. 2; с другой стороны, поездку Пушкина на Кавказ в 1829 г., которая была связана с кризисом, вызванным его первым сватовством к Н.Н.Гончаровой.

Описанная реминисценция позволяет обнаружить смысл и двух предыдущих образов строфы 1.4: "жасмина" и "укропа". Иронический смысл приведенной Пушкиным цитаты из Дмитриева подчеркивается тем фактом, что применение данного выражения к внешности юной красавицы служит комическим искажением мотива "лилейной груди" - одного из излюбленных штампов поэзии 1810 - начала 1820-х гг., которому сам Пушкин отдал щедрую дань в молодости<sup>26</sup>. Одним из типичных образчиков этого мотива у Пушкина-подростка является стихотворение 1814 года "Красавице, которая нюхала табак":

Возможно ль? вместо роз, Амуром насажденных,  
 Тюльпанов, гордо наклоненных,  
 Душистых ландышей, *ясминов* и лилей,  
 Которых ты всегда любила  
 И прежде всякий день носила  
 На мраморной груди твоей, -  
 Возможно ль, милая Климена,  
 Какая странная во вкусе перемена!..  
 Ты любишь обонять не утренний цветок,  
 А вредную *траву зеленую*,  
 Искусством превращенну  
 В пушистый порошок!

(Пушкин, т. 1, стр. 44)

У Пушкина жасмин ("ясмин") сопоставляется с другим душистым веществом: "зеленой травой", превращенной в порошок. Этот последний, архаический образ (нюхательный табак), комическая старомодность которого подчеркнута у Пушкина использованием усеченных форм прилагательных, столь же комическим образом "модернизируется" Мандельштамом, превращаясь в *укроп*.

Почему обонятельные ощущения "Красавицы, которая нюхала табак" оказались существенными для "Стихов о русской поэзии"? По-видимому, для Мандельштама не прошла незамеченной ироническая словесная игра, заключенная в конце данного стихотворения Пушкина; поэт рисует себя здесь "превращенным в прах" и рассыпавшимся "на грудь, под шелковый платок"; этому превращению в табак, рисуемому "пустой мечтой" поэта, символически соответствует эпитет, данный табаку в приведенных выше стихах: *пушистый порошок* - анаграмма имени *Пушкин*. Комический смысл этой словесной игры, превращающей поэта в "прах", усугубляется у Мандельштама подстановкой "укропа" вместо табака; но вместе с тем данный образ служит еще одним - шуточно-пародийным - выражением темы "смерти поэта".

Эта тема присутствует на заднем плане всего ряда обонятельных ощущений, перебираемых, как бы в поисках скрытого ответа, в конце Стих. 1: сначала "конский топ" (сон Татьяны - смерть Ленского); затем последовательность запахов "жасмина" и "укропа", указывающая на роль последнего как субститута "табака" (который, в свою очередь, комически воплощает в себе поэта, "превращенного в прах"); и наконец, через посредство образа груди красавицы, по которой рассыпается этот воображаемый "прах", возникает запах "дубовой коры", отсылающий к женитьбе Пушкина и тем, связанным с нею, отчаянным поступкам, которые в конце концов привели к гибели поэта.

Сходство нюхательного табака и сушеного укропа определяется также тем, что оба они являют собой "летучую" субстанцию, которая поэтому по большей части содержится в *закупоренном* виде; в частности, символическое превращение поэта в "прах" в стихах Пушкина означает не только смерть, но и заточение: "И в табакерке, в заточенье...". Этим душистые растения объединяются с летучими, пенящимися напитками, символизирующими поэзию; таким образом, вырвавшиеся на свободу запахи жасмина и укропа (в подтексте также табака) корреспондируют с початой (откупоренной) бутылкой кумыса.

Сравнение поэзии с душистой травой восходит к стихотворению Верлена "Art poétique", в котором ингредиентами поэтической "кухни" оказываются чебрец и мята:

*Que ton vers soit la bonne aventure  
Éparse au vent crispé du matin,  
Qui va fleurant la menthe et le thym...  
Et tout le reste est littérature.*

У Мандельштама этот образ сплавляется с традиционным для русского "золотого века" образом пенящегося напитка, в результате чего возникает многосоставная образная парадигма, в которой такие свойства, как летучесть, взрывчатость, душистость, выступают вместе на одном полюсе ценностной шкалы, противопоставляясь столь же многоплановому образу инертной субстанции, лишенной вкуса и запаха; эта вторая сторона парадигмы получит полное развитие в Стих. 2.

Таковы скрытые пружины, направляющие движение образов в хаотическом на первый взгляд потоке, захлестывающем строфу 1.4. Однако этот смысл оказывается глубоко скрытым в подтексте заключительных строк; напряженный перебор образов не приводит пока ни к какому явному ответу, который выступил бы с полной очевидностью на поверхности "сна". На этом промжуточная кульминация резко обрывается, и развитие начинается с новой исходной точки, переключающей течение образов в совершенно иной план.

2.1. Стих. 2 открывается новым образом - шум деревьев. Этот образ, с одной стороны, является развитием и более далеким преобразованием звукового лейтмотива Стих. 1 - топота-грохота-грома. С другой стороны, данный переход мотивируется последними словами Стих. 1: "Нет, дубовою корой"; эти слова внезапно переключили ассоциативный поток в новую ситуацию - лес, лесные запахи и шум деревьев. Возникшее переключение приводит к внезапной остановке движения, все ускорявшегося к концу Стих. 1, и началу нового цикла развития, в котором вновь появившийся элемент вступает в разнообразные связи с прежними мотивами, выявляя в них новые, оставшиеся до этого скрытыми смысловые потенции. "Сон" как бы начался сызнова, потек по новому руслу, но постепенно выявляется, что его течение направляется все тем же скрытым механизмом.

Образ леса в строфе 2.1 ассоциирован с ситуацией поместья, "подмосковной" дворянской усадьбы. На эту ассоциацию указывает и само слово "подмосковные" (имения) - типичная примета помещичьего быта начала прошлого века, и тянущаяся из последней строки предыдущего стихотворения связь с образом Болдина. Ассоциативное скольжение от "запаха дубовой коры" к "шуму леса", далее к "подмосковной усадьбе" и, наконец, к "Москве" выносит на поверхность "древесный" образ Москвы - сравнение Москвы с затрепетавшей смоковницей.

Образ "задрожавшей" и "затрепетавший до корней" смоковницы восходит, по-видимому, к евангельскому рассказу о бесплодной смоковнице, неспособной утолить жажду "взлжавшего" путника и поэтому преданной проклятью и мгновенно засохшей (Матф. 21: 18-20 и Мк. 11: 13-20). Образ пораженного проклятьем и засохшего ("испепеленного") дерева, в применении к Москве и в контексте отсылок к эпохе начала XIX века, отчетливо ассоциируется с Москвой после пожара 1812 года и с "зачумленной" Москвой конца 1830 и 1831 гг.: времени Болдинской осени и "Бородинской годовщины". Объяснение того, почему в контексте образов данного стихотворения Москва оказывается "бесплодной смоковницей", вновь приводит нас к обстоятельствам "насильственного возвращения" Мандельштама в Москву летом 1931 года и к стихотворению, мифологизирующему это событие.

Мы уже говорили о том, что стих. "В год тридцать первый от рожденья века" построено на противопоставлении Армении, олицетворяющей мир Библии, "буддийской" Москве. Эта поэтическая

идея реализуется в целой парадигме контрастных образов: Армения - "страна субботняя" (то есть страна сакрального "отдохновения") противопоставит Москве как миру "насилия"; другой вариант этой же парадигмы представляет Армению страной, способной утолить жажду путника:

*Захочешь пить - там есть вода такая  
Из курдского источника Арзни -  
Хорошая, колючая, сухая  
и самая правдивая вода.*

(Мандельштам 1967, стр. 168)

Эпитет "правдивая" указывает, что речь идет также об утолении "духовной жажды". Сквозное для данного стихотворения противопоставление Армении Москве подразумевает, что Москве нечего предложить "взалакшему" путнику. Этот смысловой ход в поэтическом мире Мандельштама начала 30-х годов и приводит к появлению образа Москвы как бесплодной "смоковницы".

Примечательно, что "правдивая вода" оказывается *шипучим напитком* ("колючая, сухая"). В этом смысле вода "из курдского источника" четко соотносится с образом "татарского кумыса" в начале Стих. 1. Оба этих образа представляют собой расширение, в поэзии Мандельштама, традиционной для пушкинской эпохи образной парадигмы, в которой пенящийся напиток ("вдова Клико", "Аи", "слиянье рому и вина") выступал в качестве символа вольности, поэзии и утоления "свободной жажды" (более традиционной реализацией того же мотива в поэзии Мандельштама является "асте спуманте"); к этой же парадигме подключается "громокипящий кубок" Гебы из тютчевской "Весенней грозы". Заметим, что, помимо пенящейся консистенции, все эти напитки характеризуются еще одной общей чертой - все они имеют отчетливо нерусскую коннотацию.

На противоположном полюсе этой парадигмы оказывается Москва - олицетворение традиционного русского начала, противостоящее в этом отношении не только миру античного и Библейского Средиземноморья, мусульманства и западного католицизма, но и Петербургу как столице многоязычной империи. Москва лишена "сухого" напитка, утоляющего жажду, духовными символами которой являются "вольность", "поэзия" и "правда". Согласно парадоксальной логике этого поэтического противопоставления, Москва должна изобиловать "водянистой" жидкостью (собственно водой и различными ее образными коррелятами), неспособной утолить "свободную жажду" и предаваемой проклятию (подобно бесплодной смоковнице). Тема "воды" не заставляет себя ждать - она появляется уже в следующей строфе Стих. 2.

2.2. Первые две строки строфы 2.2 имеют вариант:

У Некрасова тележка  
На торговой мостовой... 27

Как во многих других случаях, побочный вариант прямо указывает на то, что в основном тексте скрыто за неявной и многослойной реминисценцией. В основном варианте имя Некрасова исчезло из текста, но весь набор мотивов, вызвавший появление этого имени, сохранен. Образ "торговой мостовой" и следующее за ним упоминание "длинной плетки" ливня создают в совокупности модель ситуации, восходящей к знаменитому стихотворению Некрасова:

Вчерашний день, часу в шестом,  
Зашел я на Сенную;  
Там били женщину кнутом,  
Крестьянку молодую.  
Ни звука из ее груди,  
Лишь бич свистал, играя...  
И Музе я сказал: "Гляди!  
Сестра твоя родная!"

(Некрасов, т. 1, стр. 50)<sup>28</sup>

Обращение к Музе органично связывает это стихотворение с главной темой "Стихов о русской поэзии". У Мандельштама "кнут" и "бич" превратились в "длинную плетку" (быть может, имитация неуклюжей описательной замены, не найденного точного слова - черт, характерных для сновидения), а Сенная (рыночная площадь Петербурга) - в "торговую мостовую".

Данным подтекстом, однако, скрытый смысл второй строфы далеко не исчерпывается. Образ грома, грохочущего "по торговой мостовой", тесно связывает ее с второй половиной Стих. 1. Эта связь достигается не только возвращением звукового образа, но и общностью одной из реминисценций. А именно строки "Катят гром свою тележку По торговой мостовой" являются перифразой "Медного всадника":

Как будто грома грохотанье,  
Тяжело-звонкое скаканье  
По потрясенной мостовой.

(Пушкин, т. V, стр. 148)

Пушкинские образы оказываются здесь комически снижены: "потрясенная мостовая" превращается в "торговую мостовую", скачущий всадник - в "тележку", "грохотанье" (*раскаты*) грома - в грохот *катящейся* тележки (вновь каламбурная игра с однокоренным субститутом слова "раскат", как в строфе 1.3). Однако образ грома не только претерпевает стилистическое снижение, но переключается в совершенно иную систему ценностей: гром весенней грозы, "громокипящий кубок" (бурные, пенящиеся потоки) превращается в ливневые ручьи, т.е. являет изобилие "воды"; ассоциация бурлящего потока с шампанским и массовым празднеством сменяется ассоциацией ручья с плетью и публичной экзекуцией - символами рабства.

Вместе с тем это изменение ракурса соответствует новому повороту исторического калейдоскопа. В самом деле, новое упоминание о "громе", в сочетании с картиной публичной экзекуции на площади и фигурой Некрасова, выводит на авансцену новую историческую и поэтическую эпоху. Тема русской поэзии покидает временные рамки державинско-пушкинского периода, которыми она была до сих пор почти исключительно ограничена, и продвигается ближе к автору и читателю - к эпохе Некрасова, борьбы за освобождение крестьян, а также нового штурма Варшавы (1863). Соответственно тема рабства и "плетки" выступает на первый план и обнаруживает свою соотнесенность с темой вольности, доминировавшей в Стих. 1. В этом соотнесении шум леса, ассоциируемый с подмосковной крепостной усадьбой и Москвой-"смоковницей", противопоставит грому официальных торжеств и салюта в столице империи; ливень оказывается символом рабства ("рассаживает с плеткой") и противопоставляется весенней грозе; наконец, образы Москвы и Подмосковья, с их подчеркнuto русским пейзажем (лес, ливень), противопоставят имперскому многоголосию и многоязычию, которое характеризовало атмосферу Стих. 1 (украинский гопак, полонез, татарский кумыс).

Поворот в разработке мотивов, совершившийся в строфе 2.2, получает дальнейшее развитие в последнем, третьем стихотворении цикла. Здесь мотивы двух первых стихотворений предстают в гротескно искаженном виде, обнажающем их зловещую природу; в силу этого причудливые образы Стих. 3 выглядят малопонятными вне связи со всей последовательностью образного развития, совершающегося на протяжении "Стихов".

К числу сквозных лейтмотивов, получающих продолжение в Стих. 3, относятся прежде всего многочисленные в этом стихотворении образы сказочных чудовищ. В сопоставлении с мотивным сюжетом Стих. 1 и 2, эти образы оказываются развитием, с одной стороны, фольклорно-русской темы (и в частности, образа леса и, с другой стороны, темы "сна Татьяны". Другой сквозной темой, развивающейся в Стих. 3, является образ "воды" как символа неволи и неправды, противопоставляемого в этом значении шипучей жидкости:

Там фисташковые молкнут  
Голоса на молоке,  
И когда захочешь щелкнуть -  
Правды нет на языке.

(Мандельштам 1973, стр. 168)

Выражение "молкнут на молоке" явно соотносится с идиомой "мокнут на молоке"; вызывая новый вариант образа "водянистой жидкости": молоко так же относится к "кумысу", как вода - к "колючему, сухому" минеральному источнику. Общеязыковой образ потерянного голоса ("персохшее горло", "присохший язык")



парадоксально преобразуется в образ *размокшего* языка, неспособного более к ритмичному ("сухому") щелканью соловьиных/поэтических трелей. Размокание в молоке, так же как и заливание водой, становится образом неутоленной (духовной) жажды, знаком отсутствия "правдивого", утоляющего жажду *сухого* напитка ("правды нет на языке") и, как следствие этого, потери поэтического голоса.

И наконец, еще одна линия, переходящая из строфы 2.2 в Стих. 3, связана с образами казни и палача; в Стих. 3 она окрашивается характерным для всей этой части "сна" сказочно-фольклорным ореолом:

Там живет народец мелкий,  
В желудевых шапках все,  
И белок кровавой белки  
Крутят в страшном колесе.

Образ ручной "белки в колесе" (в сочетании с упоминанием орехов, напоминающий о "Сказке о царе Салтане") контаминирован с образом колеса как орудия жестокой казни. Как кажется, эта парадоксальная ассоциация, позволяющая выразить симультанно - в образе "ручного зверя" - идею "зверства" и "рабства", восходит к стихотворению Тютчева, посвященному взятию Варшавы в 1831 году; заглавие этого стихотворения имело явно реминисцентный характер по отношению к Державину - "На взятии Варшавы":

Но прочь от нас, венец бесславья,  
Сплетенный рабскою рукой:  
Не за коран самодержавья  
Кровь русская лилась рекой.  
Нет, нас одушевляло в бое  
Не чревобесие меча,  
Не *зверство янычар ручное*  
И не покорность палача!

(Тютчев, стр. 183)

Образы янычар и "корана самодержавья" у Тютчева в такой же мере отсылали к державинской традиции, как и заглавие его стихотворения: они напоминали о Екатерине - "царевне Киргиз-Кайсацкия Орды" из "Оды Фелице". Тютчев встраивает этот "турецко-татарский" аспект державинской и екатерининской эпохи в другой контекст, придающий ему совершенно иную (но традиционную для русской истории) коннотацию. Соответственно эта коннотация возникает и в подтексте "Стихов о русской поэзии", противопоставляясь первоначальному, празднично-пиршественному образу Державинской традиции как "татарского кумыса".

Тютчев был поэтом, которому довелось дважды пережить - и в жизни, и в стихах - ситуацию "взятия Варшавы". Мы уже упоминали о том, что его реакция на события 1863 года выразилась в

образе "ужасного, безобразного сна". В итоге отсылка к Тютчеву, ранее обозначенная бравадно-праздничными образами "Весенней грозы", приобретает совершенно иной смысл; и весь бурный поток образов-сновидений на темы русской поэзии все более явственно принимает черты "ужасного сна".

2.3.1. В последней строке строфы 2.2 слегка намечается реминисценция, вызывающая еще одно имя в последовательном ассоциативном скольжении по истории русской поэзии - имя *Маяковского*. Этот шаг становится очевидным в строфе 2.3, которая начинается уже явной реминисценцией из Маяковского. Рассмотрим данный переход подробнее.

Отождествление ручьев с плетью в строфе 2.2, по-видимому, восходит к картине, нарисованной в поэме Маяковского "Владимир Ильич Ленин" и относящейся к России времен крепостного права:

Сверху взгляд на Россию брось:  
 Рассинелась речками, словно  
 Разгулялась тысяча розг,  
 Будто плетью исполосована.

(Маяковский, т. 6, стр. 258)<sup>29</sup>

Эта едва намеченная "тень" Маяковского (добавляющая еще одну деталь к картине "разлива воды") немедленно вызывает, согласно логике ассоциативного присоединения, почти прямую цитату в начале следующей строфы: "И угодливо-поката Кажется земля, пока...", восходящую к стихотворению Маяковского "Юбилейное":

Можно убедиться, что земля поката, -  
 Сядь на собственные ягодицы и катись!

(Маяковский, т. 6, стр. 48)

Данное стихотворение заключает в себе множество моментов, резонирующих со сквозными темами "Стихов о русской поэзии", что и вызывает его "выплывание" в ассоциативном потоке. Написанное в связи с 125-летним юбилеем Пушкина (1924 г.), стих. "Юбилейное" трактует, в шутивно-фамильярном тоне (в пику официальной пышности юбилейных торжеств), тему преемственности поэтических поколений и горацанско-державинско-пушкинского поэтического "памятника": «Мне бы памятник при жизни полагаешь по чину: Заложил бы динамиту - ну-ка, дрызнь!» В таком же тоне упомянут канонический образ преемственности Державина и Пушкина ("Вот арап! а состязается - с Державиным!") и намечается цепочка последующих поэтических поколений - Пушкин, Некрасов и, наконец, сам Маяковский.

Но, пожалуй, самой важной для нас чертой стих. "Юбилейное" является то, что Маяковский развивает в нем мотив "вина и воды", иронически трансформируя этот традиционный поэтический символ применительно к реалиям современного быта (подобно тому как

сам Мандельштам поступает с нюхательным табаком, преобразуя его в сушеный укроп):

Надо, чтоб поэт и в жизни был мастак.  
*Мы крепки, как спирт в полтавском штофе.*  
 Ну а что вот Безыменский? Так...  
 Ничего... *Морковный кофе.*

(Маяковский, т. 6, стр. 53)

Истинная поэзия отождествляется с крепким, потенциально взрывчатым (закупоренным в штофе) и *нерусским* напитком; ср. мотив Пушкина-“арапа”, а также упоминание Маяковским в других произведениях того обстоятельства, что сам он “дедом казак, другим сечевик, а по рожденью грузин”. На противоположном полюсе оказываются стихи, отождествляемые с “морковным кофе”; любопытно, что последний образ соединяет в себе черты безвкусной “водянистой” жидкости и *растения без запаха*. В этой связи необходимо вновь напомнить о символической роли жасмина, табака и укропа в предшествующих строфах “Стихов о русской поэзии”.

Итак, и основная тема, и шутливо-пародийный характер ее внешней презентации, и целый ряд мотивов, и ключевые имена объединяют “Юбилейное” со “Стихами о русской поэзии”. Тем более примечательно, что отсылка к этому стихотворению Маяковского появляется в “Стихах” в явно *негативном* освещении. “Покатость” земли, доказательство которой предлагает читателю Маяковский, оказывается *ложной* (“кажется”) и олицетворяет “угодливость”.

Смысл такой оценки образа “покатой земли” раскрывается в сопоставлении с более ранним стихотворением самого Мандельштама, в котором дан развернутый образ “крутизны” как символа духовности, истины и “благодати”; мы имеем в виду стих. “В хрустальном омуте какая крутизна” из сборника “Tristia”, 1919:

Вот неподвижная земля, и вместе с ней  
 Я христианства *пью холодный горный воздух,*  
*Крутое* Верую и псалмопевца роздых,  
 Ключи и рубежи *апостольских церквей.*  
 Какая линия могла бы передать  
 Хрусталь высоких нот в эфире укрепленном,  
 И с христианских гор в пространстве изумленном,  
 Как Палестрины песнь, нисходит благодать.

(Мандельштам 1967, стр. 75)<sup>30</sup>

Крутизна “христианских гор” ассоциируется с холодным, ключим и искрящимся (“хрусталь”), взрывчато-летучим (устремленным ввысь) напитком, утоляющим жажду. Замечательна степень образного и символического отождествления этой картины с упоминанием минеральной воды из горного источника в стихах, посвященных возвращению из Армении (см. выше) и написанных

12 годами позднее. Само слово "ключ" в приведенном примере указывает на приравнивание горного воздуха к горному источнику и их обоих, в свою очередь, - к символу католицизма: ключу апостола Петра (а также, очевидно, к "ключам" в вокальной партитуре Палестрины).

В этой системе мотивов "крутизна" и "покатость" оказываются еще одной контрастной парой, включающейся в парадигму поэтических символов, в состав которой входят также "град-гроза" и "ливень", многочисленные виды "взрывчатой, летучей" и "инертной, водянистой" жидкости, "душистые травы" и "растения без запаха". Покатая земля ассоциируется с равнинным русским пейзажем (в особенности в сочетании с другими приметами этого пейзажа, рассыпанными в Стих. 2). Соответственно крутизна выступает как примета средиземноморского пейзажа - страны Библии и католицизма, осмысляемого как раннее (апостольское) христианство; неожиданный эпитет "крутое Верую" не только закрепляет эту символическую ценность пейзажа, но и анаграмматически отсылает к латинскому символу веры (*Credo*).

Чем больше расширяется эта парадигма, чем больше образов-заместителей порождает, по мере развития "сна", основная его тема, тем более отчетливо вырисовываются ее контуры и проступает стоящий за ними общий смысл. Каждый новый заместитель на первый взгляд делает картину все более запутанной и пестрохаотической, отдаляя разрешение "загадки". Однако одновременно с этим каждый раз прибавляется еще один компонент смысла, новый ракурс, скрытая до этого связь между образами и идеями. В частности, контраст крутизны/покатости позволил выделиться и явственно зазвучать такому важному обертому общей темы, как "угодность". То, что этот оберток оказался связан с именем Маяковского, не случайно. С одной стороны, многие стихи Маяковского, относящиеся к советскому периоду, воспринимались именно в таком ракурсе рядом его современников; в частности, назovem роман Булгакова "Мастер и Маргарита", в котором отсылки к стих. "Юбилейное" и поэме "Владимир Ильич Ленин" появляются в связи с фигурами поэта Рюхина и Пилата, символизируя неискренность, страх перед властью и, в качестве расплаты, "неврастению"<sup>31</sup>. С другой стороны, мы уже упоминали о том резонансе, который имела гибель Маяковского в качестве символа времени, аналогичного гибели Пушкина. Совмещение образов "угодности" и трагической казни-искупления составляет тот фон, на котором появляется фигура Маяковского в ряду поэтических поколений, сменяющих друг друга в "Стихах о русской поэзии".

2.3.2. Последние строки строфы 2.3 имеют наибольшие расхождения в различных вариантах текста:

- (1) И в сапожках мягких ката  
Выступают облака.

(Мандельштам 1967, основной текст)

- (2) Шум на шум, как брат на брата,  
Восстает издалека.

(Мандельштам 1973, основной текст;  
Мандельштам 1967, варианты)

- (3) Гром на гром, как брат на брата,  
Восстает издалека.

(Мандельштам 1967, варианты)

Все три варианта несомненно принадлежат самому Мандельштаму; все они (как и другие варианты, рассмотренные выше) органически вписываются в структуру поэтических мотивов произведения, вводя новые повороты смысла и новые реминисценции, тесно связанные с предыдущим развитием.

Вариант (1) усиливает и выводит на поверхность мотив публичной казни и связь его с ливнем, первое появление которого было зафиксировано в подтекстах предыдущей строфы. В этом контексте "облака" так же коррелируют с грозой, как ливень - с градом ("сухим дождем") и бурные потоки - с ливневыми ручьями. Слово "кат" являет собой еще одно - и последнее - звено в каламбурной игре, развертывавшейся на протяжении всего произведения и состоявшей в нанизывании однокоренных слов вокруг лейтмотивного образа громовых "раскатов". Подобно цепи обонятельных ощущений, последовательно перебиравшихся и отвергавшихся в конце Стих. 1, идея "катания" все время как бы стремится выявить заключенный в ней смысл через ряд альтернатив, перебираемых, словно в поисках точного ответа: раскат - накат - катит - *кат*. Окончателность найденного ответа подтверждается в Стих. 3, где выявленная идея освобождается от связи со звуковым образом (корнем) и выступает в виде "страшного колеса".

"Мягкие сапоги" составляют типичную деталь быта кавказских горных народов, широко отраженную в русской литературе (у Л. Толстого и др.). Как кажется, перед нами первый, пока еще глубоко скрытый, эскиз портрета "кремлевского горца", которому предстоит реализоваться два года спустя и сыграть роковую роль в судьбе Мандельштама. Антитезой к этому образу может служить фраза из "Путешествия в Армению": "Армянский язык - неизнашиваемый - *каменные сапоги*". Важным обортоном этого противопоставления является тот факт, что горные народы Кавказа - осетины, чеченцы, народы Дагестана - это мусульманские народы, в противовес христианской Армении и Грузии; сравним в этой

связи противопоставление "библейской" Армении и "буддийской" Москвы. Замечателен также тот факт, что в стихотворении 1934 года Сталин будет назван *осетином*, а отнюдь не грузином: "И широкая грудь осетина"; с другой стороны, в "Оде Сталину" 1936 года подчеркнута его грузинская фамилия: "Хочу назвать его - не Сталин, - Джугашвили!"

Каменная неизнашиваемость армянского языка связана, по-видимому, с идеей о "яфетическом" корне всех языков мира в теории Н.Я.Марра, которую Мандельштам упоминает в высоко позитивном аспекте в "Путешествии в Армению". В стихах об Армении этот образ дополняется сравнением армянского языка с "кузнечными клещами" и "скобами" - сравнением, отражающим характерное начертание букв армянского алфавита:

Как лоб мне язык твой зловещий,  
Твои молодые гроба,  
Где буквы - кузнечные клещи  
И каждое слово - скоба.

(Мандельштам 1973, стр. 146)

"Кованые скобы" и "клещи" армянского письма соотносятся с образом "ключа", во всем спектре его смысла: от железного ключа в руках апостола Петра до вокальных ключей ("ключей до") в старинной партитуре. Твердость и жесткость языка - твердость каменного или кованого сапога - встраивается в один ряд с такими атрибутами свободного правдивого пения, как крутизна ("крутое Верую") и соловьиное "шелканье"; она связана с идеей утоленной жажды и широкого, свободного дыхания. С другой стороны, "мягкость" сапожек-облаков присоединится к таким символам, как покатошь, рыхлость, водянистость, размокание.

Ретроспективно становится ясно, что в этой системе поэтических ценностей грохот гопака ("каблуков") и "конского топика" (подков), доминировавший в Стих. 1, закономерно сочетался там с образами грозы, града, кумыса и пенящегося вина. Соответственно в Стих. 2 ливень, ручьи и облака закономерно сочетаются с образом мягких сапожек ката. Любопытно сходство этой системы образно-смысловых ходов с описанием провинциальной мазурки на балу у Лариных - описанием, представляющим собой не что иное, как реализацию образов из "вещего сна" Татьяны:

Мазурка раздалась. Бывало,  
Когда гремел мазурки гром,  
В огромной зале все дрожало,  
Паркет трещал под каблуком,  
Тряслися, дребезжали рамы;  
Теперь не то: и мы, как дамы,  
Скользим по лаковым доскам.  
Но в городах, по деревням  
Еще мазурка сохранила  
Первоначальные красы:

Припрыжки, каблуки, усы  
 Все те же: их не изменила  
 Лихая мода, наш тиран,  
 Недуг новейших россиян.

(Пушкин, т. VI, стр. 115)

В стихах Мандельштама "гром мазурки" (державинского полонеза), дробь пляшущих ног и скачки, шелканье градин сменяются шумом леса, ливнем, катящейся телегой и, наконец, плавно "выступающими" облаками "в мягких сапожках". Такова одна альтернатива смыслового развития, задаваемая рассмотренным вариантом окончания строфы 2:3.

Варианты (2) и (3) вводят в подтексты "Стихов" еще одно поэтическое имя, тесно связанное с польской темой и упомянутое также в стих. "Дайте Тютчеву стрекозу" (в варианте) - А.С.Хомякова. Хомяков принадлежал к числу поэтов, откликнувшихся на польские события 1831 года; заглавие его стихотворения, посвященного этой теме, апеллирует к поэтической традиции русского классицизма - "Ода (На Польский мятеж)":

Внимайте голос истребленья!  
 За громом гром, за криком крик!  
 То звуки дальнего сраженья,  
 К ним слух воинственный привык <...>

Потомства пламенным проклятьем  
 Да будет проклят тот, чей глас  
 Против Славян Славянским братьям  
 Мечи вручил в преступный час! <...>

Да будут прокляты преданья,  
 Веков исчезнувший обман,  
 И повесть мшенья и страданья,  
 Вина неисцелимых ран!

(Хомяков, т. IV, стр. 204)<sup>32</sup>

Обратим внимание на две строки в этом стихотворении: "За громом гром, за криком крик" и "Против славян славянским братьям"; их объединяет общность поэтического приема - обе они построены на повторении ключевого слова. Эти две строки Хомякова в совокупности легли, по-видимому, в основу соответствующего места у Мандельштама: "Гром на гром (или "шум на шум"), как брат на брата..."

Стихотворение Хомякова явилось ярким выражением славянофильской идеи "братства" славянских народов, оттеняемого их враждой. Образы "братства" и "семейной вражды" доминируют также в стихотворении Пушкина, посвященном этой теме ("Клеветникам России"): "домашний, старый спор", "сия семейная вражда"<sup>33</sup>. Картина ливня, рассказывающего "с длинной плеткой ручьевой", нарисованная в "Стихах" Мандельштама, быть может,

соотносится со строкой из того же стихотворения Пушкина: "Славянские ль ручьи сольются в русском море?"; этим соотношением можно объяснить выбор образа именно "ручья" в данной строке Мандельштама, в соответствии с образом *рек*-*"плетей"* у литературного прототипа этого образа - строки Маяковского.

Олицетворением "семейной вражды" двух народов явилась поэтическая переключка Пушкина и Мицкевича, последовавшая в начале 1830-х годов, после подавления польского восстания. Стихи Мицкевича, написанные в эмиграции в Париже, наполнены ненавистью и презрением как к русскому самовластью и его символу - статуе Петра I (поэма "Dziady"), так и к его бывшим друзьям, в их числе Пушкину, ныне восславляющим победы русского оружия в Польше. Последняя тема разрабатывается в стихотворении Мицкевича "Do przyjaciół moskali", приложенном к поэме в качестве саркастического "посвящения". Мицкевич перечисляет *казни*, постигающие его бывших друзей - русских поэтов: одни повешены, других постигла еще худшая казнь ("небесная кара") - они предали свою "свободную душу":

Innych może dotknęła sroższa niebios kara;  
Może kto z was urzedem, orderem zhańbiony,  
Duszę wolna na wicki przedał w laske cara  
I dziś na progach jego wybija poklony. <...>

Jeśli do was, z daleka, od wolnych narodów  
Aż na północ zaleca te pieśni żalodne,  
I odezwa, sie z góry nad kraina łodów, -  
Niech wam zwiastują wolność, jak zurawie wiosne<sup>34</sup>.

Как уже говорилось, поэма "Dziady" оказала влияние и на замысел в целом, и на отдельные образы и выражения "Медного всадника". Что касается стихотворения "Do przyjaciół moskali", то оно вызвало прямой ответ Пушкина - стих. "Он между нами жил":

Он говорил о временах грядущих,  
Когда народы, распри позабыв,  
В великую семью соединятся.  
Мы жадно слушали поэта. Он  
Ушел на запад - и благословеньем  
Его мы проводили. Но теперь  
Наш мирный гость нам стал врагом - и ядом  
Стихи свои, в угоду черни буйной,  
Он напоеет. *Издали* до нас  
Доходит голос злобного поэта,  
Знакомый голос!.. Боже! освяти  
В нем сердце правдою твоей и миром.

(Пушкин, т. III, стр. 331)

Строки этого стихотворения "Издали до нас Доходит голос злобного поэта" перефразируют слова Мицкевича о горестных песнях, доносящихся "издалека". Эта враждебно-полемиическая



перекличка двух поэтов "издали", а также образ доносящихся звуков "дальнего сраженья" у Хомякова, по-видимому, отразились в анализируемых строках Мандельштама: "Гром на гром, как брат на брата, Восстает издалека". В то же время, в контексте музыкальной символики "Стихов", образ родственных (братских) "громов" может быть понят как столкновение двух *полонезов*, служащих эмблемой империи и "восстающих" против нее сил.

Наконец, еще одним источником анализируемых строк, важным как по степени словесного и образного сходства, так и по своему потенциальному влиянию на смысл "Стихов", являются пушкинские "Подражания Корану":

Но ангел дважды вострубит;  
 На землю гром небесный грянет:  
 И брат от брата побежит,  
 И сын от матери отпрянет.  
 (Пушкин, т. II, стр. 354)

В этой картине обращает на себя внимание тавтологическое выражение "брат от брата" в сочетании с упоминанием "грома" - образ, весьма сходный с соответствующей строкой как у Хомякова, так и у Мандельштама. Связи "Подражаний Корану" с образным потоком "Стихов о русской поэзии" становятся еще шире, если принять во внимание примечание Пушкина к данному циклу:

В других местах Корана Алла клянется *копытами кобылиц, плодами смоковниц*, свободою Мекки, добродетелью и пороком, ангелами и человеком и проч. (Пушкин, т. II, стр. 258)

Образы "смоковницы" и "копыт кобылиц" в этом ряду свободно нанизываемых ассоциаций имеют прямое отношение к течению стихов Мандельштама. Именно переход от "копыт" ("конского топа") к "смоковнице" отмечает окончание Стих. 1 и начало Стих. 2. Более того, посредствующими звеньями в этом переходе оказываются образы *укропа* и *дубовой коры*; педалируемая в этих выражениях звуковая группа *кро/кор* представляет собой не что иное, как еще одну - анаграмматическую - отсылку к "Корану". Эта функция "коры" и "укропа" дополнительно мотивирует трансформацию "табака" в "укроп", механизм которой был рассмотрен выше.

Сплывание реминисценции из "Подражаний Корану" в конце строфы 2.3 вызывает возвращение образа "конского топа" в начале следующей строфы.

2.4. В строфе 2.3 завершается построение парадигмы контрастных образов-символов, которые нанизывались на всем протяжении "Стихов". Однако именно в тот момент, когда контраст достиг полной реализации и обрел законченную форму, возникает намек на *тождество* противоположных полюсов и возможность их слияния. На это намекает трагически-противоречивая фигура

Маяковского, самоотожествление которого с образом летучего напитка ("спирт в полтавском штофе") и противоположение водянистой жидкости перекрывается провозглашением земли "покатой".

Этот синтез становится уже вполне очевидным в заключительной строфе, которая подводит итог всему развитию, ставя рядом и сливая центральные темы Стих. 1 и Стих. 2, которые до этого развивались по принципу все углублявшегося контраста. Образы скачки, топота, "скачущих" градин и капель (весенней грозы) из Стих. 1 вновь вырываются на поверхность, но лишь затем, чтобы соединиться с шумом деревьев и упоминанием рабства - доминирующими темами Стих. 2; "пот" праздника преобразуется в "рабский пот".

Так замыкается цикл смыслового развития, завершая собой напряженные поиски и постепенное выявление скрытой темы стихотворения-сна, которая все время пряталась, ускользала, но одновременно с этим и заявляла о себе в карнавальном потоке образов-ассоциаций. В бесконечном переплетении и перетекании картин, ощущений, ассоциаций, намеков пот и топот праздника и гром победного полонеза вливались в образ публичной казни-покаяния и рабского пота, гром и пенящееся "шампанское" весенней грозы оборачивались "плетьюми" ливневых потоков, татарская закваска русской поэзии и истории, придававшая ее "напитку" обжигающе-освежающий вкус, оборачивалась "татарщиной" и "ручным зверством" янычар. В вихре цитат и полудитат, непосредственных и опосредованных аллюзий, намеков, каламбуров, загадок постепенно проступает, обозначаясь все яснее, галерея поэтических имен, группирующихся вокруг одного из самых ярких символов русской политической и поэтической истории, являющего слияние мощи с рабской покорностью и угодливостью, блеска и вдохновения - с бесплодием и отверженностью, упоения победой - с покаянием и искупительной казнью, многоголосия вселенской объединительной миссии - с "татарщиной" деспотизма: образа покоренной Польши.

\* \* \*

В нарисованной выше картине недостает еще одного - самого скрытого, но вместе с тем и самого важного - компонента, выводящего историческую панораму "Стихов" на уровень современности, в план текущего поэтического диалога.

В 1923 году Мандельштам опубликовал короткую заметку "Борис Пастернак" (впоследствии она была включена в состав более обширной статьи "Заметки о поэзии" и переиздана в 1928 г.), в которой была следующая характеристика автора книги "Сестра моя жизнь":

Когда явился Фет, русскую поэзию взбудоражило  
 Серебро и колыханье сонного ручья,  
 а уходя, Фет сказал:

И горящею солью нетленных речей.

Эта горящая соль каких-то речей, этот повсвист, щелканье, шелестение, сверкание, плеск, полнота звука, полнота жизни, половецкие образы и чувств с неслыханной силой воспрянули в поэзии Пастернака. <...>

Стихи Пастернака почитать - горло прочистить, дыхание укрепить, обновить легкие: такие стихи должны быть целебны от туберкулеза. У нас сейчас нет более здоровой поэзии. Это - кумыс после американского молока.

Книга Пастернака "Сестра моя жизнь" представляется мне сборником прекрасных упражнений дыханья: каждый раз голос ставится по-новому, каждый раз иначе регулируется мощный дыхательный аппарат<sup>35</sup>.

Проделанный выше анализ делает очевидной органическую связь этого портрета раннего Пастернака (и Фета как его предшественника) с образной системой "Стихов о русской поэзии". "Горящая соль" истинной поэзии является еще одним вариантом разветвленной парадигмы образов "сухой" жидкости. В рамках той же ценностной шкалы в заметке назван кумыс в противоположении "американскому молоку"; совершенно аналогично эти образы были использованы впоследствии в 1. и 3. части "Стихов". В Стих. 3 изобилие молока оказывается губительным для "щелкающего" соловьиного/поэтического голоса - мотив, также восходящий к заметке о Пастернаке. И наконец, сравнение поэзии Пастернака с чистым (горным?) воздухом, "целебным" для дыхания, отсылает к образной парадигме, в которой "хрустальный" воздух, "колючая" вода источника, кумыс, соловьиное щелканье выступают в качестве манифестантов одной поэтической идеи. Более того, заметка предлагает дополнительную мотивировку для объединения всех этих образов в одну парадигму: кумыс так же целебен для дыхания (в качестве популярного средства от туберкулеза), как горный воздух.

Казалось бы, эта прозаическая "прелюдия" главной темы "Стихов о русской поэзии" позволяла ожидать, что образы Фета и Пастернака должны занять в образной структуре "Стихов" особенно большое и важное место. Это ожидание, однако, совершенно не оправдывается. Правда, отсылки к Фету встречаются в стихотворении "Дайте Тютчеву стрекозу", тесная связь которого с циклом упоминалась уже неоднократно, а в самом цикле - в Стих. 3; однако обе реминисценции имеют резко негативную окраску.

В стих. "Дайте Тютчеву стрекозу" Фету отведены две заключительные строки:

<...> И всегда одышкой болен  
 Фета жирный карандаш.

(Мандельштам 1973,  
 стр. 165)

Как показал О.Ронен, источником этого образа могли быть карандашные пометки, которые умирающий Фет (страдавший астмой) делал на своем последнем стихотворении<sup>36</sup>. Эта интерпретация, однако, раскрывает лишь часть смысла данных строк, поскольку остается неясной причина негативной оценки, явно подразумеваемой в образе "жирного карандаша". Смысл последнего образа проясняется в составе образной парадигмы, в которой отождествляются такие явления, как "мягкость", "рыхлость", "размокание", "влажность", - отождествляются в качестве символов потери поэтического голоса (дыхания); "жирный карандаш" и "одышка" Фета точно вписываются в этот ряд отрицательных символов.

Резко негативное отношение к Фету, имплицитное данными образами, получает закономерное продолжение в Стих. 3, в котором отсылка к Фету присутствует в подтексте одного из образов сказочных лесных чудовищ:

Тычут шпагами шишиги,  
В треуголках носачи.

Как кажется, скрытым смыслом этих строк является гротескная картина "преображения" Фета - незаконного сына, носившего фамилию матери по первому браку - в "Шеншина", русского дворянина, офицера и камергера - превращение, которого он добивался всю жизнь и которое произошло в конце его жизни. Слово *шишиги* ("нечистая сила", по В.И.Далю) может быть понято как каламбурная передача новообретенного имени Фета, а вторая строка - как намек на несоответствие его внешности камергерскому мундиру (с треуголкой и шпагой). Можно упомянуть в связи с этим описание внешности Фета в воспоминаниях сына Л.Н.Толстого, свидетельствующих о том, что возможное еврейское происхождение Фета было предметом разговоров в семье Толстых:

Наружность Афанасия Афанасьевича была характерна: большая лысая голова, высокий лоб, черные мидалевидные глаза, красные веки, горбатый нос с синими жилками, окладистая борода, чувственные губы, маленькие ноги и маленькие руки с выхолонными ногтями. Его еврейское происхождение было ярко выражено, но мы в детстве этого не замечали и не знали<sup>37</sup>.

Таким образом, в стихах, написанных в 1932 году, Фету, который в заметке 1923 года выступал как непосредственный предшественник Пастернака, приписываются качества, которые в образной системе Мандельштама занимают противоположный полюс по отношению к тому, с которым поэзия Фета и Пастернака отождествлялась девятию годами ранее: "жирность", рыхлость, большое дыхание, являющиеся симптомами сервильности и потери "правдивого" голоса. На этом фоне не менее примечательным выглядит и тот факт, что Пастернак, который по логике данной

ему в 1923 году оценки должен был бы стать одним из главных героев позитивного полюса "Стихов о русской поэзии", по-видимому, в реминисцентной системе этого произведения полностью отсутствует. В ряду имен, существенных для той образной концепции русской поэзии, которая нашла свое выражение в цикле стихов 1932 года, Пастернак оказался едва ли не единственным "забытым именем" - факт тем более знаменательный, что истоки этой концепции в значительной степени восходили к заметке, посвященной именно Пастернаку.

Однако в структуре "сновидения" неназванное слово может оказаться самым *главным словом*. Для того чтобы выяснить, какое отношение поэзия Пастернака могла иметь к написанию "Стихов о русской поэзии", необходимо обратиться к стихотворению Пастернака, построенному на перифразе пушкинских "Стансов" к Николаю I; это стихотворение было опубликовано в № 5 журнала "Новый мир" за 1931 год и во *Втором рождении* (1932):

Столетье с лишним - не вчера,  
А сила прежняя в соблазне  
В надежде славы и добра  
Глядеть на вещи без боязни.

Хотеть, в отличие от хлыща  
В его существованьи кратком,  
Труда со всеми сообща  
И заодно с правопорядком.

И тот же тотчас же тупик  
При встрече с умственно ленью,  
И те же выписки из книг,  
И тех же эр сопоставленья.

Но лишь сейчас сказать пора,  
Величьем дня сравненье разня:  
Начало славных дней Петра  
Мрачили мятежи и казни.

Итак, вперед, не трепеща  
И утешаясь параллелью,  
Пока ты жив, и не моща,  
И о тебе не пожалели<sup>38</sup>.

Текстуально это стихотворение никак не пересекается со "Стихами о русской поэзии". Однако глубинный смысл "Стихов", каким он предстает в результате проделанного анализа, обнаруживает обилие общих тем и мотивов со "стансами" Пастернака. Это, прежде всего, напряженное сопоставление двух эпох, разделенных "столетьем с лишним", сличенье дат, "выписки из книг" (отметим в связи с этим несомненную аналитическую работу, проделанную Мандельштамом, в частности, над пушкинскими письмами, следы которой ощущаются в том, как органи-

зованы подтексты "Стихов о русской поэзии"). Тождественен также двойной смысл этого сопоставления: отнесение его одновременно и к самой эпохе наступающих "мятежей и казней", скрытый смысл которых данное сопоставление призвано раскрыть, и к фигуре поэта, творчество и судьба которого явились символом этой эпохи. Тема "казней" и их поэтического возвеличивания "в надежде славы и добра", трагически противоречивый образ поэта, устремляющегося "вперед" в предчувствии своей гибели, также занимают центральное место в содержании "Стихов о русской поэзии".

Всего месяц отделял написание стих. "Дайте Тютчеву стрекозу" и "Стихов о русской поэзии" от выхода в свет данного стихотворения Пастернака. Представляется возможным предположить, что стихи Мандельштама создавались под непосредственным впечатлением и в переключке со "стансами" Пастернака, так же как они перекликались со стихотворением Маяковского "Юбилейное" и с самим фактом гибели поэта. В этом случае образ "размокшего" соловьиного голоса, потерявшего ощущение верного тона ("правды") и неспособного более к шелканью, может быть осмыслен в соотношении с образом ранней поэзии Пастернака - шелкающей, целебно-сухой и противоположной "американскому молоку". Стихотворения Мандельштама продолжают поднятую Пастернаком тему о выборе пути поэтом и о том, на каком из путей поэт оказывается "живым" и "мертвым" ("мощами"). Рассуждение ведется на основе тех же дат и имен, тех же сопоставлений эпох, тех же "выписок из книг" - но вывод делается диаметрально противоположный, резко полемический по отношению к "Стансам". Соответственно и центральным символом "мятежей и казней", с которыми поэт мирится "в надежде славы и добра", становятся не бунты петровского времени и даже не декабрьское восстание, - а образ покоренной Польши, с предельной жгучестью обнажающий оборотную сторону русской военной и поэтической "славы". Этот, пока еще глубоко скрытый в подтекстах и шутовском тоне, остро полемический диалог нашел впоследствии более открытое продолжение в стихотворении "Квартира тиха, как бумага" (1933)<sup>39</sup>.

Таков смысловой спектр "сна о русской поэзии" Мандельштама, чья поэтика сновидения воспроизводит, в причудливо преображенном виде, традицию гротескно-полемических "видений" и "снов" о поэзии и поэтах, которые были популярны в эпоху "золотого века" (ср. хотя бы пушкинскую "Тень Фонвизина", 1815). Написанные в обстановке крутых изменений как в общей политической ситуации, так и в личных обстоятельствах и в самоощущении Мандельштама, по следам гибели Маяковского и "насильственного возвращения" из Армении, в разгар напряженных поисков творческого и поведенческого решения вопроса о

судьбе и роли поэта на пороге стремительно приближавшейся очердной эпохи грандиозных катастроф, - "Стихи о русской поэзии" заключают в себе, под шутливо-пародийной оболочкой, трагически противоречивый образ русской поэзии и русской истории. От этого "вещего сна" о русской поэзии и русском поэте протянулись многие нити к судьбе и творчеству Мандельштама в 1930-е годы<sup>40</sup>.

#### П Р И М Е Ч А Н И Я

<sup>1</sup> Цикл О.Э. Мандельштама "Стихи о русской поэзии" состоит из трех стихотворений. Последнее из них, однако, стоит несколько особняком по отношению к двум предыдущим, которые, напротив, теснейшим образом связаны между собой. Этой относительной обособленности Стих. 3 по содержанию и по форме соответствует двойная дата, стоящая в автографе и разделяющая цикл на две части: одна дата (4 июля 1932) поставлена после первых двух стихотворений, другая (3-7 июля 1932) после третьего. Ввиду этого представляется возможным ограничиться в данной работе детальным анализом первых двух стихотворений цикла, обращаясь к Стих. 3 только в случаях, когда его содержание имеет непосредственное отношение к смыслу Стих. 1 и 2.

<sup>2</sup> Произведения Г.Р.Державина цитируются по изданию: *Сочинения Державина*, чч. I-IV, СПб., 1833-1834.

<sup>3</sup> Анализируемый текст дается по изданию: О.Мандельштам, *Стихотворения*. Составление, подготовка текста и примечания Н.И.Харджиева ("Библиотека поэта. Большая серия"), Л., 1973. В этом варианте текста имеется несколько разночтений по сравнению с более ранним изданием: Осип Мандельштам, *Собрание сочинений в трех томах*, изд. второе, дополненное и переработанное, под ред. Г.П.Струве и Б.А.Филиппова (Washington: Inter-Language Literary Associates, 1967), т. 1 (в дальнейшем: Мандельштам 1967). Все разночтения, а также варианты, приводимые в примечаниях к обоим изданиям, будут рассмотрены в ходе дальнейшего анализа.

<sup>4</sup> Дж. Бэйнз рассматривает это стихотворение в качестве "прелюдии" к циклу стихов о русской поэзии: Jennifer Baines. *Mandelstam: The Later Poetry* (London: Cambridge Univ. Press, 1976), p. 61.

<sup>5</sup> Омри Ронен, "Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама", in: *Slavic Poetics. Essays in Honor of Kiril Taranovsky* (The Hague-Paris: Mouton, 1973), pp. 367-387.

<sup>6</sup> Ср. замечание К.Ф.Тарановского по поводу другого стихотворения Мандельштама: "Установка на затрудненное понимание здесь очевидна: стихотворение рассчитано на "догадливого читателя" (К. Тарановский, "Разбор одного "заумного" стихотворения Мандельштама", *Russian Literature*, vol.2, [1977], p. 132).

<sup>7</sup> Наиболее важными исследованиями, раскрывающими эту сторону поэтики Мандельштама, представляются цикл статей и итоговая монография К.Ф.Тарановского: Kiril Taranovsky, *Essays on Mandelstam* (Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1976), и книга О.Ронена: Omry Ronen, *An Approach to Mandelstam* (Jerusalem: The Magnes Press, The Hebrew University, 1983). См. также общую формулировку принципов "семантической поэтики" в работе: Ю.И.Левин, Д.М.Сегал, Р.Д.Тименик, В.Н.Топоров, Т.В.Цивьян, "Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма", *Russian Literature*, vol. 7 (1974), pp. 47-82.

<sup>8</sup> В изд. Мандельштам 1973 отсутствует.

<sup>9</sup> См. об этом эпизоде: Надежда Мандельштам, *Воспоминания*, Нью Йорк. 1970, стр. 250-251; Clarence Brown, *Mandelstham* (London: Cambridge Univ. Press, 1973), p. 125.

<sup>10</sup> Произведения Тютчева цитируются по изданию: Ф.И.Тютчев, *Полное собрание сочинений*, СПб., 1913.

<sup>11</sup> Данный феномен анализируется, с привлечением большого материала, в работах Л.Флейшмана. См. Л.Флейшман, *Борис Пастернак в двадцатые годы* (München: Wilhelm Fink Verlag, 1981), гл. 11-12; *его же*, "О гибели Маяковского как "литературном факте"", *Slavica Hierosolymitana*, vol. IV (Jerusalem, 1979), стр. 126-130.

<sup>12</sup> См. Л.Флейшман, *Борис Пастернак...*, стр. 303 и след.

<sup>13</sup> Все примеры из Пушкина даются по изданию: А.С.Пушкин, *Полное собрание сочинений в 17 томах* (М.-Л.: Изд. АН СССР, 1937-1959).

<sup>14</sup> На эту черту сна Татьяны указывается в работе: М.О.Гершензон, *Сны Пушкина* (репр.: Pridcaux Press, 1976), pp. 19-21.

<sup>15</sup> Данный вариант, являющийся основным в изд. Мандельштам 1973, помещен в разночтениях в изд. Мандельштам 1967 (стр. 458); в качестве основного варианта здесь дано: "Пахнет городом, потопом". Ниже будет показано, что оба варианта тесно связаны с основным мотивом "Стихов" - второй даже более явным образом (как это нередко бывает в черновых вариантах Мандельштама).

<sup>16</sup> См. примечание Н.И.Харджиева: Мандельштам 1973, стр. 293.

<sup>17</sup> См. анализ этой особенности жанра: Б.В.Томашевский, *Стих и язык* (М.-Л., 1959), стр. 245.

<sup>18</sup> Цитируется по изданию: Е.А. Баратынский, *Полное собрание стихотворений* ("Библиотека поэта. Большая серия"), Л., 1957.

<sup>19</sup> Впоследствии этот образ поэтических поколений отразился в посмертной характеристике, данной Языкову П.А.Вяземским: "Пушкин был отец твой крестный, А Державин прадед твой" (*Полное собрание сочинений П.А.Вяземского*, т.ХI, СПб., 1887, стр. 7; в дальнейших сссылках: Вяземский).

<sup>20</sup> На связь данного места с образами Тютчева указывается в примечании Н.И.Харджиева (Мандельштам 1973, стр. 293) и в работе: J.Vaines, *op. cit.*, p. 64. Ср. также роль образов тютчевской грозы в подтексте стих. "Дайте Тютчеву стрекозу" (О.Ронен 1973, стр. 380).

<sup>21</sup> Ср. значения слова *накат*, приводимые в словаре Даля: "обратное движение после выстрела и отката" и "накатное волнение, пригоняемое с моря на тихое или на мелкое место" (В.И.Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка*, изд. 3, т. II, СПб.-М., 1905, стлб. 1098).

<sup>22</sup> На наличие данного державинского подтекста в этом месте "Стихов" мне указал Г.А.Левинтон.

<sup>23</sup> В.В.Лебников, *Собрание сочинений в 6 томах*, т. I, Л., 1928 (репр.: München: Wilhelm Fink Verlag, 1968), стр. 187. (На данный источник стихотворения Мандельштама мне указал Г.М.Фрейдин.)

<sup>24</sup> Поэтический "диалог" Мицкевича и Пушкина детально исследован в монографии: Waclaw Lednicki, *Pushkin's "Bronze Horseman": The Story of a Masterpiece* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1955). См. также: А.С.Пушкин, *Медный всадник*, редакция и комментарий Н.В.Измайлова ("Литературные памятники"), Л., 1978, стр. 137-139.

<sup>25</sup> Отметим, что как раз в эти годы было предпринято академическое издание писем Пушкина с обширным комментарием; второй том этого издания, содер-



жавший письма 1830 года, вышел в 1928 году: А.С.Пушкин, *Письма*, под редакцией и с примечаниями Б.Л.Модзалевского, т. 2 (1826-1830), М.-Л., 1928.

26 На частую повторяемость этого мотива у молодого Пушкина указывает Ходасевич: В.Ф.Ходасевич, *О Пушкине*, изд. "Петрополис", 1937, стр. 96-97.

27 В изд. Мандельштам 1973 этот вариант помещен в разночтениях.

28 Примеры из Некрасова даются по изданию: Н.А.Некрасов. *Полное собрание сочинений и писем*, т. I-XII, М., 1948-1953.

29 Произведения Маяковского цитируются по изданию: В.В.Маяковский, *Полное собрание сочинений*, т. 1-13, М., 1955-1961.

30 В советском издании (Мандельштам 1973, стр. 113) стихотворение опубликовано с большими сокращениями, и в частности без процитированных здесь строк.

31 Б.М.Гаспаров, "Из наблюдений над мотивной структурой романа М.А.Булгакова "Мастер и Маргарита"", *Slavica Hierosolymitana*, vol. III (Jerusalem, 1978), стр. 205-206 и 223 (см. в настоящей книге).

32 А.С.Хомяков, *Полное собрание сочинений*, т. 1-8, М., 1900-1913.

33 В 1863 году этот же мотив подчеркнул Вяземский в своих стихах, написанных по поводу новых польских событий и построенных на реминисценциях пушкинского "Клеветникам России":

Им весело, таясь под безопасным кровом,  
Вести дневник убийств, пожаров, грабежей  
И раздражительным, и ядовитым словом  
Растравливать вражду двух родственных семей.  
В невежестве своем преданий их не зная...

("Французские журналы":  
Вяземский, т. XII, стр. 15)

Таким образом, для Вяземского, как и для Тютчева, обращение к событиям 1863 года насыщено поэтической традицией. Парадокс в данном случае заключался в том, что в 1831 году Вяземский резко критически реагировал на стихи Пушкина, которые спустя 30 лет процитировал с сочувствием и пафосом.

34 Adam Mickiewicz, *Dziela*, tom III, Warszawa, 1955, s. 307.

35 Осип Мандельштам, *Собрание сочинений в трех томах*, т. 2. *Проза*, под ред. Г.П.Струве и Б.А.Филиппова, 2-е изд., 1971, стр. 264.

36 Ронен 1973, стр. 383.

37 С.Л.Толстой, *Очерки былого*, 3-е изд., Тула, 1968, стр. 336.

38 Борис Пастернак, *Стихотворения и поэмы* ("Библиотека поэта, Большая серия"), М.-Л., 1965, стр. 337.

39 См. об истории создания этого стихотворения и связанного с ним "диалога" с Пастернаком: Мандельштам 1967, стр. 508-509 (примечания); С.Вгown, op. cit., p. 131.

40 Автор приносит глубокую благодарность А.К.Жолковскому, Д.М.Сегалу, Л.С.Флейшману, Г.М.Фрейдину, прочитавшим статью в рукописи, за дружескую помощь и критические замечания.

ЕЩЕ РАЗ О ФУНКЦИИ ПОДТЕКСТА  
В ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ  
("Концерт на вокзале")

КОНЦЕРТ НА ВОКЗАЛЕ

Нельзя дышать, и твердь кишит червями,  
И ни одна звезда не говорит,  
Но видит Бог, есть музыка над нами, -  
Дрожит вокзал от пенья аонид,  
И снова, паровозными свистками  
Разорванный, скрипичный воздух слит.

Огромный парк. Вокзала шар стеклянный.  
Железный мир опять заморожен.  
На звучный пир, в элизиум туманный  
Торжественно уносится вагон.  
Павлиний крик и рокот фортепьянный.  
Я опоздал. Мне страшно. Это сон.

И я вхожу в стеклянный лес вокзала,  
Скрипичный хор в смятении и слезах.  
Ночного хора дикое начало  
И запах роз в гниющих парниках,  
Где под стеклянным небом ночевала  
Родная тень в кочующих толпах.

И мнится мне: весь в музыке и пене,  
Железный мир так нищенски дрожит.  
В стеклянные я упираюсь сени.  
Горячий пар зрачки смычков слепит.  
Куда же ты? На тризне милой тени  
В последний раз нам музыка звучит<sup>1</sup>.

1921<sup>2</sup>

"Концерт на вокзале" стал одним из самых популярных текстов среди исследователей поэзии Мандельштама. Стихотворение представляет собой замечательный образец акмеистической поэтики<sup>3</sup>, редкий по насыщенности разнообразными подтекстами - литературными, иконографическими, историческими, мифологическими, биографическими, музыкальными - и по степени слитности, с какой весь этот материал приведен к единству, цельность которого интуитивно ощущается читателем. Вот почему исследовательская работа над этим стихотворением сделалась своего рода испытательным полем, на котором демонстрируются и проверяются приемы анализа полифонической словесной ткани.

Первые опыты такого анализа дали Л.Я.Гинзбург<sup>4</sup> и К.Ф.Тарановский<sup>5</sup>. В статье Гинзбург была впервые отмечена аллюзионная фактура "Концерта на вокзале". Работа Тарановского значительно расширила и отчасти уточнила круг подтекстов, служащих смысловым фоном этого произведения Мандельштама. Тарановскому принадлежит первая попытка целостной интерпретации смысла стихотворения на основании используемых в нем аллюзий. Вместе с тем этот анализ послужил одной из важнейших иллюстраций общих принципов поэтики подтекстов, описанию которых была посвящена книга Тарановского.

Следуя этой традиции, Омри Ронен поместил сжатый, но необычайно содержательный анализ "Концерта на вокзале" во вводной части своей книги, в качестве иллюстрации своего метода анализа подтекстов<sup>6</sup>. Ронену удалось значительно расширить число потенциальных источников, на которых строится это стихотворение. Вместе с тем такое расширение смыслового горизонта делает задачу интерпретации "Концерта на вокзале" как целого все более затруднительной.

С одной стороны, смысловые контуры произведения расплываются; становится все труднее ориентироваться в бесконечном потоке близких и далеких, спорных и бесспорных источников, подтекстов, аллюзий, все труднее осмысливать связи между всеми этими многообразными компонентами и роль их в составе целого; поэтический текст теряет смысловую перспективу и пропорции, превращаясь в своего рода "энциклопедию" литературных источников<sup>7</sup>.

С другой стороны, обращение к столь многочисленным и различным по своему смыслу и происхождению источникам, лежащим в субстрате поэтического текста, открывает широкие возможности для произвольной интерпретации, все более удаляющейся от очевидного, лежащего на поверхности текста и подсказываемого читательским "здравым смыслом" впечатления. Смысл различных подтекстов потенциально указывает в самые разные, нередко прямо противоположные стороны; равнодействующая всех этих бесчисленных смысловых векторов может с легкостью повернуться в любую сторону, в зависимости от акцентов, расставляемых самим исследователем. Иллюстрацией такого явления может служить недавно вышедшая работа Г.Фрейдина<sup>8</sup>. В главе, озаглавленной "Mandelstam's and the Commune's Train", Фрейдин добавляет к уже известным подтекстам целый ряд своих собственных интересных наблюдений и дает на их основе свою интерпретацию стихотворения. Оптимистический характер этой интерпретации (старый мир отбывает в Элизиум памяти, где он может теперь благополучно пребывать, уживаясь с новой реальностью, которую провозглашает свисток паровоза из революционной песни, летящего в Коммуну)<sup>9</sup>, как кажется, явно расходится и с общим

мрачным колоритом стихотворения, и с проходящими в нем многообразными эсхатологическими образами. Таким образом, удачный анализ отдельных компонентов художественной ткани стихотворения, и в частности присутствующих в нем более или менее явных подтекстов и аллюзий, сам по себе не обеспечивает успешного соединения этих компонентов в целостную интерпретацию.

Настоящая работа, следуя сложившейся традиции анализа "Концерта на вокзале", имеет двойную цель. Прежде всего, ее задачей является интерпретация этого необычайно сложного стихотворения Мандельштама. Предлагаемый здесь анализ не стремится исчерпать все уже открытые или вновь обнаруживаемые источники и подтексты "Концерта на вокзале". Я считал своей главной задачей показать - во многом на основании уже проделанной аналитической работы, - как работают эти источники в том уникальном единстве, которое представляет собой стихотворение Мандельштама, как их изначальный смысл преобразуется и перестраивается, адаптируясь к новым, возникающим в поэтическом тексте семантическим связям. Для этого нам зачастую понадобится вновь рассмотреть уже хорошо изученные мотивы и их соединения, пытаясь разобраться в том, как все эти элементы "уживаются" в фактуре одного стихотворения, в чем смысл и каковы последствия их соположения в одной текстуальной "рамке".

Вторая часть задачи, поставленной в этой работе, состоит в том, чтобы привлечь внимание к проблемам интертекстуального анализа в целом и анализа поэзии Мандельштама в частности. Анализ такого сложного произведения, каким является стихотворение Мандельштама, заставляет задаться вопросами более общего характера: какими должны быть критерии отбора и формы использования внетекстовой информации при анализе поэтического текста? Каким образом внетекстовой - интертекстуальный и контекстуальный - материал приобретает определенные функции в рамках текста и становится частью его смысла?

Эти и связанные с ними вопросы, в их общем значении, обсуждаются в Послесловии к настоящему изданию. Однако "Концерт на вокзале" дает исключительно благодарную почву для конкретизации теоретических суждений, для воплощения их в конкретные ходы мысли исследователя, по которым разворачивается осмысление и интерпретация произведения литературы. Поэтому свой анализ я стремился построить таким образом, чтобы его ход и

результаты соотносились с общими проблемами анализа смысловой фактуры литературного текста.

\* \* \*

Как известно, в основе поэтической картины, нарисованной в стихотворении, лежит вполне определенная житейская ситуация: симфонические концерты, дававшиеся по воскресеньям в зале вокзала в Павловске. Несколько лет спустя после написания стихотворения (в 1925 г.), в своей прозе, Мандельштам дал развернутое изображение этой сцены в качестве одного из иконографических образов рубежа века; повесть "Шум времени" открывалась главой "Музыка в Павловске":

В двух словах - в чем девяностые года. - Буфы дамских рукавов и музыки в Павловске; шары дамских буфов и все прочее вращаются вокруг стеклянного Павловского вокзала, и дирижер Галкин - в центре мира.

В середине девяностых годов в Павловск, как в некий Элизий, стремился весь Петербург. Свистки паровозов и железнодорожные звонки мешались с патристической какофонией увертюры двенадцатого года, и особенный запах стоял в огромном вокзале, где царили Чайковский и Рубинштейн. Сыроватый воздух заплесневших парков, запах гниющих парников и оранжерейных роз и навстречу ему - тяжелые испарения буфета, едкая сигара, вокзальная гарь и косметика многотысячной толпы<sup>10</sup>.

Прозаическая картина сохраняет множество образных деталей, восходящих к стихотворению: тут и округлость стеклянного купола вокзала (броская архитектурная деталь, визуальная наглядность которой еще более усиливается мотивом "шаров" и "буфов" дамских рукавов); и смесь музыки с паровозными свистками; и образ "Элизия", подкрепляемый такими "загробными" (или, вернее, "кладбищенскими") деталями, как сырость "заплесневших парков", запах гниения и "оранжерейных роз". Кладбищенская аура придает картине "элегическую" интонацию: читатель с первой страницы чувствует, что его приглашают вслушаться в шум *ушедшего* времени. (Ниже мы увидим, что ассоциация с жанром элегии обретает в стихотворении гораздо более конкретный и мощный смысловой потенциал.) Сам факт сохранения всех этих деталей в прозаическом рассказе говорит об их важности для образа "концерта на вокзале". В этом смысле прозаическое описание не просто "разъясняет" смысл ситуации, которая в стихах выступала в более конденсированном виде, - оно помогает заметить важные для авторского замысла смысловые акценты, которые должны быть учтены при анализе стихотворения.

Стихотворение "Концерт на вокзале" показывает нам эмблематическую ситуацию "девяностых годов", какой она предстает взгляду в "1921" году, после лет гражданской войны и военного коммунизма. Это картина пустоты, тишины, запустения - картина смерти. Стеклянный купол вокзала, сквозь который просвечивало

звездное небо, являл собою живое воплощение мифологического образа "небесной тверди". Теперь купол покрыт грязью ("твердь кишит червями"), и звезды больше не видны; исчезновению звезд со стеклянного "небосвода" соответствует замолкание "музыки сфер", в былые времена раздававшейся под этим звездным куполом. (Заметим попутно, что образы "небесной тверди" и "музыки сфер" отсылают к античной астрономии; эта ассоциативная связь придает вокзальному куполу еще одну образную проекцию: он являет собой подобие башни обсерватории.) Звездное "пение аонид" отлетает в запредельные сферы, в Элизиум, с его "стеклянным небом" (к этому образу нам еще предстоит вернуться). Здесь же - купол, кишачий червями, из небесного свода превращается в свод могильного склепа (этот образ подкрепляется, конечно, и такой деталью, как "запах роз в гниющих парниках").

Не углубляясь пока в многослойную фактуру стихотворения, отметим прежде всего явные аллюзии, лежащие на поверхности и рассчитанные на немедленное восприятие и понимание их читателем. Стихотворение обрамляется перифразами из двух хрестоматийно знаменитых произведений русских поэтов прошлого века: лермонтовского "Выхожу один я на дорогу" и тютчевского "Я лютеран люблю богослуженье". Строка лермонтовского стихотворения ("И звезда с звездой говорит") получает у Мандельштама "отрицательный" ответ-отголосок. Стихотворение Тютчева входит в "Концерт на вокзале" своей заключительной строкой, которую Мандельштам перифразирует в соответствии со своей главной темой. В этом стихотворении образ "пустого" лютеранского храма получал смысл эсхатологического символа:

Я лютеран люблю богослуженье,  
Обряд их строгий, важный и простой -  
Сих голых стен, сей храмины пустой  
Понятно мне высокое ученье.

• Не видите ль? Собравшись в дорогу,  
В последний раз вам вера предстоит:  
Еще она не перешла порогу,  
А дом ее уж пуст и гол стоит, -

Еще она не перешла порогу,  
Еще за ней не затворилась дверь...  
Но час настал, пробил... Молитесь Богу,  
*В последний раз вы молитесь теперь.*

Отсылка к этому стихотворению придает вокзалу, с его куполом, еще одну образную проекцию: опустевший вокзал являет образ (лютеранского) храма. Соположение этого образа с картиной могилы/склепа, представляющей в начале стихотворения, придает тютчевскому "богослуженью" более конкретный образ заупокойной

службы, еще более усиливающий эсхатологический резонанс между стихотворением Мандельштама и его подтекстом.

Общий смысл рассмотренных двух поэтических подтекстов вполне понятен; однако некоторые потенциальные вопросы остаются пока без ответа. Столь явные отсылки к Лермонтову и Тютчеву инкорпорируют в смысловую фактуру стихотворения не только соответствующие подтексты, но сам образ этих поэтов. В связи с этим правомерно задать вопрос: какое отношение Лермонтов и Тютчев имеют к смыслу (явному или подразумеваемому) ситуации, представленной в "Концерте на вокзале"? И имеется ли какая-либо связь между этими двумя фигурами (связь важная для смысла стихотворения), которая оправдывала бы яркое их соположение в качестве авторов двух обрамляющих стихотворение аллюзий-цитат? Постановка этих, пока остающихся не разъясненными, проблем должна направлять ход дальнейшего анализа.

Еще одна явная историко-культурная аллюзия, легко обнаруживаемая в составе стихотворения Мандельштама, состоит в апелляции к "музыке" как символу мирового духа, в ее противоположении материальному, практическому существованию. Я не буду останавливаться подробно на тех конкретных литературных и историко-биографических источниках, из которых складываются два центральных, противопоставленных друг другу образных поля "Концерта на вокзале": музыка, с одной стороны, и вокзал/железная дорога/паровоз - с другой; эти источники - от Гоголя, Ницше и Блока до автобиографической прозы самого Мандельштама - с большой обстоятельностью проанализированы в упомянутых выше работах. Независимо от конкретных, аллюзий, используемых Мандельштамом, образы паровоза, как символа "железного века", и противостоящего ему духа "мировой музыки" являются общепонятными культурными знаками, вызывающими множественные ассоциации. В этом смысле соположение паровозных свистков и скрипичного хора выглядит почти тривиально очевидным образным ходом.

Однако этот общий культурный фон не объясняет того подвижного, динамического соотношения, в котором два полярных символа предстают в "Концерте на вокзале". В предшествовавших мифопоэтических моделях "железный мир" и "музыка" выступали либо как несовместимые понятия, исключающие друг друга, либо как полярные ценности, сосуществующие в мире в диалектическом напряжении. Первая идея выражена в "Возмездии" Блока, рисуящем картину "беззвездного" железного века как образ полной духовной пустоты (в которой, разумеется, нет места музыке)<sup>11</sup>. Вторая модель ярко представлена в статье Гоголя "Скульптура, живопись и музыка" (1831, сборник "Арабески"), многие идеи и конкретные выражения которой послужили источником для стихотворения Мандельштама; для

Гоголя сама противоположность музыки "меркантильному" веку делает ее принадлежностью этого века, единственным его прибежищем<sup>12</sup>. Сходный мифопоэтический образ играет центральную роль в докладе Блока "О назначении поэта", произнесенном в феврале 1921 года на Пушкинских торжествах в Петрограде; назначение поэта, по Блоку, - уловить мировую гармонию и внести ее во "внешний мир"<sup>13</sup>.

Мандельштам создает свою модель как бы на грани этих двух прототипических образных концепций. В "Концерте на вокзале" железный мир и музыка не сосуществуют и не исключают друг друга, но соприкасаются во встрече-расставании: мгновенное "слияние" скрипок и паровозных гудков возвещает уход музыки из мира. Это скрытое напряжение между стихотворением и его потенциальными источниками требует объяснения, образной мотивировки. Без понимания образной логики, лежащей в основе той трансформации, которую претерпели отношения музыки и железного мира в стихотворении Мандельштама, слияние скрипичного хора и свистков паровоза выглядит эффектной и в принципе понятной, но несколько расплывчатой метафорой.

В числе образов, символизирующих отлетающий дух музыки, в стихотворении появляется "родная тень", "милая тень". Эти выражения явно восходят к пушкинскому поэтическому лексикону; тем самым они включают в ткань стихотворения образ Пушкина и его эпохи. О.Ронен видит в "родной тени" отсылку к Дельвигу и его стихотворению "Элизиум поэтов"; то обстоятельство, что данное стихотворение было опубликовано лишь в 1922 году, заставляет Ронена даже пересмотреть дату написания "Концерта на вокзале"<sup>14</sup>. Тема стихотворения Дельвига - умершие поэты, пребывающие в Элизиуме, - действительно близка одному из мотивов "Концерта на вокзале". Однако, как кажется, у образа "милой тени" имеется более близкий источник; таким источником является стихотворение самого Мандельштама - "Я в хоровод теней, топтавших нежный луг" (1920), заключавшее книгу стихов "Tristia"<sup>15</sup>. Именно в этом стихотворении возникает тема поэтического "Элизиума": оно рисует посещение царства теней и встречу с тенью умершего поэта. Встреченная в Элизиуме тень не названа по имени; как и в "Концерте на вокзале", она именуется "милой тенью":

Я в хоровод теней, топтавших нежный луг,  
С певучим именем вмешался,  
Но все растаяло, и только слабый звук  
В туманной памяти остался.

Сначала думал я, что имя - серафим,  
И тела легкого дичился,  
Немного дней прошло, и я смешался с ним  
И в милой тени растворился.



Истинный "тайный образ" тени постепенно открывается поэту - а вместе с ним и "догадливому читателю"<sup>16</sup> - через многочисленные поэтические аллюзии, восходящие к различным стихотворениям Пушкина - "Воспоминание", "Пророк", "Гавриилиада":

И снова яблоня теряет дикий плод,  
И тайный образ мне мелькает,  
И богохульствует, и сам себя клянет,  
И угли ревности глотает.

.....  
И так устроено, что не выходим мы  
Из заколдованного круга;  
Земли девической упругие холмы  
Лежат спеленатые туго<sup>17</sup>.

На фоне этих прозрачных аллюзий и слово "серафим", и исчезающий "звук имени" также раскрывают свое значение в качестве пушкинских реминисценций, отсылающих к стихотворениям "Пророк" и "Что в имени тебе моем?"<sup>18</sup>. Теперь "милая тень" - обладательница "певучего имени" и "легкого тела" - безошибочно идентифицируется в качестве иконографического образа Пушкина.

Проведенный нами анализ, в сущности, не противоречит интерпретации, данной Роненом. Образ тени в "Концерте на вокзале", несомненно, включает в себя фигуру Дельвига. Именно Дельвига, после его смерти, Пушкин причислил к "толпе теней родных" ("Туда, в толпу теней родных // Навек от нас утекший гений": "19 октября 1831"). "Парнасские" ассоциации, с ранней юности окружавшие личностный и творческий облик Дельвига, делали его идеальным обитателем "поэтического Элизиума". И тем не менее можно утверждать, что образ Дельвига в реминисцентной структуре "Концерта на вокзале" играет лишь второстепенную, вспомогательную роль. Дельвиг принадлежит к фону - "толпе теней", назначение которой - служить знаком ушедшего поэтического Золотого века и Царского Села как Элизиума теней; толпа царкосельских теней служит как бы хором "на тризне милой тени" - Пушкина.

Неоклассицистический облик царкосельского парка призван был вызывать живые ассоциации с образом "элизийских полей". В сочетании с сумрачным северным колоритом этот образ приобретал тот мрачный оттенок, в котором античная мифология рисовала царство теней; вместо неоклассицистической страны вечного блаженства получалось загробное царство орфического мифа и Энеиды. Этот образ намечен уже в пушкинском "Воспоминании в Царском Селе", где царкосельский сад назван "полночным Элизиумом". Мандельштам подхватывает эту тему, вводя образ "стеклянного неба" Элизиума - обиталища "родной тени".

Образ Пушкина в качестве абсолютного символа "духа музыки" является общепонятным знаком в русской культуре; в этом смысле его появление в стихотворении, построенном на противопоставлении "музыки" и "железного века", выглядит вполне обоснованным и даже предсказуемым. Однако если соположение скрипок с паровозом мотивируется, по крайней мере, тем, что так это реально происходило "в Павловске", то соположение Пушкина (в качестве символа "мировой музыки") с паровозом на первый взгляд не имеет под собой образной логики; оно выглядит необязательным, неосмысленным соединением образов. Между тем поэт настаивает на этой связи: его "вагон" отправляется в "элизиум", черты которого, как мы видим, неуклонимо вызывают ассоциации с пушкинским "полночным Элизиумом" Царского Села.

Равным образом непроясненным остается пока ассоциативный переход от Павловского вокзала к Царскому Селу. Облик этих двух мест скорее указывает на контраст между ними, чем на возможность ассоциативного скольжения и перетекания их друг в друга. Построенный в начале 1790-х годов как резиденция Павла (в то время наследника престола), Павловский дворец и в особенности английский парк являли собою воплощение предромантического духа и служили намеренным контрастом с классицистическим, просвещенческим обликом Царского Села - резиденции Екатерины. Важной стороной этого контраста служило также увлечение обитателей Павловска (прежде всего Марии Федоровны, жены цесаревича) музыкой; Павловск так же славился своими концертами, как Царское Село - литературными вечерами (полное равнодушие и даже антипатия Екатерины к музыке были хорошо известны). Этот романтический, музыкальный, "германский" образ получил выразительное воплощение в картине, нарисованной Мандельштамом в стихах и в прозе (запах плесени из парка, элегические мотивы, музыка, экстравагантный романтический облик вокзала). Тем менее понятен ассоциативный маршрут, в силу которого лирический герой стихотворения попадает из этого элегического локуса в классицистический Элизиум под стеклянным небом. В таком же противоречии находится круг "элизийских" образов, связанных с Пушкиным и его эпохой, с реминисценциями из Лермонтова и Тютчева, обрамляющими стихотворение.

Если мы верим в мотивированность поэтического образа у Мандельштама, в точность его художественного мышления (а у нас нет оснований полагать, что поэт нанизывает образы "просто так", в качестве эмоционально выразительных, но случайно подобранных качеств), - такой уровень понимания текста не может нас удовлетворить. Необходимо отыскать внутреннюю мотивировку, которая связала бы эти реминисценции и друг с другом, и с

пушкински-царскоесельским кругом образов, и, наконец, со сценой, развертывающейся на Павловском вокзале.

Ситуация существенно изменяется, если к уже проанализированной фактуре будет добавлена еще одна частица контекстуальной информации. Смысловой элемент, о котором сейчас пойдет речь, сам по себе лежит в совершенно иной плоскости по сравнению с рассмотренными до сих пор поэтико-мифологическими источниками; в своем первичном, дотекстовом значении он лежит далеко за пределами того историко-культурного ряда, в котором развертывалось противопоставление "музыки" и "железного мира". Речь идет об одном факте из истории железных дорог в России.

Железнодорожная линия Петербург - Павловск была первой, построенной в России (это был экономический эксперимент, предшествовавший строительству дальних путей сообщения); она вступила в действие в 1837 году<sup>19</sup>. Смысл этой "историко-экономической" детали совершенно преобразуется, будучи включен в смысловое поле стихотворения, - и вместе с этим преобразует все остальные компоненты, с которыми он вступает во взаимодействие в данном тексте.

Разумеется, для любого русского поэтического дискурса 1837 год является датой большого символического заряда: это год смерти Пушкина, ставший точкой отсчета его "годовщин", празднование которых само по себе обрело характер культурного символа соответствующих эпох. В этом соположении образы "паровозных свистков" и "милой тени", "вагона" и "элизиума" приобретают закономерную связь, в основании которой лежит общепонятная дата - "1837". В такой проекции эта дата понимается как год, в который появление паровоза как символа "железного века" наложилось на отлетание "духа музыки", воплощенное в смерти Пушкина. 1837 год знаменует собой единственный, неповторимый момент "слияния" противоположных мифологических начал, становится мгновением их встречи и расставания<sup>20</sup>. Таков символический, трансцендентный смысл, открывшийся герою в бытовой сцене, которую он некогда наблюдал "в Павловске" (и теперь вновь вызывает в памяти-воображении). Именно в силу этого трансцендентного символического скачка звучание скрипок ("какофония увертюры 1812 года"), смешивающееся со свистком паровоза, оказывается воплощением вечной мировой гармонии (хора аонид).

Появление в подтексте стихотворения даты "1837" придает конкретный смысл выражению "на тризне милой тени": оно указывает на празднование годовщины смерти поэта. Такое празднование действительно состоялось в феврале 1921 - года, выставленного под текстом стихотворения Мандельштама. В силу этого переплетения символических смыслов "1921" из простой даты

написания стихотворения превращается в органическую часть его смысловой структуры.

"Юбилей" 1921 года происходил непосредственно после разрушительных лет военного коммунизма. Потенциально он мог быть осмыслен либо как "тризна" по погибшей культуре, либо, напротив, как знак возрождения живой связи с русской духовной традицией. Во всяком случае, у этого события был мощный потенциальный символический резонанс, вызвавший потребность обращения к Пушкину как высшему символу русской духовности, - несмотря на то обстоятельство, что 1921 год не заключал в себе никакой подходящей к случаю "юбилейной" пушкинской даты.

Празднование "84-летней годовщины" смерти поэта стало крупным культурным событием<sup>21</sup>. Одним из центральных моментов этих торжеств явилось выступление Блока ("О назначении поэта"). Еще в символистский век фигура Блока приобретала в глазах современников мифологические пропорции, осмысляясь как образ "Александра" - первого поэта своего времени<sup>22</sup>. Речь Блока звучала как голос Поэта - вечного, получающего все новые воплощения, "сына гармонии", призванного вносить ее в мир ценой собственной жизни.

Этот фон сообщил дополнительный символический заряд двойной катастрофе, разразившейся в августе того же, 1921 года: в течение этого месяца с драматической внезапностью ушли со сцены два крупнейших поэта эпохи. Блок умер (7 августа), не успев воспользоваться слишком поздно полученным разрешением на выезд для лечения за границу; Гумилев был расстрелян (согласно различным предположениям, между 23 и 27 августа) по обвинению в участии в контрреволюционном заговоре.

Теперь, ретроспективно, февральские Пушкинские торжества безошибочно опознавались как "тризна" по поэтическому "духу музыки", ныне окончательно покинувшему мир; речь Блока воспринималась как пророчество о собственной смерти. 84-я годовщина смерти Пушкина стала годом "смерти Поэта", в обобщенном, метафизически вневременном смысле этого образа.

В конце августа в Казанском соборе в Петрограде состоялась заупокойная служба по двум погибшим поэтам. Именно к этому событию несомненно отсылают образы "тризны" в "Концерте на вокзале". Тютчевское эсхатологическое "богослуженье" превращается в момент прощания с музыкой, отлетающей из мира. Заметим также, что неоклассический "нерусский" облик Казанского собора, с его куполом и колоннадой, послужил дополнительной визуальной деталью, мотивировавшей контаминацию этого образа, с одной стороны, с тютчевским лютеранским "храмом", и с другой - с Павловским вокзалом. Таким образом, Павловский вокзал, в одной из своих метаморфоз, оборачивается не просто "храмом", но Казанским собором, и тризна, на которой поет хор скрипок-аонид,

оказывается посвящена двум новейшим воплощениям поэтической "милой тени" - поэтам, погибшим в 1921 году.

Таковы были обстоятельства, разворачивавшиеся вокруг соположения цифр "1837/1921", - соположения, которое имплицитно выступает в стихотворении Мандельштама, в его аллюзионном слое. Внесение этого круга смыслов резко повышает смысловую слитность стихотворения, тот резонанс, который каждый из его образов пробуждает в других, внешне с ним не связанных (или связанных лишь тривиально и поверхностно) образах. Слова "музыка" и "железный мир" не могли не вызывать ассоциацию с Блоком; но эта "интертекстуальная" связь в первичном своем виде имела неоформленный, смутный, необязательный характер: неясно было, в каком специфическом отношении образ Блока находится и к образу концерта в Павловском вокзале, и к образам "милой тени" и элизиума. Теперь все эти образы вступили в тесные и конкретно мотивированные отношения друг с другом. Смерть Блока мифологически сливается со смертью Пушкина (или ее годовщиной) в качестве синкретического образа "смерти поэта" как символа духа музыки, покидающей мир; в этом мифологическом симбиозе двух эпох образ 1890-1910-х годов как "железного века", развернутый в "Возмездии", сливается с первым паровозом, отправляющимся по Петербургско-Павловской линии в 1837 году.

Однако очерченный здесь круг смыслов, позволив разрешить целый ряд поставленных ранее вопросов, в то же время поставил новые проблемы, в свою очередь требующие разрешения. Если следовать предложенной выше интерпретации даты "1921" и связанной с нею темы "смерти поэта", то важным потенциальным членом образной структуры стихотворения оказывается образ Гумилева и его гибели. Предположение о том, что смерть Гумилева каким-то образом подразумевается в траурных образах "Концерта на вокзале", уже высказывалась ранее<sup>23</sup>. Для нас, однако, важно понять, как конкретно это событие включается в образную ткань стихотворения, как оно соотносится и взаимодействует с другими компонентами его смысла.

С этой точки зрения обратимся вновь к образу "вагона", уносящегося в Элизиум. Слово "вагон" само по себе никак не выделяется из рамок общей картины паровозов и вокзала и не указывает на возможность и необходимость более сложной и множественной интерпретации. Однако потенциальная проекция на образ Гумилева и его смерти привносит в это слово новый смысловой обертон. Мы сознаем, что слово "вагон" нарочито неопределенно в своем потенциальном значении: оно может быть отнесено не только к поезду, но и к *трамваю*. "Вагон" Мандельштама, не теряя своей связи с Павловским вокзалом и с кругом пушкинских ассоциаций, совмещается с образом "заблудившегося трамвая" - центрального образа одного из по-

следних стихотворений Гумилева (оно было опубликовано в № 1 журнала "Дом искусства" за 1921 год).

На возможное присутствие реминисценции из "Заблудившегося трамвая" уже указывалось в работах Ронена и Фрейдина. Важен, однако, не факт наличия этого подтекста самого по себе, а та роль, которую его смысл принимает в рамках стихотворения Мандельштама, в соположении с другими его мотивами. У Гумилева трамвай, заблудившийся в пригородах, уходит в потусторонний мир, унося с собой лирического героя. "Вскочив на подножку" трамвая, поэт из петроградских пригородов попадает в запредельный мир, населенный картинами прошлого; "трамвай" оказывается символом ухода из жизни, из постороннего мира. Это символическое переживание поэтом своей смерти "сбывается", когда трамвай, двигаясь вспять во времени, достигает эпохи Французской революции; поэт становится свидетелем своей собственной казни:

Где я? Так томно и так тревожно  
Сердце мое стучит в ответ:  
Видишь вокзал, на котором можно  
В Индию духа купить билет?

Вывеска... кровью налитые буквы  
Гласят - зеленая, - знаю, тут  
Вместо капусты и вместо брюквы  
Мертвые головы продают.

В красной рубашке, с лицом, как вымя,  
Голову срезал палач и мне,  
Она лежала вместе с другими  
Здесь, в ящике скользком, на самом дне.

Самоочевиден тот ретроспективный драматический смысл, который получило это "пророчество" несколькими месяцами позднее, в августе 1921 года.

В стихотворении Гумилева трамвай является поэту в ауре "запредельного", таинственно-сложного звукового образа. Герой стихотворения, услышав таинственную потустороннюю "музыку", оказывается способен распознать ее значение ("передо мною летел трамвай") и успевает в последний момент вскочить на подножку вагона:

Шел я по улице незнакомой  
И вдруг услышал вороний грай,  
И звоны лютни, и дальние громы,  
Передо мною летел трамвай.

Как я вскочил на его подножку,  
Было загадкою для меня,  
В воздухе огненную дорожку  
Он оставлял и при свете дня.

Звуковой образ, являющийся герою Мандельштама, переключается с соответствующей строкой Гумилева:

Павлиний крик и рокот фортепьянный.  
Я опоздал. Мне страшно. Это сон.

На рубеже XIX века слово "фортепиано", недавно возникшее, имело русское соответствие - "тихогромы". Это обстоятельство, как кажется, объясняет механизм преобразования "дальних громов" Гумилева в "рокот фортепьянный" у Мандельштама. Что касается "павлиньего крика" - другой звуковой ипостаси уходящего "вагона", - то в этом образе, по-видимому, совмещены несколько смысловых субстратов, связанных с различными аспектами темы "смерти поэта" и поэтического Элизиума. Не вдаваясь в разнообразные детали этого образа, укажем важнейший его источник, наиболее существенный для нашего анализа. Таким источником является ассоциация темы павлинов с Гумилевым; данная ассоциация была задана в известном стихотворении Ахматовой 1910 года<sup>24</sup>:

Он любил три вещи на свете:  
За вечерней пенью, белых павлинов  
И стертые карты Америки,  
Не любил, когда плачут дети,  
Не любил чая с малиной  
И женской истерики.

(В стихотворении Ахматовой прошедшее время первоначально имело лишь чисто стилистическое значение, придавая повествованию "эпическую" интонацию; однако ретроспективно, после гибели Гумилева, этот прием сообщил стихотворению характер воспоминания об умершем.)

Мандельштам выступает в этой символической ситуации в качестве младшего адепта акмеистической школы, основанной и возглавлявшейся Гумилевым. Он слышит те же звуки, что и герой "Заблудившегося трамвая": звуки "вагона", отходящего в потусторонний мир. Однако если Гумилев успел в последний момент "вскочить" в этот вагон, уносящий русскую поэзию, то Мандельштам слышит эти звуки как пассажир, понимающий, что он "опоздал" к поезду.

Теперь соположение Павловска и Царского Села в стихотворении Мандельштама получает вполне конкретную "житейскую", и вместе с тем символическую мотивировку. Павловск и Царское Село - эти два "пригорода" столицы - расположены на одной железнодорожной линии; эта линия идет из Павловска через Царское Село в Петербург. Лирический герой Мандельштама оказывается в положении пассажира, не успевшего к последнему поезду. Он стоит посреди опустевшего и темного вокзала и видит огни медленно ("торжественно") удаляющегося "последнего"

вагона - удаляющегося в направлении к Царскому Селу. В символической проекции все детали этой тривиальной бытовой сцены обретают трансцендентные черты: "вагон" пригородного поезда/трамвая оказывается мистическим экипажем, уходящим в потусторонний мир; его маршрут лежит в направлении к "туманному Элизиуму" Царского Села - обители "милой тени"; в эту прародину русской поэзии, как в запредельную сферу мировой гармонии, вагон уносит своих пассажиров - современных поэтов; но герой стихотворения, в качестве младшего их коллеги, "опоздал" - и остался по эту сторону трансцендентной границы, в темноте покинутого вокзала, который, после того как от него отлетел "дух музыки", обнаруживает в себе черты могильного склепа.

Итак, образы Пушкина, Блока и Гумилева совмещаются в единую мифологическую парадигму "смерти поэта" как символа ухода из мира "духа музыки" (на заднем плане этой парадигмы выступает также образ Дельвига, а быть может, и других из "толпы родных теней" - обитателей царскосельско-петербургского некрополя-элизиума). В составе этой парадигмы, в которой мифологически сопоставляются и сливаются различные события и эпохи, обретает конкретное содержание отсылка к Лермонтову, открывающая "Концерт на вокзале".

Стихотворение "Выхожу один я на дорогу" было написано в начале лета 1841 года, за несколько недель до гибели поэта. Его темой, как и темой "Заблудившегося трамвая", является выход из "жилого пространства" человеческого мира в космическую бесконечность: "вечерняя прогулка" под звездами приводит к мыслям о смерти и потустороннем бытии, которые, в контексте последовавшего события, становятся пророческим образом гибели поэта. Лермонтовская годовщина (80 лет со дня смерти), хотя и не вызвала такого широкого резонанса, как пушкинская, не прошла незамеченной в 1921 году (в частности, Кузминым написано стихотворение по этому случаю). Эта связь органически включает Лермонтова в состав парадигмы "смерти поэта". Смерть Лермонтова, ее пророческое поэтическое предсказание, наконец, приобщенность этого события и его "тризны" к дате "1921" - таковы мотивные нити, связывающие Лермонтова и его стихотворение с центральной темой произведения Мандельштама.

Однако у Лермонтова, в качестве члена парадигмы "смерти поэта", имеется еще одна, специфически ему принадлежащая черта, которая объясняет, почему именно его "голос" прозвучал в начале стихотворения Мандельштама. Поэтическая и жизненная судьба Лермонтова оказалась тесно связана со стихотворением, написанным им на смерть Пушкина (стихотворение послужило причиной ссылки его на Кавказ). То обстоятельство, что "Концерт на вокзале" открывается "голосом" Лермонтова, придает этому



произведению мифологически обобщенные черты элегии "на смерть Поэта", написанной младшим адептом поэтической традиции. (В этой рамке элегические детали, связанные с традиционной стилистикой "Павловской" темы, получают конкретное жанровое воплощение.) Вместе с тем это слияние двух поэтических голосов только оттеняет собой различие в судьбе их носителей: Лермонтов (в конце концов) нашел свою "дорогу" к звездам, по которой Поэт уходит из мира; но для героя "Концерта на вокзале" путь к звездам (пока?) закрыт, он не успел к "последнему" поезду.

Мандельштам был далеко не первым русским поэтом, символически присоединившим свой голос к стихотворению "Выхожу один я на дорогу"<sup>25</sup>. Важнейшим этапом в реминисцентной истории этих стихов явилось стихотворение Тютчева "Накануне годовщины 4-го августа 1864 г.":

Вот бреду я вдоль большой дороги  
В тихом свете гаснущего дня,  
Тяжело мне, замирают ноги!  
Друг мой милый, видишь ли меня?

Все темней, темнее над землею...  
Улетел последний отблеск дня...  
Вот тот мир, где жили мы с тобою,  
Ангел мой, ты видишь ли меня?

Завтра день молитвы и печали,  
Завтра память рокового дня;  
Ангел мой, где б души ни витали,  
Ангел мой, ты видишь ли меня?

Стихотворение написано в годовщину смерти Е.А.Денисьевой<sup>26</sup>. Как видим, оно не имеет прямой связи с темой "смерти поэта". Однако другой его аспект живо перекликается с образным сюжетом "Концерта на вокзале". Подобно мандельштамовскому "пассажиру", тютчевский "пешеход" ощущает себя покинутым в мире живых, отделенным непреодолимой преградой от потустороннего обиталища "душ", отлетевших от мира. Можно сказать, что, наряду с образным рядом "смерти поэта", "Концерт на вокзале" формирует параллельный образный ряд поэтов, "оставленных" в мире живых. Становится ясным, почему стихотворение, начавшись "голосом" Лермонтова, заканчивается "голосом" Тютчева. В этом приеме наглядно воплощается эффект слияния поэтических голосов - Лермонтова, Тютчева и, наконец, самого Мандельштама, - повествующих, путем перифразирования все той же строки, об одиночестве, "покинутости" в мире живых и ожидании смерти как желанного конца "дороги".

В стихотворении "Вот бреду я вдоль большой дороги" заключена еще одна важная деталь, находящая реминисцентный отзыв в "Концерте на вокзале", - образ *августовской годовщины смерти*.

Это обстоятельство придает дополнительный смысловой оттенок образу "тризны", нарисованному Мандельштамом. Выше мы видели, что этот образ связан с празднованием пушкинского (а вторично, также лермонтовского) "юбилея" в 1921 году. Однако у Тютчева речь идет о годичной дате. Если проекция тютчевского "Накануне годовщины..." присутствует среди ассоциаций, из которых сплетается смысловая фактура "Концерта на вокзале", - она может указывать на связь "тризны" с идеей первой годовщины (в августе), отмечающей уход из мира "милой тени". Это обстоятельство заставляет еще раз обратиться к вопросу о дате написания стихотворения "Концерт на вокзале".

Как уже упоминалось, О.Ронен высказал гипотезу о том, что стихотворение в действительности написано (или, может быть, переработано?) после 1921 года - по крайней мере в 1922 году. В пользу этой гипотезы Ронен приводит мемуарное свидетельство (не обязательно полностью достоверное) и две возможные реминисценции (из Дельвига и Кузмина), восходящие к источникам, появившимся в печати лишь в 1922 году. К этим аргументам следует добавить еще один. Образы второй и третьей строфы стихотворения Мандельштама обнаруживают значительное сходство со стихотворением Пастернака из цикла "Разрыв" (сборник "Темы и вариации"):

*Рояль дрожащий пену с губ облизет.  
Тебя сорвет, подкосит этот бред.  
Ты скажешь: - милый! - Нет, - вскричу я, - нет!  
При музыке!? - Но можно ли быть ближе,  
Чем в полутьме, аккорды, как дневник,  
Меча в камин комплектами, pogodно?  
О пониманье милое, кивни,  
Кивни, и изумишься! - ты свободна.  
Я не держу. Иди, благотвори.  
Ступай к другим. Уже написан Вертер,  
А в наши дни и воздух пахнет смертью:  
Открыть окно, что жили отворить.*

Сочетание образа "рояля" с "дрожью" и "пенной" загнанной лошади; тема расставания поэта с "музыкой"/возлюбленной, уходящей "к другим"; наконец, мотив "мертвого воздуха" - таковы яркие образные нити, связывающие между собой два этих стихотворения.

На то, что нарисованный Мандельштамом образ "железного мира" принимает черты не только паровоза, но и загнанной ("дрожащей", покрытой пеной) лошади, указала Л.Я.Гинзбург (К.Ф.Тарановский оспаривает эту ассоциацию, однако она представляется вполне очевидной). Не исключено, что основанием для образной фузии паровоза и лошади Мандельштаму послужил образ паровоза как "железного (или стального) коня", популярный в идеологической риторике этого времени. Одновременно, однако,

образ "пены", в сочетании с "музыкой", притягивает (и у Пастернака, и у Мандельштама) ассоциации в совершенно ином, высоком ключе: образ рождения Афродиты, и через его посредство - идею "рождения трагедии из духа музыки" (в подтексте этого заглавия знаменитой первой книги Ницше несомненно лежит образ Афродиты, рождающейся из пены). Такой спектр смыслового и образного пересечения между двумя стихотворениями.

Образ лошади в "Концерте на вокзале" имеет "кубистическую" визуальную природу: различные его компоненты расчлененно фигурируют в составе разных образных рядов. Одним из таких компонентов является упоминание глаз лошади (по-видимому, испуганной паровозом): "Горячий пар зрачки смычков слепит". Весьма возможно, что это еще один след "присутствия" Пастернака в подтексте стихотворения. Вспомним автопортрет, нарисованный Пастернаком в одном из стихотворений из цикла "Болезнь" (также входящего в состав книги "Темы и вариации"): "Как конский глаз, с подушек, жаркий, искоса // Гляжу, страшась бессонницы огромной". (Эта выразительная визуальная деталь впоследствии, в 1936 г., легла в основу иконографического образа Пастернака, нарисованного Ахматовой в стихотворении "Поэт": "Он, сам себя сравнивший с конским глазом <...>".) "Участие" Пастернака в "концерте на вокзале" сообщает дополнительные смысловые обертоны и "железнодорожным" образом, и теме музыки.

Стихотворение "Рояль дрожащий пену с губ облизжет" было написано в 1918 году, но впервые опубликовано оно было в начале 1922 года - в № 1 журнала "Современник". Не исключено, конечно, что Мандельштам мог быть с ним знаком в рукописи, до опубликования. Известно, что Мандельштам и Пастернак встречались в начале 1920-х годов - оба принимали участие в заседаниях Московского лингвистического кружка<sup>27</sup>. Однако первым публичным откликом Мандельштама на поэзию Пастернака явилась его заметка "Борис Пастернак", опубликованная в февральском выпуске журнала "Россия" за 1923 год; написанная как отклик на стихи Пастернака, недавно вышедшие из печати (сборник "Сестра моя жизнь"), заметка описывает эти стихи как новое, только что произошедшее "явление", игнорируя тот факт, что написаны они были задолго до этого времени, в основном до революции. Все это делает отмеченную нами реминисценцию еще одним - пусть косвенным - свидетельством того, что "Концерт на вокзале" был создан, по крайней мере в окончательной своей форме, после 1921 года.

Однако проведенное здесь рассуждение не только не отменяет значение даты "1921", но еще более оттеняет ее значение, в качестве составной части поэтического текста. 1921 год служит символической датой стихотворения Мандельштама. Эта дата

позволяет придать теме смерти поэта - теме Пушкина-Блока-Гумилева - характер непосредственного переживания, мгновенного и острого, как ощущение опоздавшего на поезд пассажира мистического "вагона". Вместе с тем стихотворение написано, по всей вероятности, в 1922 году, и в этом своем качестве оно дает ретроспективный взгляд на совершившееся событие - взгляд из "августовской годовщины".

Итак, лирический герой "Концерта на вокзале" "опаздывает" к своему поезду и остается в мире живых, из которого отлетела мировая музыка сфер. Он тщетно блуждает в очарованном "стеклянном лесу" колонн опустелого вокзала-храма, тщетно "упирается" в "стеклянные сени", отделяющие его от "зазеркального", потустороннего мира, тщетно зовет удаляющуюся от него в тот мир тень ("Куда же ты?"). Эта ситуация - поэт, устремляющийся за "милой тенью", но останавливаемый на пороге потустороннего мира, вход в который закрыт смертному, - живо напоминает миф об Орфее. Специфически, в стихотворении Мандельштама, она отсылает к опере Глюка "Орфей и Эвридика"; присутствие прямой "музыкальной" отсылки представляется необходимым и неизбежным в стихотворении, посвященном "духу музыки".

Вполне вероятно, что Мандельштам видел знаменитую постановку этой оперы Мейерхольдом 1911 года. Но главное - постановка эта была возобновлена в Петрограде после революции и шла несколько раз на Мариинской сцене в 1919 и 1920 гг.<sup>28</sup> Нет необходимости говорить о том месте, которое образ Орфея, и в частности его оперное воплощение, занимал в творческом мире раннего Мандельштама<sup>29</sup>. Я ограничусь лишь тем, что укажу на конкретную реминисцентную связь оперы Глюка с образами "Концерта на вокзале". Эта связь проступает в строке "Ночного хора дикое начало" (одновременная отсылка к Ницше, на которую указывает Фрейдин, также вполне возможна). Стихи эти можно понять в самом прямом, непосредственном значении: как указание на "начало" второго действия оперы Глюка. В первом акте, после погребения Эвридики, Орфей решает отправиться в подземный мир. Когда поднимается занавес второго действия, на сцене, во мраке подземного мира, находится хор фурий, охраняющих вход в загробное царство; они встречают появившегося Орфея угрожающим пением, преграждая ему дорогу. В своих поисках правдивых драматических эффектов Глюк применил в этом хоре необычный прием: фурии поют в унисон. Отсутствие гармонии сообщает музыке повышенную напряженность и в то же время странность ("дикость"). Необычайный эффект этого хора производил огромное впечатление на слушателей и вызвал в свое время множество откликов.

# CHOR

Andante.

Arpa.

*p*

Zweites Orchester, hinter der Bühne.

*attacca*

Andante ben marcato.

Soprano.

Wer ist der Sterb - li - che, der die - ser Fin - ster - niss

Alto.

Quel est l'au - da - ci - eux qui dans ces som - bres lieux

Tenore.

Wer ist der Sterb - li - che, der die - ser Fin - ster - niss

Basso.

Quel est l'au - da - ci - eux qui dans ces som - bres lieux

Andante ben marcato.

Haupt-Orch.  
mit Ob.

zu na - hen sich er - küht, der die - sem Schre - ckensort so fre - velnd trotz?

o - se por - ter ses pas, et de - vant le tré - pas ne fré - mit pas?

zu na - hen sich er - küht, der die - sem Schre - ckensort so fre - velnd trotz?

o - se por - ter ses pas, et de - vant le tré - pas ne fré - mit pas?

В этом ассоциативном ракурсе визуальный образ Павловского вокзала претерпевает еще одну трансформацию: его колонны и купол становятся театром - "старинным многоярусным театром", в котором идет опера Глюка.

Отсылка к "Орфею и Эвридике" задает смысловую перспективу, важную для понимания потенциального смысла мифологической ситуации, нарисованной в "Концерте на вокзале". Орфею удастся смягчить стражей подземного мира своим пением; грозный хор теней постепенно смягчается, обретает гармонию (вот почему "диким" является только его "начало"). В конце концов искусство поэта-певца открывает ему дорогу в заповедный мир. Происходит, в сущности, то, о чем говорил Блок в своей речи "О назначении поэта": поэт, силой своего искусства, преобразует первозданный хаос в "гармонию" - только для того, чтобы затем покинуть мир; завоеванная поэтом гармония становится его "пропуском" в царство теней.

В стихотворении Мандельштама мы видим поэта в его самой первой отчаянной попытке проникнуть в обиталище "милрой тени". В этот момент попытка выглядит безнадежной, однако мы присутствуем только при "начале" сцены; зная "распорядок действий", мы можем просеивать развитие ситуации в будущее.

Много лет спустя, в 1937 году, Мандельштам создал "Стихи о неизвестном солдате". Написанная в столетнюю пушкинскую годовщину, поэма Мандельштама вновь обратилась к жанру произведения "на смерть поэта"; на этот раз, однако, Мандельштам нарисовал поэтический образ собственной смерти, предчувствуемой и поэтически предсказываемой. Смерть лирического героя "Стихов" позволяет ему воссоединиться со своим поколением, погибшим около двадцати лет назад, в годы мировой войны и революции. Как бы отвечая на немой призыв "изветливых звезд", он устремляется в космические пространства в попытке догнать отлетевшие ранее тени; в этой погоне за умершими в военные годы он чувствует себя отставшим от строя солдатом, догоняющим свою часть. Этот образ притягивает аналогию с судьбой Лермонтова - поэта, по сути своей принадлежавшего к романтическому "наполеоновскому веку", но трагически "опоздавшего родиться" и нашедшего свою смерть лишь с двадцатилетним опозданием - не на полях Лейпцига и Ватерлоо, а посреди восторжествовавшего "железного века". Пройдя аналогичный путь на собственном опыте, герой "Стихов о неизвестном солдате" постигает смысл лермонтовской судьбы и готов дать о ней "отчет" на последнем смотре погибшего поколения:

И за Лермонтова Михаила  
Я отдам тебе строгий отчет,  
Как сутулого учит могила  
И воздушная яма влечет.

В последний момент герой стихов догоняет свою "часть", выстроившуюся для переключки у стигийских берегов, успевает занять место в шеренге и предъявить свой "номер" - дату рождения, доказывающую его право принадлежать к погибшим. Его смерть становится последним актом, завершающим собой цепь эсхатологических катастроф, которая протянулась от битв напалеоновского времени, от гибели Пушкина и Лермонтова, через трагедии мировой войны и первых послереволюционных лет к современности. Мифологическая ситуация, "начало" которой явило первую попытку "опоздавшего" поэта воссоединиться с "толпой родных теней" в потустороннем Элизиуме поэтов - попытку отчаянную и безнадежную, как попытка догнать ушедший поезд, - получила свое непреложное мифопоэтическое завершение<sup>30</sup>.

### П Р И М Е Ч А Н И Я

<sup>1</sup> Приведенный вариант текста соответствует его первой публикации (1924). В таком виде стихотворение опубликовано в издании: Осип Мандельштам. *Собрание сочинений*, под ред. Г.П.Струве и Б.А.Филиппова, т. I, изд. 2-е, пересмотренное и дополненное, New York: Inter-Language Literary Associates, 1967. Однако Н.И.Харджиев предлагает в качестве основного текста усеченный вариант последней строфы, с пропуском четвертой строки ("Горячий пар зрачки смычков слепит"). Харджиев ссылается, как на последнюю редакцию стихотворения, на авторизованный список 1927 года из собрания Е.М.Глинтэрн. В таком виде "Концерт на вокзале" был опубликован в издании: О.Мандельштам. *Стихотворения*. Л., 1973 ("Библиотека поэта. Большая серия"); см. примечания Харджиева к этому изданию (стр. 281).

<sup>2</sup> Стихотворение датируется 1921 годом, хотя впервые оно было опубликовано в 1924 г. (журнал "Россия", 1924, № 3). В последнее время О.Ронен привел аргументы в пользу того, что в действительности стихотворение было написано позднее 1921 года — по крайней мере в 1922, а быть может, и в 1923 году (Omry Ronen, *An Approach to Mandelstam*, Jerusalem: The Magnes Press, The Hebrew University, 1983, p. XVII). Как будет показано ниже в настоящей статье, вопрос о реальной датировке стихотворения и об отношении ее к обозначенной дате "1921" имеет существенное значение для понимания его смысла.

<sup>3</sup> Назовем некоторые работы, в которых дан всесторонний анализ общих принципов поэтики акмеизма: Омри Ронен, "Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама", *Slavic Poetics. Essays in Honor of Kiril Taranovsky*. The Hague-Paris: Mouton, 1973, pp. 367-387; Ю.И.Левин, Д.М.Сегал, Р.Д.Тименчик, В.Н.Топоров, Т.В.Цивьян, "Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма", *Russian Literature*, vol. 7/8 (1974), pp. 47-82; Р.Д.Тименчик, "Заметки об акмеизме". — *Russian Literature*, vol. 7/8 (1974); Р.Д.Тименчик, "Текст в тексте у акмеистов", *Труды по знаковым системам*, вып. 14, Тарту, 1981, стр. 65-75.

<sup>4</sup> Л.Я.Гинзбург, "Поэтика Осипа Мандельштама" (1966), новое изд. в кн.: Лидия Гинзбург, *О старом и новом*, Л., 1982, стр. 245-300.

<sup>5</sup> К.Taranovsky, "«Concert at the Railroad Station»: The Problem of Context and Subtext", in: Kiril Taranovsky, *Essays on Mandelstam*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1976, pp. 1-20.

<sup>6</sup> Omry Ronen, *An Approach to Mandelshtam*, pp. XVII—XX.

<sup>7</sup> См. мою рецензию на книгу О.Ронена: *Slavic Review*, vol. 44 (Winter 1985), № 4, pp. 770—773.

<sup>8</sup> Gregory Freidin, *A Coat of Many Colors: Osip Mandelshtam and His Mythologies of Self-Presentation*. Berkeley—Los Angeles—London: University of California Press, 1987.

<sup>9</sup> "... purified by death and therefore no longer threatening, the old world could continue to exist, in the form of memory, in the Schillerian Elysium of culture that would become part of contemporary consciousness and would make every word vibrate with the entire historical compass of its meaning. This exemplary program the poem set before the reader" (G.Freidin, op. cit., p. 193).

<sup>10</sup> Осип Мандельштам. *Собрание сочинений*, под ред. Г.П.Струве и Б.А.Филиппова, т. II, изд. 2-е, пересмотренное и дополненное, Washington: Inter-Language Literary Associates, 1971, стр. 45-46.

<sup>11</sup> Век девятнадцатый, железный,  
Воистине жестокий век!  
Тобою в мрак ночной, беззвездный  
Беспечный брошен человек!

.....  
Что ж, человек? — За ревом стали,  
В огне, в пороховом дыму,  
Какие огненные дали  
Открылись взору твоему?  
О чем — машин немолчный скрежет?  
Зачем — пропеллер, воя, режет  
Туман холодный — и пустой? <...>

(Александр Блок, *Собрание сочинений в восьми томах*, т. 3, М.-Л., 1960, стр. 304, 306).

<sup>12</sup> "Она — наша! она — принадлежность нового мира! <...> О, будь же нашим хранителем, спасителем, музыка! Не оставляй нас! буди чаще наши меркантильные души! <...> Но если и музыка нас оставит, что будет тогда с нашим миром?" Цитируется по изд.: *Сочинения Н.В.Гоголя*, под ред. Н.С.Тихонравова и В.И.Шенрока, СПб., 1901, стр. 562—563.

<sup>13</sup> "Поэт — сын гармонии; и ему дана какая-то роль в мировой культуре. Три дела возложены на него: во-первых — освободить звуки из родной безначальной стихии, в которой они пребывают; во-вторых — привести эти звуки в гармонию, дать им форму; в-третьих — внести эту гармонию во внешний мир". Цитируется по изд.: Александр Блок, *Собрание сочинений в восьми томах*, т. 6, М.-Л., 1962, стр. 162.

<sup>14</sup> O.Ronen, *An Approach to Mandelshtam*, p. XVII.

<sup>15</sup> Стихотворение было впервые опубликовано в 1922 году; однако все стихотворения, вошедшие в состав "Tristia", помечены Мандельштамом как сочиненные в 1916—1920 гг.

<sup>16</sup> К.Ф.Тарановский замечает по поводу одного особенно трудного для поверхностного понимания стихотворения: "Установка на затрудненное понимание здесь очевидна: стихотворение рассчитано на "догадливого читателя" (К.Ф.Тарановский, "Разбор одного "заумного" стихотворения Мандельштама", *Russian Literature*, vol. 11 (1977), p. 132).



17 Приведем соответствующие пушкинские тексты, фигурирующие в подтексте этого стихотворения:

И с отвращением читая жизнь мою,  
Я трепещу, и проклиная,  
И горько жалуясь, и горько слезы лью,  
Но строк печальных не смываю.

(“Воспоминание”, 1828)

И шестикрылый серафим  
На перепутье мне явился.  
.....  
И он мне грудь рассек мечом,  
И сердце трепетное вынул,  
И уголь, пылающий огнем,  
Во грудь отверстую водвинул.

(“Пророк”, 1826)

Шестнадцать лет, невинное смирение,  
Бровь темная, двух девственных холмов  
Под полотном упругое движенье <...>

(“Гавриилиада”, 1821)

18 Последнее стихотворение играет также важную роль в образной структуре первой поэтической книги Мандельштама — “Камень”. См. Omry Kopen, *An Approach to Mandelstam*, p. 150.

19 Торжественное открытие первого участка дороги (от Петербурга до Царского Села) состоялось 30 октября 1837. Участок, ведущий из Царского Села в Павловск, был закончен несколько позднее и официально открыт весной 1838. См., например: А.М.Соловьева, *Железнодорожный транспорт в России во второй половине XIX в. М., 1975*, стр. 41-42; Richard M. Haywood, *The Beginnings of Railway Development in Russia in the Reign of Nicholas I. 1835-1842*. Duke University Press, 1969, Ch. IV (в особ. стр. 115-120). Сведения о строительстве Павловского вокзала (1838) и истории вокзальных концертов содержатся в книге: В.Шварц, *Павловск*, Л., 1980, гл. V.

20 Любопытен мимолетный эпизод действительного “соприкосновения” Пушкина с эпопеей строительства первой железной дороги, зафиксированный в его переписке. Проект строительства линии Петербург — Павловск, предложенный русскому правительству Ф.А. фон Герстнером, широко дебатировался в печати в 1836 году. В редакцию “Современника” поступила статья М.С.Волкова в защиту этого проекта. В письме к В.Ф.Одоевскому (ноябрь или декабрь 1836) Пушкин сообщает, что он не собирается помещать статью в журнале. Сделав весьма слабую оговорку (“Я, конечно, не против железных дорог”), Пушкин скептически отзываясь об идее строить железные дороги на государственные средства. Письмо заканчивается саркастическим предложением “эпиграфа” к отвергнутой статье: “А спросить немца; а не хочет ли он <--->?” - Этого “высказывания” было достаточно, чтобы советский историк зачислил Пушкина в ряды прогрессивных сторонников развития железнодорожного дела в России (см. А.М.Соловьева, *op. cit.*)

21 Robert P. Hughes, “Pushkin in Petrograd, February 1921”, in: *Cultural Mythologies of the Russian Modernism: From the Golden Age to the Silver Age*, Berkeley — Los Angeles — Oxford: University of California Press, 1992.

<sup>22</sup> И.А.Паперно, "Пушкин в жизни человека Серебряного века", in: *Cultural Mythologies of the Russian Modernism...*

<sup>23</sup> Я.Платек, "Под пенью аонид", *Музыкальная жизнь*, 1988, № 1, стр. 23–25.

<sup>24</sup> На значение данного подтекста для развертывания гумилевской темы в стихотворении Мандельштама мне указала Грета Слобин.

<sup>25</sup> Как показал К.Ф.Тарановский, данное стихотворение положило начало целой поэтической традиции, в которой определенные ритмо-синтаксические приемы получают резонанс с поэтико-метафизической темой "пути". См. К.Тарановский, "О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики", in: *American Contributions to the Fifth International Congress of Slavists*, vol. 1, The Hague: Mouton, 1963, pp. 287-322.

<sup>26</sup> См. анализ данного стихотворения, в его отношении к лермонтовскому прототипу: Ю.М.Лотман, *Анализ поэтического текста. Структура стиха*, Л., 1972, стр. 186-203.

<sup>27</sup> Roman Jakobson, "An Example of Migratory Terms and Institutional Models (On the fiftieth anniversary of the Moscow Linguistic Circle)", in: Roman Jakobson, *Selected Writings*, vol. II: *Word and Language*, The Hague—Paris: Mouton, p. 532.

<sup>28</sup> Я.Платек, "Глюк", *Музыкальная жизнь*, 1988, № 2, стр. 25.

<sup>29</sup> John Malmstad, "A Note on Mandelshtam's "V Peterburge my sojdemjsja snova", *Russian Literature*, vol. 11 (1977), p. 193.

<sup>30</sup> Я благодарен Ирине Паперно, прочитавшей черновой вариант статьи и сделавшей ряд важных замечаний и дополнений.

## ЛАМАРК, ШЕЛЛИНГ, МАРР

(стихотворение "Ламарк" в контексте "переломной" эпохи)

Был старик, застенчивый, как мальчик,  
Неуклюжий, робкий патриарх.  
Кто за честь природы фехтовальщик?  
Ну конечно, пламенный Ламарк.

Если все живое лишь помарка  
За короткий выморочный день,  
На подвижной лестнице Ламарка  
Я займу последнюю ступень.

К кольцецам спущусь и к усонгим,  
Прошуршу средь ящериц и змей,  
По упругим сходням, по излогам  
Сокращусь, исчезну, как Протей.

Роговую мантию надену,  
От горячей крови откажусь,  
Обрасту присосками и в пену  
Океана завитком вопьюсь.

Мы прошли разряды насекомых  
С наливными рюмочками глаз.  
Он сказал: природа вся в разломах,  
Зренья нет, - ты зришь в последний раз.

Он сказал: довольно полнозвучья,  
Ты напрасно Моцарта любил,  
Наступает глухота паучья,  
Здесь провал сильнее наших сил.

И от нас природа отступила  
Так, как будто мы ей не нужны,  
И продольный мозг она вложила,  
Словно шпагу, в темные ножны.

И подъемный мост она забыла,  
Опоздала опустить для тех,  
У кого зеленая могила,  
Красное дыханье, гибкий смех.

(I, 177-178)<sup>1</sup>

Как известно, вторая половина 1920-х годов была для Мандельштама временем поэтического молчания; в продолжение более чем пятилетнего периода (1925-1930) поэт не написал ни одного лирического стихотворения. Мандельштам вернулся к

поэтическому творчеству в 1930 году. Переход от 1920-х годов к 1930-м осмыслился в целом ряде творческих концепций этого времени как перелом, знаменовавший собой наступление новой эпохи. Важную роль в образном оформлении этой идеи играли столетние аналогии. Наступающие времена ассоциировались с "переломом" (сто лет назад) романтической и революционной эпохи, первым знаком которого была гибель декабристов (ср. выразительную картину перелома века, которой открывалась "Смерть Вазир-Мухтара" Тынянова). Кульминационным символом гибели романтического "века" являлась, разумеется, гибель Пушкина; аналогом этого события для нового времени, вобравшим в себя ту же символическую значимость, становится в первую очередь гибель Маяковского (ср. образ "смерти поэта" в "Охранной грамоте", аллюзии этого же события в "Мастере и Маргарите")<sup>2</sup>.

Именно с наступлением новой эпохи к Мандельштаму вернулся поэтический голос. Непосредственным толчком к началу нового периода в творчестве Мандельштама послужило путешествие в Армению в 1930 году. Осознание поездки на Кавказ как своего рода поэтического паломничества, вызывавшего ассоциацию с нисхождением Данте в ад (ассоциацию, подкрепляемую экзотическим колоритом кавказского пейзажа), имело богатую литературную традицию, которая восходит к двум путешествиям на Кавказ Пушкина - в 1820 и 1829 гг.<sup>3</sup> Реминисценции пушкинского "путешествия в Арзрум" 1829 года неоднократно появляются в нарисованном Мандельштамом образе его собственного путешествия по Армении 1930 года. Поэтическое паломничество Мандельштама совершается как бы по столетним следам пушкинского путешествия на Кавказ<sup>4</sup>.

Во время путешествия по Кавказу, весной 1930 года, Мандельштам познакомился с Б.С.Кузиным - молодым биологом, знатоком и поклонником немецкой культуры, научные интересы которого сочетались с культом Гёте и немецких романтиков. О значении для него дружбы с Кузиным сам Мандельштам писал весной 1933 года к М.С.Шагинян, посылая ей рукопись "Путешествия в Армению":

Личностью его пропитана и моя новенькая проза, и весь последний период моей работы. Ему и только ему я обязан тем, что внес в литературу период т.н. "зрелого Мандельштама" (IV, 138)<sup>5</sup>.

Отношения с Кузиным актуализировали в творческом сознании Мандельштама образную связь между естественной историей и историей культуры, характерную для романтического мышления. (Соположение "диалектики природы" и философии истории, восходящее к Гегелю и Марксу, было вообще типично для идеологической атмосферы 1920-х годов.) Совмещение всех этих факторов сообщило образу "перелома века" смысловую глубину и

многоплановость. Мандельштам оказался способен реализовать эту творческую идею в целой парадигме символов, в которой биологическая эволюция соплагается со сменами исторических эпох, происхождением и развитием языка и различных видов искусства и, наконец, с романтической идеей миссии художника.

Мандельштам высвечивает различные стороны этой парадигмы в целом ряде своих произведений 1930-х годов: цикле стихов о русской поэзии, стихотворении "К немецкой речи" (посвященном Кузину), "Стихах о неизвестном солдате". Но наиболее развернутое выражение эта поэтическая концепция получила в двух произведениях начала 1930-х годов: прозаическом очерке "Путешествие в Армению" (1931-1932; опубл. 1933) и стихотворении "Ламарк" (1932). В обоих произведениях центральное место занимает фигура Ламарка и обсуждение проблем биологической эволюции. Непосредственным источником этих мотивов у Мандельштама явилась, несомненно, дружба с Кузиным и приобщение к научным и философским интересам последнего. Однако более глубокой причиной интереса Мандельштама к проблемам естественной истории послужило то расширительное, символическое значение, которое эти проблемы обретали в идеологической атмосфере конца 1920-х - начала 1930-х годов.

Одной из центральных научных проблем этого времени был спор между сторонниками дарвиновской теории эволюции и "неоламарксистами" - направлением, которое возникло на волне антипозитивистского движения в философии, науке и эстетике, поднявшейся в начале века. В частности, прямым источником неоламаркистской биологии послужила концепция "творческой эволюции" Анри Бергсона - одно из ярких проявлений антипозитивистского духа в философии начала века. Неоламарксисты подчеркивали в эволюции организмов роль внутреннего саморазвития, происходящего под влиянием стимулов, которые возникают при взаимодействии организма с внешней средой. Центр тяжести в этой концепции переносился с чисто внешнего фактора выживания более приспособленных организмов на внутреннее "стремление" организма адаптироваться к стимулам, которые поступают извне, из изменяющихся условий окружающей среды. Дарвиновская идея отбора, согласно которой сама внешняя среда выступала в роли регулирующего фактора эволюции, была для неоламарксистов неприемлема в силу своего механистического характера, не оставляющего никакого места саморазвитию организма, то есть внутреннему, энергетическому, "творческому" аспекту эволюции. В контексте общей антипозитивистской атмосферы, характерной для первой четверти XX века, концепция Дарвина легко отождествлялась с механичностью позитивистского мышления второй половины минувшего века и даже с

индустриально-коммерческим духом "викторианской" эпохи; в последнем случае идея естественного отбора сопоставлялась с образом капиталистического рынка, выступающего (через банкротство одних предприятий и "выживание" других) в качестве регулятора экономического развития. Данная ассоциация придавала антидарвинизму дополнительную идеологическую энергию в атмосфере первых послереволюционных лет. С неоламаркизмом были так или иначе связаны утопические идеи этого времени о "преобразовании природы" - в частности, первые опыты Т.Д.Лысенко<sup>6</sup>. В этом контексте динамическая идея эволюции, выдвигавшая на первый план "преобразование" организма, осмыслялась как революционный, диалектический подход. С другой стороны, генетика, утверждавшая невозможность наследования приобретенных признаков, отождествлялась с образом механистического "объективизма", характерного для науки капиталистической эпохи. В дальнейшем, конечно, деятельность Лысенко, в качестве официального канона марксистской биологии, диссоциировалась с ее бергсоновскими и неоламаркистскими корнями, которые были осуждены вновь сформировавшимся канонам в качестве "идеализма". Однако враждебность к генетике сохранилась и на этой новой фазе формирования "марксистской биологической науки".

Само собой разумеется, что Кузин, с его романтико-идеалистическими симпатиями, был убежденным неоламаркистом. Более того, его интерес к немецкой культуре высвечивал сходство между эволюционной концепцией Ламарка и философией и эстетикой немецкого романтизма - в частности шеллингианской и гётеанской идеей "организма" (не только организма растительного и животного царства, но и феноменов неорганической природы, а также социальных, историко-культурных, эстетических явлений) как целостной и способной к саморазвитию системы. Ассоциация между Ламарком и Гёте позволяла отождествить додарвиновскую концепцию организма и органического развития с духом эпохи начала XIX в. в целом.

В СССР полемика между неоламаркистами и сторонниками дарвиновской теории эволюции приобрела идеологическую остроту в связи с опубликованием в 1925 году (на русском языке) неоконченной книги Энгельса "Диалектика природы" - сочинения, проникнутого идеями позитивистской науки своего времени, и в частности идеями дарвиновской теории эволюции. Это событие способствовало последующей канонизации дарвинизма в рамках марксистской методологии, с неизбежными последствиями для оппонентов. Н.Я.Мандельштам рассказывает полукомическую историю о том, как однажды в середине 1930-х годов Мандельштам отклонил подарок - книгу Энгельса, поднесенную ему доброжелателем в искренней надежде, что "Диалектика природы"

поможет его "перевоспитанию"; Н.Я.Мандельштам добавляет при этом: "<...> задолго до Лежнева, биологи показывали О.М. эту книгу и жаловались ему, как она осложнила им жизнь"<sup>7</sup>. (Имеются в виду, конечно, Кузин и его коллеги.) Согласно тому же свидетельству, уже в конце 1932 года Кузин был изгнан из Тимирязевской академии и арестован в первый раз - "за неоламаркизм"<sup>8</sup>.

Таков был фон, на котором фигура Ламарка появилась в творчестве Мандельштама в начале 1930-х годов. На этом фоне Ламарк и связанный с ним (прямо или опосредованно) круг идей приобрел широкое, символическое значение. В поэтической парадигме Мандельштама Ламарк оказался олицетворением революционной и романтической эпохи, уходящей и обреченной на гибель. В стихотворении "Ламарк" эта черта его облика подчеркивается изображением его в роли "фехтовальщика":

Был старик, застенчивый, как мальчик,  
Неуклюжий, робкий патриарх.  
Кто за честь природы фехтовальщик?  
Ну конечно, пламенный Ламарк.

Эта же сторона облика Ламарка выделена в "Путешествии в Армению":

Ламарк боролся за честь живой природы со шлагой в руках <...> Вперед! Аух агнес! Смоем с себя бесчестие эволюции (II, 162).

Фигура Ламарка, комически старомодная в своей романтической воинственности, несущая на себе печать эпохи Французской революции и наполеоновских войн, противопоставляется в "Путешествии" образу Дарвина.

Я заключил перемирие с Дарвином и поставил его на воображаемой этажерке рядом с Диккенсом. Если бы они обедали вместе, с ними сам-третей сидел бы мистер Пикквик. Нельзя не плениться добродушием Дарвина <...> Но разве добродушие - метод творческого познания и достойный способ жизнеощущения (II, 163-164)?

Дарвин и его метод познания природы выступают здесь в одной парадигме с реалистической литературой (Диккенс) и житейской пошлостью, с ее "обедом", "этажеркой" и "добродушием". С точки зрения национально-культурной данная картина ассоциируется, прежде всего, с Англией (ассоциация "диккенсовской" Англии с миром коммерции и житейской пошлости была задана уже в раннем стихотворении Мандельштама - "Домби и сын", 1914), но также с провинциальной "чеховской" Россией; на последнюю сторону образа указывает простонародно-бытовое выражение "сам-третей".

Еще более развернутый образ Дарвина в его символическом значении, то есть в качестве олицетворения "реализма", коммерческого духа и викторианской житейской пошлости, был

нарисован Мандельштамом в наброске "Литературный стиль Дарвина", написанном параллельно с работой над "Путешествием":

Золотая валюта фактов поддерживает баланс его научных предприятий, совсем как миллион стерлингов в подвалах британского банка обеспечивает циркуляцию хозяйства страны <...> Красноречие - Линней, Бюффон, Ламарк. Прозаизм Дарвина. Популярность. Установка на среднего читателя. Тон беседы <...> Сравните с этими богословами и законодателями в науке скромного Дарвина, по уши влипшего в факты, озабоченно листающего книгу природы - не как Библию - какая там Библия! - а как деловой справочник, биржевой указатель, индекс цен, примет и функций (III, 169, 170, 173).

Таков Дарвин и олицетворяемая им идея "скучного бородатого развития" (как названа теория отбора в другом месте "Путешествия"). С этим миром "добродушной" пошлости сражается "за честь природы" Ламарк. Делает он это совершенно непрактическим, комически-старомодным способом, но сама эта непрактичность подчеркивает его непринадлежность "реальному" веку и неподвластность законам естественного отбора: Ламарк жив, несмотря на свою непригодность к "условиям среды". Эта же черта - романтическая старомодность как отрицание "реализма" - подчеркнута в облике Кузина, который выступает в "Путешествии в Армению" под инициалами "Б.С.К".

Я <...> вживался в вашу антидарвинистическую сущность, я изучал живую речь ваших длинных, нескладных для рукопожатия в минуту опасности и горячо протестовавших против естественного отбора (II, 152).

Изображенная Мандельштамом "дуэль" двух эпох и двух мировоззрений явно проецировалась на советскую действительность начала 1930-х годов - время, когда уже явственно обозначилось отступление духа Sturm und Drang'a, характеризовавшего первое послереволюционное десятилетие, перед нивелирующей установкой на массовые культурные ценности, массовую конвенциональную мораль и быт. Старомодный Ламарк - человек наполеоновской эпохи, с одной стороны, и представители новой науки - "Б.С.К" и его коллеги в Армении - с другой, равным образом пытаются противостоять надвигающейся на них волне "бородатого" буржуазно-позитивистского мира: мира дарвинизма, "Диалектики природы", торжества массового "здорового смысла" и мещанской "борьбы за существование" в быту.

Таково ядро культурно-исторической парадигмы Мандельштама, в которой эпоха "начала века" (прошлого и нынешнего) противопоставляется времени, начинающемуся "тридцатыми годами". В пространственном аспекте эта же парадигма осмысливается как противопоставление французского и немецкого мира (олицетворяющих две ипостаси романтизма - революционно-военственную и философски-идеалистическую), с одной стороны, и "викторианской" Англии - с другой. (На формирование этого



символического образа могла повлиять марксистская концепция Англии как "образцовой" страны индустриального капитализма.) На современной сцене эта же оппозиция реализуется в виде противопоставления Армении и провинциальной, мещанской русской жизни - России чеховского "быта". Вот как, в частности, описывает Мандельштам свое пребывание на маленьком острове на озере Севан:

Жизнь на всяком острове - будь то Мальта, Святая Елена или Мадера - протекает в благородном ожидании. <...> Мы сели в баркас с т. Кариньяном - бывшим председателем армянского ЦИК'а. Этот самолюбивый и полнокровный человек, обреченный на бездействие, курение папирос и столь невеселую трату времени, как чтение напостовской литературы, с видимым трудом отвыкал от своих официальных обязанностей, и скука отпечатала жирные поцелуи на его румяных щеках (II, 139).

Все это описание построено на прозрачных аллюзиях образа Наполеона в ссылке. (Сравним, в частности, пушкинский образ Наполеона в изгнании: "<...> тучной праздности ленивые морщины", - в стихотворении "Недвижный страж дремал на царственном пороге"; 1824.) Характерно, что "бывший председатель армянского ЦИК'а" вынужден искупать свои идеологические грехи (за которые он, по-видимому, и был "сослан" на остров) чтением ортодоксальной идеологической продукции (журнала ВАПП'а "На литературном посту"), производимой в Москве.

Воспоминания о жизни в Москве появляются в "Путешествии" в главе с характерным названием "Замоскворечье". Описание московского пейзажа насыщено знаками мещанского "реализма":

<...> суровые семьи обывателей <...> улыбались, как будто произносили слово 'повидло' <...>; люди с славянскими пресными и жестокими лицами ели и спали в фотографической молельне <...>; преобладали белые слоны большой и малой величины, художественно исполненные собаки и раковины <...>; нигде и никогда я не чувствовал с такой силой арбузную пустоту России; кирпичный колорит москворецких закатов, цвет плиточного чая <...>; кругом были не дай Бог какие веселенькие домики с низкими душонками и трусливо поставленными окнами (II, 146-147).

Противопоставление романтической и реалистической эпохи широко развернуто Мандельштамом применительно к литературе и различным видам искусства. Так, собирательный образ романтического "начала века" в живописи возникает благодаря аналогии между импрессионизмом, с одной стороны, и живописью Делакруа, выступающей как олицетворение революционно-романтической эпохи, - с другой; третьим членом этого соположения служат яркие краски экзотических стран, вызывающие ассоциацию с Арменией:

<...> я разыскал оборванную книжку Синьяка в защиту импрессионизма. Автор изъяснял "закон оптической смеси" <...> Он основывал свои доказательства на цитатах из боготворимого им Эжена Делакруа. То и дело

он обращался к его "Путешествию в Марокко" <...> Синьяк трубил в кавалерийский рожок последний зрелый сбор импрессионистов. Он звал в ясные лагерь к зуавам, бурнусам и красным юбкам алжирок (II, 15).

"Оборванная книжка" - знак все той же непрактичной старомодности, связывающей романтические времена "кавалерийского рожка" и новейшее искусство. Мир Синьяка и Делакруа равным образом конгениален и первобытной простоте экзотических стран, и новейшим достижениям науки (упоминание оптических законов отсылает к открытиям Гёте в области оптики). Вместе с тем этот мир обречен на гибель, он уходит из современной жизни; Синьяк трубит его "последний сбор": образ, вызывающий ассоциацию с "ночным смотром" (образ ночного смотра Мандельштам широко развинул несколькими годами позднее, в "Стихах о неизвестном солдате").

В проекции на историю музыки полюс динамических (высоко позитивных) ценностей представлен эпохой Баха и Моцарта, которая характеризуется как эпоха "симфонического оркестра" и нереалистической вокальной музыки. Современной реализацией этих же ценностей оказывается "терменвокс" - электромузыкальный инструмент, изобретенный инженером Л.Терменом (армянским по национальности):

Растение - это звук, извлеченный палочкой терменвокса, воркующий в перенасыщенной волновыми процессами сфере <...> Какой Бах, какой Моцарт варьирует тему листа настурции? <...> Итак, организм для среды есть вероятность, желаемость и ожидаемость. Среда для организма - приглашающая сила. Не столько оболочка, сколько вызов. Когда дирижер вытягивает палочкой тему из оркестра, он не является физической причиной звука <...> (II, 154, 164).

"Энергетическая" природа симфонического оркестра и электромузыки непосредственно соположена с динамическим образом эволюции. И музыка Баха и Моцарта, и новейший музыкальный феномен выступают в качестве чистой эманации музыкальной энергии; они не связаны с "реалистической" и бытовой сферой музыки. Противоположностью им в этом отношении служит выразительный портрет Безыменского (рапповского, "напостовского" поэта), нарисованный в "Путешествии"; Безыменский и его искусство выступают в ореоле "оперности" и русского провинциального, массового музыкального быта:

Безыменский, силач, поднимающий картонные гири, круглоголовый, незлобивый чернильный кузнец, нет не кузнец, а продавец птиц, - и даже не птиц, а воздушных шаров РАППа, он все сутулился, напевал и бодал людей своим голубоглазием. Неистощимый оперный репертуар клочкотал в его горле. Концертно-садовая, боржомная бодрость никогда его не покидала. Байбак с мандолиной в душе, он жил на струне романса, и сердцевиной его пела под иголой граммофона (II, 158-159).

"Цирк" выступает здесь в качестве грубой бытовой имитации "чуда", и Безыменский, как цирковой "силач", оказывается грубой подделкой поэта. Саркастический смысл образа циркового "силача" оттеняется тем фактом, что в нем перифразируется поэтический портрет Жуковского, нарисованный в послании к нему Вяземского: "В бореньи с трудностью силач необычайный"; этот афористический образ поэтического мастерства сделался устойчивой формулой в фразеологии пушкинского круга<sup>9</sup>.

"Незлобивость" Безыменского соответствует "добродушию" Дарвина. Подобно Дарвину, Безыменский выступает у Манделъштама в индустриально-коммерческом ореоле (в его сниженной, провинциальной, бытовой ипостаси) - в качестве кузнеца; вместе с тем последний образ отсылает, конечно, к популярной песне, воплотившей в себе "боржомную бодрость" новой эпохи: "Мы кузнецы, и дух наш молод". Музыкальными аналогами поэзии Безыменского оказываются "репертуарная" опера, оперетта ("Продавец птиц" - русское название популярной оперетты К.Целлера) и мещанское бытовое музицирование.

Представителем литературы в этой парадигме оказывается орнаментальная проза, в ее противопоставлении бытописательной реалистической литературе:

Еще недавно, Б.С., один писатель принес публичное покаяние в том, что был орнаменталистом или старался по мере греховных сил им быть (II, 154).

("Старания" писателя стать орнаменталистом парадоксально напоминают стремление организма к саморазвитию - эту фундаментальную категорию динамической эволюции.)

Наконец, еще одним членом рассматриваемой парадигмы оказывается языковедение - теория происхождения и развития языка. В этом аспекте современная наука, в ее противопоставлении позитивизму, представлена у Манделъштама теорией Н.Я.Марра. "Новое учение о языке", выступившее в 1920-е годы с критикой сравнительно-исторического метода как позитивистской "буржуазной" науки, рассматривало развитие языка из дозвукового состояния (языка жестов) в качестве процесса последовательного отложения и вычленения культурной "энергии" в языковых формах.

Профессор Хачатурьян, с лицом, обтянутым орлиной кожей, под которой все мускулы и связки выступали перенумерованные и с латинскими названиями, - уже прохаживался по пристани в длинном черном сюртуке османского покроя. Не только археолог, но и педагог по призванию, большую часть своей деятельности он провел директором средней школы - армянской гимназии в Карсе. Приглашенный на кафедру в советскую Эривань, он перенес сюда и свою преданность индоевропейской теории и глухую вражду к яфетическим выдумкам Марра (II, 141).

Профессор Хачатурьян - оппонент Марра - предстает в изображении Манделъштама олицетворением дескриптивно-система-

тизаторского и "школьного" начала. Его внешность несет на себе отпечаток "эпохи сюртуков"; характерна также принадлежность его к османской "метрополии" (ср. показанное выше противопоставление России и Армении, имеющее аналогичный смысл). Его назначение на кафедру, так же как смещение и "ссылка на остров" бывшего председателя армянского ЦИКа, связаны с возрастающим давлением "империи" на мир советской Армении - мир, ассоциирующийся для Мандельштама с романтическим духом 20-х годов.

В другом месте "Путешествия" учение Марра охарактеризовано как "дух яфетического любомудрия, проникающий в структурные глубины всякой речи" (II, 144). Данное выражение ассоциирует Марра с русским шеллингианством 1820-х годов. Романтические спекуляции о происхождении и доисторическом прошлом языков (В.Ф.Одоевского, А.С.Хомякова и др.) были во второй половине века сметены сравнительно-историческим языкознанием. Одной из важнейших идеологических парадигм для сравнительного языкознания позитивистской эпохи служила теория эволюции Дарвина; идея "борьбы за существование", в ходе которой погибают слабейшие (в данном случае - языки и диалекты), использовалась в качестве аналогии развития родственных языков<sup>10</sup>. В этом контексте теория Марра, с ее яростной и не лишённой пронизательности критикой сравнительного языкознания, выступала как одно из проявлений романтико-революционного духа, противостоящих позитивистской науке "викторианского века". Диалектический характер теории Марра, подчеркивание динамического характера языковой эволюции, сломов и революционных скачков в судьбе каждого языка, и в то же время универсального единства глоттогонического процесса в целом - все это были черты, сближавшие "яфетическое любомудрие" с той системой идей, поэтический, образный синтез которых был осуществлен Мандельштамом в начале 1930-х годов.

Сама марксистская идеологическая основа метода Марра, к которой яфетидология стала апеллировать со все большей настойчивостью в 1920-е годы, вытекала из "динамической" интерпретации марксизма, столь популярной в то время в самых различных интеллектуальных кругах, - интерпретации, подчеркивавшей те аспекты концепции Маркса, которые сближали марксизм с левым гегельянством, то есть с традицией немецкой идеалистической философии<sup>11</sup>. С другой стороны, "Анти-Дюринг" и "Диалектика природы" Энгельса оказывались на противоположном конце спектра марксистской идеологии, в качестве "викторианской" ее ипостаси, символизируя собой все то, чем марксизм был связан с позитивистским мышлением второй половины XIX века.

Теперь, после того как мы рассмотрели парадигму противостояния романтического и реалистического "века" у Манделъштама во всем ее многообразии, становится более понятным тот смысл, который Манделъштам вкладывает в картину нисхождения по ступеням биологической эволюции, развернутую в стихотворении "Ламарк" (1932).

Стихотворение "Ламарк" наполнено прямыми и косвенными отсылками к ступеням биологической эволюции, выделяемым в классификации Ламарка; названы организмы, относящиеся к низшим ступеням эволюционной лестницы (кольцевые черви, занимающие вторую, и "усоногие", занимающие третью ступень у Ламарка); косвенно упомянуто противопоставление позвоночных и беспозвоночных, игравшее в классификации Ламарка роль фундаментального разделительного признака. Ламарку следует и описание различных органов чувств, наличие или отсутствие которых служит различительным классификационным признаком.

На первый взгляд то, что изображает здесь Манделъштам, сродни кафкианскому сюжету превращения человека в насекомое; кажется, что поэт рисует трагическую картину прощания с культурой, с миром человеческих ценностей, картину утраты всех человеческих чувств и способностей, распада и растворения в первозданном хаосе<sup>12</sup>. В действительности, однако, тот идеологический фон, описанный в первой части настоящей статьи, который стоит у Манделъштама за образом Ламарка, придает картине нисхождения по эволюционной лестнице существенно иной смысл.

Прежде всего, сама возможность такого нисхождения определяется органическим подходом к эволюции, при котором отстаивается "честь" каждого, даже самого низшего организма. В романтическом мире ламаркизма (или, вернее, в интерпретации его Манделъштамом) нет "борьбы за существование", нет победителей и побежденных: те, кому досталась "последняя ступень", так же полноправно принадлежат миру природы, с такой же полнотой выражают пантеистическую идею природы как единого организма и так же необходимы для реализации этой идеи, как и обитатели высших ступеней. Поэтому спуск поэта по ступеням этой "подвижной лестницы" оказывается не просто омертвлением под воздействием антигуманной внешней среды: такая интерпретация была бы как раз данью "дарвинистской" концепции прогресса; "уход" из мира человеческого существования оказывается высокой и позитивной миссией, цель которой - утверждение единства природы, единосущности всех ее проявлений, то есть восстановление ее "чести".

Особенно наглядно этот трагический, но и высокий мессианистический смысл нисхождения к низшим ступеням проявляется в двух заключительных строфах стихотворения Манделъштама.

Оказавшись в мире "последних" обитателей царства природы, поэт обнаруживает, что природа, в своем прогрессивном развитии, отступилась от этого, самого раннего своего творения, "забыла" о нем. Появление позвоночных на сцене биологической эволюции воплощено в образе шпаги спинного мозга, вложенной в ножны позвоночного столба; символическое значение этого образа недвусмысленно указывает на то, что на этой стадии эволюции "дуэль за честь природы" прекратилась: природа капитулирует, отступает от своей изначальной идеи. Именно эта потеря изначального смысла в ходе прогрессивного развития заставляет поэта наделять мир высших биологических ступеней, с его позвоночником-ножнами, эпитетом "темный". В противоположность этому, изначальный мир природы, мир "последних", оставленных теперь за бортом, обитателей ее эволюционной лестницы наделяется такими атрибутами, как гибкость и многокрасочность - эти типичные свойства "органического" (в смысле романтической метафизики и эстетики) феномена:

<...> У кого зеленая могила,  
Красное дыханье, гибкий смех.

Эта несколько загадочная цепочка образов проясняется при сопоставлении ее с рядом эпизодов "Путешествия в Армению". В уже упоминавшейся выше главе "Замоскворечье" изображена гибель срубленного дерева; чтобы уяснить значение этого эпизода для символической образной системы Мандельштама, необходимо привести его полностью.

Однажды собрание совершеннолетних мужчин, населяющих дом, постановило свалить старейшую липу и нарубить из нее дров.

Дерево окопали глубокой траншеей. Топор застучал по равнодушным корням. Работа лесорубов требует сноровки. Дюровольцев было слишком много. Они суетились, как неумелые исполнители гнусного приговора.

Я подозревал жену:

- Смотри, сейчас оно упадет.

Между тем, дерево сопротивлялось с мыслящей силой, - казалось, к нему вернулось полное сознание. Оно презирало своих оскорбителей и щучьи зубы пилы.

Наконец ему накинули на сухую развилку, на то самое место, откуда шла его эпоха, его летаргия и зеленая божба, петлю из тонкой прачешной веревки и начали тихонько раскачивать. Оно шаталось, как зуб в десне, все еще продолжая княжить в своей ложнице. Еще мгновение - и к поверженному истукану подбежали дети (II, 147).

Характерен антагонизм людей и природы, высвечиваемый этим эпизодом. Мир людей обрисован образами, ассоциируемыми с пошлостью практической жизни и бюрократической произвольностью. С другой стороны, дерево выступает в качестве одушевленного и динамического начала. Его творческие усилия (мыслящая сила) направлены на то, чтобы противостоять механическому разрушению, которое несут обитатели "Замоскворечья".

скворечья". Последние оказываются победителями в этой борьбе - по крайней мере в чисто внешнем смысле; "эпоха" дерева оказывается сломленной при помощи "прачешной веревки".

Картина "смерти" дерева, конечно, напоминает о Толстом ("Три смерти"). Ассоциация с Толстым получает драматическое развитие в образе "прачешной веревки", накинутаой на "сухую развилину" старого дерева. В статье "Не могу молчать" Толстой рисует воображаемую картину собственной смертной казни:

*<...> надели на меня, так же как на тех двадцать или двенадцать крестьян, саван, колпак, и так же столкнули с скамейки, чтобы я своей тяжестью затянул на своем старом горле намыленную петлю<sup>13</sup>.*

Таким образом, миру "совершеннолетних мужчин" противостоит образ, в котором сливаются черты дерева и художника-творца. Соответственно выражение "зеленая могила" в стихотворении "Ламарк" может относиться к эпизоду смерти дерева - но также к могиле Толстого в Ясной Поляне.

Заметим также, что выражение "совершеннолетние мужчины" напоминает об образе "взрослых мужчин" из "Четвертой прозы":

*На каком-то году моей жизни взрослые мужчины из того племени, которое я ненавижу всеми своими душевными силами и к которому не хочу и никогда не буду принадлежать, возымели намерение совершить надо мной коллективно безобразный и гнусный ритуал (II, 187).*

Явная параллель между "гнусным приговором", вынесенным дереву, и "гнусным ритуалом" высвечивает еще одну - личностную, автобиографическую проекцию эпизода смерти дерева. Эта сторона образа еще более подчеркивает главный его смысл - единство природы и художника и их совместное противостояние миру утилитарной деятельности.

Мотив "красного дыхания" раскрывается в той же главе "Путешествия" в эпизоде, посвященном кошенили:

*В этом году правление Центросоюза обратилось в Московский университет с просьбой рекомендовать им человека для посылки в Эривань. Имелось в виду наблюдение за выходом кошенили - мало кому известной насекомой твари. Из кошенили получается отличная карминная краска, если ее высушить и растереть в порошок. Выбор университета остановился на Б.С.К., хорошо образованном молодом зоологе (II, 147-148).*

Кошениль оказывается первопричиной поездки Кузина на Кавказ и встречи его с поэтом; именно в этом эпизоде главный герой "Путешествия" впервые появляется в повествовании. Соответственно Кузин в своих воспоминаниях указывает, что при первой его встрече с Мандельштамом их беседа "вертелась около кошенили". Кузин вспоминает в этой связи стихотворение Пастернака, в котором также появлялся образ кошенили ("Послесловье" из книги "Сестра моя жизнь"):

И в крови моих мыслей и писем  
Завелась кошениль.  
Этот пурпур червца от меня независим.  
Нет, не я вам печаль причинил.

Это вечер из пыли лепился и, пышучи,  
Целовал вас, задохшись в охре, пыльцой.  
Это тени вам шушали пульс. Это, вышедши  
За плетень, вы полям подставляли лицо  
И пылали, плывя, по олифе калиток,  
Полумраком, золою и маком залитых<sup>14</sup>.

В этом стихотворении много параллелей с образом "красного" (огненного) дыхания, эмблемой которого оказывается кошениль - это живое воплощение карминной краски. (Следует заметить, что в выражении "задохшись в охре" у Пастернака имеется в виду, по-видимому, так называемая "жженная охра" - темно-красного цвета.)

В "Путешествии в Армению" Мандельштам несколько раз возвращается к мотиву красного/огненного цвета как эманации "низших" произведений природы, находя для этого мотива все новые вариации; примечателен в этой связи образ красных маков:

Еще в прошлом году на острове Севане, в Армении, гуляя в высокой поясной траве, я восхищался безбожным горением маков. Яркие до хирургической боли, какие-то лжекотильонные знаки, большие, слишком большие для нашей планеты, нестараемые полоротые мотыльки, они росли на противных волосатых стеблях.

Я позавидовал детям... Они ретиво охотились за маковыми крыльями в траве. Нагнулся раз, нагнулся другой... В руках огонь, словно кузнец одолжил меня углями (II, 150).

Соединение "маков" и "углей" в этой картине также напоминает о стихотворении Пастернака ("<...> золою и маком залитых").

Таким образом, в подтексте "красного дыхания" как эманации растений и насекомых присутствует Пастернак, подобно тому как в образе "зеленой могилы" проглядывали черты Толстого. Вновь художник-творец оказывается на одном полюсе с органической природой.

Наконец, выражение "гибкий смех" связано, по-видимому, с образом Протея, несколько ранее появляющимся в стихотворении. В поэтическом языке пушкинской эпохи этот мифологический образ воплощал в себе романтическую идею "универсального гения", взгляд которого способен проникать не только во все эпохи и все культуры, но и в жизнь живой и неживой природы. В этом контексте эпитет "гибкий" выступал в качестве атрибута спонтанного "органического" творчества (подобного соловьиному пению). Применительно к образу художника-протея этот образ стал устойчивой формулой. Еще в 1810-е гг. Вяземский использовал его для характеристики "гибкости" слога Карамзина:



И слог его, уступчивый и гибкой,  
Живой Протей, все измененья брал<sup>15</sup>.

Впоследствии этот образ был переадресован Пушкину в послании к нему Н.И.Гнедича (1832):

Пушкин, Протей  
*Гибким твоим языком и волшебством твоих песнопений!*  
Уши закрой от похвал и сравнений  
Добрых друзей;  
Пой, как поешь ты, родной соловей!<sup>16</sup>

Ф.Шеллинг в трактате о философском смысле понятия свободы воли<sup>17</sup> обрисовал метафизическую дилемму, заключенную во взаимоотношении человека и природы. Эта дилемма, по Шеллингу, состоит в том, что природа органически воплощает в себе изначальную идею всеобщего единства мира, непосредственно заключает в себе эту идею, но при этом неспособна сама себя осознать в этом своем качестве; человек же, наделенный способностью к целенаправленной деятельности, способностью сознать и производить продукты, реализующие его творческую волю, тем самым отпадает от этой органической целостности мира и его эволюции и тем самым теряет связь с изначальным трансцендентным смыслом существования.

Разрешение этой дилеммы, преодоление этого разрыва рассматривается романтической метафизикой Шеллинга как акт, составляющий творческую миссию гения - прежде всего художественного гения. Творение гения является продуктом свободной воли человека и с этой точки зрения принадлежит миру людей. Но с другой стороны, гений (в типично романтической трактовке этого понятия, даваемой Шеллингом) обладает совершенным чувством целостности, органичности, и это чувство позволяет ему в процессе творчества "раствориться" в пантеистическом единстве природы и породить произведение, которое, будучи продуктом сознательной деятельности человека, в то же время обладает органичностью природного продукта. Для всякого "истинного" произведения искусства, по Шеллингу, органичность является неотъемлемым свойством; в силу этого художественное творчество оказывается (наряду с философской интуицией) высшей формой познания, в которой достигается идеальное слияние сознательного и бессознательного, активного и органического, субъективного и объективного начал<sup>18</sup>.

Если художественный гений по самой своей природе всегда обладает свойством "органичности", то научный гений, обладающий органической интуицией, то есть способный построить единую и всеобщую картину мира, встречается, по мнению Шеллинга, лишь изредка, как счастливое исключение. В других случаях научное познание осуществляется "механически", путем

накопления и систематизации частных фактов. В качестве примера этих двух ролей ученого - гения органического видения и гения систематизации - Шеллинг приводит Кеплера и Ньютона<sup>19</sup>.

В том, как Мандельштам трактует биологические проблемы в стихотворении "Ламарк" и прозаических произведениях, обнаруживается немало параллелей с изложенными здесь положениями романтической натурфилософии. В частности, характеристика Ламарка и Дарвина как двух полярных типов ученых соответствует противопоставлению Кеплера и Ньютона, причем сохраняется предствление об эмпирическом характере английской культуры, которое имплицитно присутствовало в аналогичном противопоставлении и у Шеллинга. С Шеллингом тесно связана и идея о том, что на зрелом этапе развития мысль подавляется активной деятельностью и теряет свойства органичности; данную идею Мандельштам формулирует в черновиках главы "Вокруг натуралистов" из "Путешествия в Армению":

Мы приближаемся к тайнам органической жизни. Ведь для взрослого человека самое трудное - это переход от мышления неорганического, к которому он приучается в пору своей наивысшей активности, когда мысль является лишь придатком действия, к первообразу мышления органического (III, 161).

Так динамическая теория биологической эволюции трансформировалась в символ мессианистического творческого акта, который позволяет универсальному "органическому" гению преодолеть барьер, ограничивающий человеческое существование, и проникнуть к первообразу органического единства природы. Творец-демиург осознает трагический разрыв ("провал"), возникший на высших ступенях организма природы; поэтому он испытывает потребность вернуться вспять, вступить за "честь" оттесненных обитателей низших ступеней, воссоединиться с ними в поисках утраченной гармонии, не останавливаясь ни перед какими жертвами во имя выполнения этой миссии.

В этом контексте слияние с "последними" представителями царства природы и отказ от ординарных человеческих атрибутов осмыслиется как достижение романтического универсального гения-миссии. Олицетворением этой роли у Мандельштама служат фигуры Пушкина и Гёте, а также (на заднем плане, в качестве их старших предшественников-"вожатых") Данте и Шекспира.

В контексте органической метафизики романтической эпохи образ протегистического гения олицетворял собою шеллингианскую идею единства всего универсума и возможности целостного его постижения посредством искусства. В сознании русских шеллингианцев конца 1820 - начала 1830-х годов (любомудров и близкий им авторов) две поэтические фигуры осмыслились по преимуществу в качестве выразителей идеи протегистической универсальности: Пушкин и Гёте. Универсальность и всепро-

никакое творческое видение были провозглашены основными чертами пушкинского гения в знаменитой статье И.В.Киреевского "Нечто о характере поэзии Пушкина" (1828); поэтическим выражением этой же идеи явилось уже упоминавшееся послание Н.И.Гнедича. Тема протестического художника, творчество которого восстанавливает утраченную человеком связь с миром природы, получила также развернутое выражение в элегии Баратынского "На смерть Гёте":

С природой одною он жизнью дышал:  
 Ручья разумел лепетанье,  
 И говор древесных листов понимал,  
 И чувствовал трав прозябанье;  
 Была ему звездная книга ясна,  
 И с ним говорила морская волна<sup>20</sup>.

Любопытно заметить, что и послание Гнедича, и элегия Баратынского были написаны в апреле - мае 1832 года: ровно за сто лет до даты, отмечающей стихотворение "Ламарк" (9-9 мая 1932).

Элегия Баратынского перифразировала слова пушкинского "Пророка" (1826), сливая тем самым в одном образе фигуры русского и немецкого универсального гения:

И внял я неба содроганье,  
 И горний ангелов полет,  
 И гад морских подводный ход,  
 И дольней лозы прозябанье.

Темой пушкинского стихотворения является умерщвление человеческой природы поэта ("Как труп в пустыне я лежал"), являющееся необходимым условием получения им трансцендентного пророческого видения; обретение поэтом его сверхъестественного дара связано с мучительной трансформацией его обычных, человеческих органов чувств: глаз, ушей, языка. Нетрудно увидеть здесь параллелизм с "протестическими" трансформациями, которые проходит герой стихотворения Мандельштама.

В этом контексте образ потери зрения и слуха в стихотворении Мандельштама обретает высокий, мессианистический смысл. Прощание с миром красок и музыки приобретает характер трансцендентного скачка, который позволяет романтическому творцу-демиургу преодолеть "провал", отделяющий человека от природной гармонии. Для романтической традиции первой трети XIX в. популярным воплощением этой жертвы во имя трансцендентной миссии стал образ ученого или художника, теряющего зрение или слух, но именно в силу этой потери оказывающегося способным перейти на высшую, "запредельную" ступень познания. Излюбленной фигурой, выступавшей в этой роли в романтической иконографии, был Бетховен ("Последний

квартет Бетховена" В.Ф.Одоевского - 1830). Мандельштам атрибутирует данное качество Ламарку, который в конце жизни потерял зрение; в "Путешествии в Армению" эта биографическая деталь подается в явственно романтическом ореоле:

Ламарк выплакал глаза в лупу. В естествознании он единственная шекспировская фигура (II, 146).

Мотив "глухоты" в его позитивном значении также разрабатывается в "Путешествии в Армению". Характерным образом Мандельштам обращается с этой целью к методологии яфетического анализа: он сопоставляет армянское слово со значением 'голова' с близким ему по звучанию русским словом "глухой" (надо сказать, что подобных этимологических операций отнюдь не чуждались в то время и лингвисты, занимавшиеся яфетическими разысканиями и чувствовавшие себя освобожденными от "позитивистских догматов" сравнительно-исторического метода):

Голова по-армянски: глух'е с коротким придыханием после "х" и мягким "л" <...>. Тот же корень, что по-русски <...>. А яфетическая новелла? Пожалуйста:

Видеть, слышать и понимать - все эти значения сливались когда-то в одном семантическом пучке. На самых глубинных стадиях речи не было понятий, но лишь направление, страхи и вождения, лишь потребности и опасения. Понятие головы вылепилось десяток тысячелетий из пучка туманностей, и символом ее стала глухота (II, 144-145).

Иначе говоря, "глухота" в этой системе ценностей отождествляется с "пониманием". Сама концепция тотального развития языков из первоначального, нерасчлененного ядра родственна шеллингианской натурфилософии, с ее идеей природы как единого саморазвивающегося организма.

Та символическая роль, в которой у Мандельштама выступает теория Марра, позволяет выявить еще один смысловой обертоны в образе старомодного, галантно-неловкого жеста, который служит атрибутом Ламарка-"фехтовальщика" и Б.С.К. Этот образ отсылает к дозвуковой, жестовой стадии, из которой, согласно теории Марра, произошел человеческий язык. В этом смысле "жест" Ламарка и Б.С.К. противостоит дидактическому многословию Дарвина. Такой же смысл заключался и в показанном выше противопоставлении симфонического оркестра и терменвокса - опере и бытовому романсу.

Героя стихотворения "Ламарк" ведет в его миссии "вожатый", показывающий ему "разломы" и "провалы" органического ландшафта. Местомименная полуанонимность его реплик ("Он сказал") звучит как реминисценция стиля "Божественной Комедии". Сама картина "разломов", обитаемых рептилиями и насекомыми, живо напоминает об inferнальном пейзаже.

Ассоциация Ламарка с Данте, имплицитная в стихотворении, выходит на поверхность в "Путешествии в Армению":

В обратном, нисходящем движении с Ламарком по лестнице живых существ есть величие Данта. Низшие формы органического бытия - ад для человека (II, 164).

В этом же месте "Путешествия" Ламарк сопоставлен с героями Шекспира (см. пример на стр. 204).

Данте и Шекспиру принадлежало первое место в пантеоне романтической эстетики, в качестве ее великих предшественников. Именно с этими двумя фигурами ассоциируется образ "вожатого", за которым следует герой Мандельштама в своей протестической миссии.

Превращение героя в "протей" означает достижение им (в ходе ретроспективного движения) века универсальной гармонии - века Гёте, Пушкина, Карамзина, Моцарта. Однако чтобы постигнуть эту высшую гармонию, необходимо проникнуть к первоистокам (как это сделал каждый из этих универсальных гениев). Поэтому движение не может остановиться в "золотом веке". Герой-демиург вынужден отказаться от "полнозвучья"; он продолжает движение вспять, следуя призыву "вожатого".

Таким образом, герой стихотворения "Ламарк" совершает свое нисхождение-паломничество не только по ступеням биологической эволюции (или, с метафизической точки зрения, ступеням саморазвития организма природы), но также по ступеням-эпохам человеческой истории, в частности истории культуры и истории языка. Шаг за шагом он покидает слои позднейших достижений культуры и приближается к синкретическим доисторическим культурным ступеням.

В частности, отказ от Моцарта и погружение в мир "паучьей глухоты" приобретает еще один смысловой план в качестве символа этой историко-культурной ретроспекции: нисхождения во времени к эпохе "до Моцарта", и шире, к эпохе, не знающей гармонии ("довольно полнозвучья"), то есть к предренессансному времени. Аналогичная идея культурного провала, отделяющего Ренессанс от предыдущей эпохи, выражена в "Разговоре о Данте" - произведении, написанном в тот же период (около 1933 года), что и "Путешествие в Армению" и стихотворение "Ламарк". В творчестве Данте рождается первый литературный язык нового времени, отпочковывающийся от латыни; Мандельштам сравнивает данный процесс с постепенным становлением инструментов симфонического оркестра и развитием гармонического ("гомофонного" - в противовес более архаической полифонии) мышления:

Творенье Данта есть прежде всего выход на мировую арену современной ему итальянской речи, как целого, как системы: <...> Если б мы научились слышать Данта, мы бы слышали созревание кларнета и тромбона, мы бы

слышали превращение виолы в скрипку и удлинение вентиля валторны. И мы были бы слушателями того, как вокруг лютни и теорбы образуется туманное ядро будущего гомофонного трехчастного оркестра (II, 366, 369).

Становление "итальянской речи" и "созревание" современных музыкальных инструментов (а вместе с ними - и современного музыкального языка) представлено в образах, вызывающих явную аналогию с динамической концепцией биологической эволюции.

В этом ретроспективном движении по историко-культурной эволюционной лестнице для русского поэта была заключена особая, драматическая проблема. Сущностью этой проблемы было сомнение в том, имеет ли Россия свои "первоистоки" и, следовательно, является ли русская история "органическим" продуктом? Данный вопрос в свое время поставил с максималистской остротой П.Я.Чаадаев - и ответил на него отрицательно. Соответственно стремление найти позитивную альтернативу этой дилеммы, отыскать первоистоки русской истории и показать ее органическую осмысленность сделалось мощным творческим импульсом для старшего поколения славянофилов на рубеже 1820 - 1830-х годов.

Чаадаевское отношение к "московской" (глубинной, провинциальной) России как к "Некрополису" - миру без прошлого и будущего - было характерно для Мандельштама в рассматриваемый нами период его творчества. В "Путешествии в Армению", в "Стихах о русской поэзии" этот взгляд отразился в резком противопоставлении "островной" и "горной" Армении мещанскому "равнинному" миру "Замоскворечья"<sup>21</sup>. Еще сильнее этот мотив прозвучал в поэтическом наброске, относящемся к лету 1931 года:

В год тридцать первый от рожденья века  
Я возвратился, нет - читай: насильно  
Был возвращен в буддийскую Москву,  
А перед тем я все-таки увидел  
Библейской скатертью богатый Арарат  
И двести дней провел в стране субботней,  
Которую Армений зовут.

(I, 168-169)

Для Мандельштама "буддизм" служит символом замкнутости и статичности. В творческой парадигме Мандельштама Армения воплощает в себе мир апостолического христианства в такой же мере, как и мир динамической, революционно-романтической ("ламарковской", "наполеоновской") духовности; соответственно Москва оказывается воплощением "буддизма" и мещанского реализма.

Противопоставление Москвы миру первохристианства имело в творчестве Мандельштама свою предысторию, относящуюся к середине 1910-х годов - периоду увлечения Мандельштама

католицизмом (в противопоставлении его православию). В то же время им была написана заметка "Петр Чаадаев" (она была переиздана в 1928 году, в сборнике статей "О поэзии"). Идеи, изложенные в этой заметке, имеют самое непосредственное отношение к образу ретроспективного движения по эволюционной лестнице, и в особенности к тому, как этот образ проецировался Мандельштамом на идеологическую и бытовую ситуацию наступающего "железного века" - начала 1930-х годов.

В статье "Петр Чаадаев" нарисован образ истории как "лестницы Иакова", начальные ступени которой уводят в глубь предыстории, к всеобщим синкретическим первоосновам; позднейшие ступени исторического развития обладают жизнеспособностью лишь тогда, когда они органически вытекают, на основе непрерывного развития, из начальных стадий. Согласно концепции Чаадаева в интерпретации ее Мандельштамом, данным качеством в полной мере обладает история католического мира, ведущего свою традицию от апостола Петра, то есть от зарождения христианства. В противоположность этому Россия, воспринявшая православие уже после его отделения от этого первоначального корня (то есть после разделения церквей), тем самым оказалась отрезана от первоначальных ступеней христианской истории; эта трагическая оторванность от первооснов, заключенных в прошлом, лишает Россию исторического будущего:

На Западе есть единство! С тех пор, как эти слова вспыхнули в сознании Чаадаева, он уже не принадлежал себе и навеки оторвался от "домашних" людей и интересов. У него хватило мужества сказать России в глаза страшную правду - что она отрезана от всемирного единства, отлучена от истории, этого "воспитателя народов Богом". Дело в том, что понимание Чаадаевым истории исключает возможность всякого вступления на исторический путь. В духе этого понимания, на историческом пути можно находиться только ранее всякого начала. История - это лестница Иакова, по которой ангелы сходят с неба на землю (II, 286).

Можно реконструировать ту ассоциативную связь, которая протянулась от идей, изложенных в статье "Петр Чаадаев", к впечатлениям, полученным Мандельштамом в путешествии по Армении. Армения ("страна субботняя") получила в образном мире Мандельштама отождествление с Иудеей, то есть с колыбелью христианства. Тем самым символическое значение путешествия в Армению, как поэтической миссии, состояло в приближении к первоистокам христианской истории, трагическая оторванность от которых России (и прежде всего, Москвы - "Некрополиса" - центра русского православия, города, где жил Чаадаев и где он опубликовал свое "Философическое письмо") стала темой статьи о Чаадаеве.

В связи с этим проясняется еще один смысловой план образа нисхождения по эволюционной лестнице. Первохристианский образ

Армении, архаичность ее быта и материальной культуры, подчеркнутая в "Путешествии" (за что Мандельштам был подвергнут свирепой критике в "Правде")<sup>22</sup>, придавали поездке из Москвы в Армению характер исторической ретроспекции. Южная экзотическая флора и фауна (в частности, богатый мир насекомых, которых Мандельштам неоднократно упоминает в "Путешествии") вызывала ассоциации с начальными ступенями биологической эволюции; в этом смысле "ящерицы", "змеи", насекомые, упоминаемые в стихотворении "Ламарк" в качестве знаков ретроспективного движения по эволюционной лестнице, могут пониматься как отсылки к природе Армении. Историческая судьба армянского языка послужила первоначальным материалом, на котором создавалась яфетическая теория; Кавказ, то есть "яфетическая" область, трактовался в учении Марра как колыбель глоттогонического процесса. Это придавало путешествию характер погружения в синкретическую предысторию языков. И наконец, восходящая к Пушкину ассоциация кавказского пейзажа, с его "разломами", с дантовским адом сообщала поэтическому паломничеству на Кавказ высокую символическую значимость.

Таковы были образные и ассоциативные связи, в силу которых впечатления от поездки в Армению поэтически трансформировались у Мандельштама в образ нисхождения к первоистокам по исторической, биологической и глоттогонической лестнице.

Возвращение из поездки по Армении в Москву начала 1930-х годов - Москву индустриального строительства, наступления "мещанской" идеологии, быта и эстетики - способствовало окончательному оформлению поэтической идеи "перелома" двух эпох в творческом мире Мандельштама. Центральное место в этой поэтической концепции заняла фигура "фехтовальщика"-идеалиста - фигура одновременно старомодная и революционно-новаторская. Наступление "железного века" обрекает героя Мандельштама, неспособного к борьбе за существование, на исчезновение, отгесняет его на "последнюю ступень"; но именно в этом отступлении-исчезновении он обретает связь с первоосновами бытия, от которых оказался оторван современный мир в его движении по пути прогресса. Поражение и гибель героя оказываются его победой, реализуя собой евангельский принцип: "последние будут первыми".

Поэтическое паломничество в Армению стало символом сакральной творческой миссии, цель которой - преодолеть образовавшийся "провал", вернуть утраченное единство с первоосновами, с низшими ступенями вселенской "лестницы Иакова". Поэт избирает для себя "последнюю ступень" на мировой лестнице, спускается вниз (по следам Пушкина и Данте), в царство inferнальных



"разломов" кавказского пейзажа, в глубь истории и биологической эволюции. Он отказывается следовать вместе с окружающим его миром, все более явственно устремляющимся по пути индустриально-позитивистского прогресса, обращается вспять, остается по ту сторону "поднятого моста" - таков личный подтекст поэтической декларации, заключенной в стихотворении "Ламарк", ярко отразившем умонастроение Манделъштама в начале 1930-х годов.

В 1850-60-е годы, в эпоху "разрушения эстетики" и торжества реализма (во всех смыслах этого понятия), Вяземский - последний оставшийся в живых представитель пушкинской эпохи - создает целый ряд стихотворений, в которых ностальгический образ ушедшей эпохи с горечью противопоставляется современному миру "животного" материализма. Для нашего анализа интересно стихотворение из цикла "Заметки" (1866), в котором минувшая эпоха "идеальной" (то есть не реалистической, не позитивистской) литературы названа "золотым веком"<sup>23</sup>:

Литературы идеальной  
 Был век когда-то золотой:  
 До нас доходит отзыв дальний  
 О ней, давно уж нам чужой.

Затем реальный век! С ним в мире  
 Любви, ни верований нет;  
 В одно: что дважды два четыре  
 С любовью верит черствый свет.

Теперь настал уж *век животный*.  
 Литература в плоть вошла;  
 И мысль, сей луч, сей дух бесплотный,  
 К земле животнo приросла.

Графу сил нравственных, духовных  
 Обозначаем мы нулем;  
 В своих трактатах многословных  
 Мы к *бессловесным* так и льнем.

Одно теперь у нас в предмете:  
*Познатье гадов, их примет,*  
 Чтоб доказать, что в Божьем свете  
 Душе и Богу места нет.

Не надо старых нам игрушек:  
 Не в анатомию страстей,  
 А в *анатомию лягушек*  
 Впились Бальзаки наших дней.

И все, на что ты ни укажешь,  
 Литературой ли назвать?  
 Какая гадина! ты скажешь  
 И будешь целый день плевать.<sup>24</sup>

Вяземский пародирует античную иерархию мифологических "веков". "Реальный век" - это эпоха 1830-1840-х годов: век появления "натуральной школы", век Белинского и раннего социального романа ("Бальзаков"). Образ мелочного счета, через который характеризуется данная эпоха, как кажется, придает ей, в классификации Вяземского, ассоциацию с "медным веком". Вслед за ним наступает железный век, который Вяземский саркастически перифразирует, по принципу параномазии, в "век животный". Смена веков последовательно изображена как процесс редукции: от "дважды двух" - к "нулю", от литературы - к бессловесности, от человека и его чувств - к низшим организмам.

В своих произведениях начала 1930-х годов Мандельштам неоднократно обращался к реминисценциям из позднего Вяземского (например, мотивы "Поминок" Вяземского - цикла стихов, посвященных поэтам "золотого века", используются в "Стихах о русской поэзии"); фигура поэта, "опоздавшего" умереть и оказавшегося в чуждом ему мире, имела для него важную символическую значимость. Стихи Вяземского о "золотом веке" были использованы Мандельштамом, в качестве реминисцентного фона, в том образе культурной и естественной истории, который был нарисован в стихотворении "Ламарк". Тем более примечателен тот факт, что Мандельштам, в сущности точно следуя за образом канвой стихотворения Вяземского, придает тем же образам диаметрально противоположную символическую ценность. И у Вяземского, и у Мандельштама наступающая эпоха несет с собой редукцию человека и его духовного мира, обращение в "нуль", в бессловесность, растворение в мире "гадов, их примет". Но если для Вяземского эти черты современного мира дают лишь повод для того, чтобы "целый день плевать" (и с горечью вспоминать о безвозвратно утраченном золотом веке), то Мандельштам оказывается способен увидеть в них позитивный смысл. В этом ему помогает его "вожатый" - Ламарк и его теория биологической эволюции, столь явственно связанная с миром романтического идеализма.

Вяземский навсегда остался привязан к миру русской культуры 1810-х - начала 1820-х годов. В этом мире культура существовала только в качестве чистой ("идеальной") поэзии. Лишь позднее, на рубеже 1820 - 1830-х годов, на русской почве возникает метафизическая концепция "организма", воспринятая из немецкой романтической философии; вместе с ней приходит идея метафизической осмысленности исторического процесса, ощущение единства жизни во всех ее проявлениях. Именно этими глазами

"человека тридцатых годов" - глазами Чаадаева и Любомудров, глазами Баратынского и Пушкина - "протей" (а не "арзамасского" Пушкина) - смотрит Мандельштам на гибель золотого века. Поэтому в эсхатологической картине гибели человека и его искусства он видит то, чего не видит Вяземский. Для Вяземского обращение к "познанию гадов" символизирует бессмысленную и безвозвратную утрату всех ценностей. Для зрелого Мандельштама, пережившего свое второе поэтическое рождение на рубеже тридцатых годов, это самоуничтожение, нисхождение, редукция есть знак высокой миссии художника, исполнение которой означает спасение "чести природы". Протестический художник-демиург не "плюет" на наступающий на него "животный" век - он вызывает его на дуэль.

#### П Р И М Е Ч А Н И Я

<sup>1</sup> Все произведения Мандельштама цитируются по изданию: Осип Мандельштам, *Собрание сочинений в трех томах*, под ред. Г.П.Струве и Б.А.Филиппова, New York: Inter-Languages Literary Associates, т. I (2-е, дополненное изд.), 1967; т. II (2-е, дополненное изд.), 1971; т. III, 1969; т. IV, дополнительный, под ред. Г.Струве, П.Струве и Б.Филиппова, Paris: YMCA-Press, 1981.

Цифры в скобках обозначают том и страницу данного издания.

<sup>2</sup> Л.Флейшман, "О гибели Маяковского как "литературном факте"", *Slavica Hierosolymitana*, vol. IV, Jerusalem: The Magnes Press, 1979, pp. 126-130.

<sup>3</sup> См. мою статью "Функции реминисценций из Данте в поэзии Пушкина", *Russian Literature*, XIV (1983), стр. 317-350.

<sup>4</sup> См. о связях между "Путешествием в Арзрум" и "Путешествием в Армению": Andrew Wachtel, "Voyages of Escape, Voyages of Discovery: The Transformation of the Travelogue", в кн.: *Cultural Mythologies of Russian Modernism: From the Golden Age to the Silver Age*, Berkeley - Los Angeles - Oxford: University of California Press, 1992.

<sup>5</sup> Полный текст письма был недавно опубликован в подборке материалов: "О.Э.Мандельштам и Б.С.Кузин. Материалы из архивов", *Вопросы истории естествознания и техники*, 1987, № 3, стр. 131-132. См. там же выдержки из воспоминаний Кузина "Об О.Э.Мандельштаме" (стр. 133-144), в которых описывается в подробностях их первая встреча в Ереване.

<sup>6</sup> См. о ламаркистских истоках утопических идей Лысенко и опытов Мичурина: D.Joravsky, *The Lysenko Affair*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1970. Применительно к стихотворению "Ламарк" данная ситуация в биологии на рубеже 1930-х гг. (кажущаяся столь странной в перспективе последующей роли Лысенко) рассматривается в книге: Wolfgang Schlott, *Zur Funktion antiker Göttermythen in der Lyrik Osip Mandelstams*, Frankfurt am Main - Bern, 1981, стр. 237-239. Я согласен с интерпретацией Шлота, вопреки мнению Вяч.Вс.Иванова, считающего, что "упоминание <Лысенко> в данной связи более чем неуместно" (доклад на международной конференции в Бари, Италия, 1988 "Стихи о неизвестном солдате" Мандельштама в контексте мировой поэзии", с которым я знаком в рукописи).

<sup>7</sup> Надежда Мандельштам, *Воспоминания*, Нью-Йорк: Издательство имени Чехова, 1970, стр. 260-261.

<sup>8</sup> Там же, стр. 77. Упомянутое выше письмо Мандельштама к М.Шагинян написано по свежим следам ареста Кузина. По-видимому, рассчитывая на помощь со стороны Шагинян, Мандельштам дает выразительный комментарий к портрету Кузина, нарисованному в "Путешествии в Армению": "Из прилагаемой рукописи лучше, чем из разговоров со мной, вы поймете, почему этот человек неизбежно должен был лишиться свободы, как и то, почему эта свобода должна быть ему возвращена" (*Вопросы истории естествознания...*, стр. 131).

<sup>9</sup> В.Э.Вацуру, "Из разысканий о Пушкине", в кн.: *Временник Пушкинской комиссии 1972*, Л., 1974, стр. 104—106.

<sup>10</sup> August Schleicher, *Die Darwinsche Theorie und die Sprachwissenschaft*, Weimar, 1863. (Русский перевод: *Теория Дарвина в применении к науке о языке*, СПб., 1864.)

<sup>11</sup> В аналогичном ключе была выдержана "марксистская" критика сосюрского направления в языкознании в работе, вышедшей из круга Бахтина: В.Н.Волошинов, *Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке*, Л., 1927. Теория Ф. де Соссюра и лингвистический структурализм рассматривались в этой книге в качестве продолжения позитивистской ("объективистской") научной методологии; предлагавшаяся в качестве альтернативы "динамическая" теория коммуникации связывалась, вполне произвольным образом, с методологией марксизма.

<sup>12</sup> См. подборку высказываний критиков по поводу этого места стихотворения "Ламарк" в комментарии Г.П.Струве и Б.А.Филиппова к этому стихотворению (I, 499—500).

<sup>13</sup> Цитируется по изданию: Л.Н.Толстой. *Собрание сочинений в двадцати томах*, т. 16, М., 1964, стр. 565.

<sup>14</sup> Борис Пастернак, *Стихотворения и поэмы*, М.-Л., 1965 ("Библиотека поэта. Большая серия"), стр. 154.

<sup>15</sup> П.А.Вяземский, *Стихотворения*, 3-е изд., Л., 1986 ("Библиотека поэта. Большая серия"), стр. 116.

<sup>16</sup> Н.И.Гнедич, *Стихотворения*, Л., 1956 ("Библиотека поэта. Большая серия"), стр. 148.

<sup>17</sup> "Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit und die damit zusammenhängenden Gegenstände", in: Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *Sämtliche Werke*, Stuttgart & Augsburg: J.G.Gottascher Verlag, Bd. VII, 1860, SS. 331—416.

<sup>18</sup> См. анализ того влияния, которое данная концепция Шеллинга оказала на русскую метафизическую поэзию 1830—1840-х годов: Sarah Pratt, *The Semantics of Chaos in Tjutchev*, München: Verlag Otto Sagner, 1983 (*Slawische Beiträge*, Bd. 171), pp. 39—46.

<sup>19</sup> "System des transcendentalen Idealismus", in: F.W.J. von Schelling, op. cit., Bd. III, 1858, SS. 327—634; см. в особенности ч. 6, гл. 1—2 (стр. 612—624).

<sup>20</sup> Е.А.Баратынский, *Полное собрание стихотворений*, Л., 1957 ("Библиотека поэта. Большая серия"), стр. 156—157.

<sup>21</sup> См. анализ этого мотива у Мандельштама в статье "Сон о русской поэзии" в настоящей книге.

<sup>22</sup> Надежда Мандельштам, op. cit., стр. 166.

<sup>23</sup> На присутствие мотива литературного "золотого века" в этом стихотворении Вяземского мне указала К.А.Кумпан.

<sup>24</sup> Цитируется по изданию: *Полное собрание сочинений князя П.А.Вяземского*, т. XII. СПб., 1896, стр. 282—283.

## СМЕРТЬ В ВОЗДУХЕ

(к интерпретации "Стихов о неизвестном солдате")

Мандельштам создавал "Стихи о неизвестном солдате" в основном в течение весны 1937 года<sup>1</sup>, в воронежской ссылке. Нет необходимости говорить о том, насколько сложным – вплоть до некоторой загадочности – и многоплановым по своему смыслу является это произведение; это его свойство отмечается всеми исследователями, предпринявшими первые шаги в раскрытии его содержания. В работах О.Ронена, В.В.Иванова, в комментариях И.М.Семенко раскрыт целый ряд литературных, научных, культурно-исторических источников, служащих ключом ко многим образам и выражениям, выступающим в тексте "Стихов" в такой сгущенной и синкретичной форме, которая делает невозможным понимание их предметного содержания без подобного анализа. Эта работа будет продолжена и в настоящей статье. Однако свою главную задачу я вижу в прояснении не столько самих образов, сколько внутренней логики их развертывания: тех скрытых смысловых связей и соотношений, которые мотивируют их соположение в рамках единого поэтического текста; предметом статьи является не столько толкование различных компонентов "Стихов", сколько интерпретация того поэтического замысла, который приводит эти компоненты в некое многоаспектное единство.

Одной из основных тем позднего Мандельштама является осознание поэтом неизбежности собственной гибели – неизбежности, вызываемой не столько внешними обстоятельствами, сколько внутренней сущностью поэтической миссии, понимаемой как искупительная жертва. В стихах этого периода Мандельштам обычно лишь глухо и косвенно упоминает о реальных обстоятельствах своей жизни в эти годы: аресте, двух ссылках, материальных бедствиях, почти полной изоляции. Его творческая энергия направляется на то, чтобы находить для темы личных бедствий и близящейся неминуемой катастрофы все новые символические ракурсы, придающие этой теме вселенское и мессианистическое звучание. В одном стихотворении лирический герой Мандельштама добровольно отказывается от своей человеческой природы и совершает спуск по эволюционной лестнице к низшим организмам, чтобы восстановить утраченную связь между "последними" и "первыми" в органическом единстве природы ("Ламарк", 1932); в другом – он обращается к своему "двойнику" – соименнику, заявляя о готовности принять

предназначенную ему чашу ("Ода Сталину", 1936)<sup>2</sup>. В "Стихах о неизвестном солдате" эта же тема принимает еще один оборот, возможно связанный с наступившей 20-летней годовщиной катастрофы, которую Россия потерпела в Мировой войне. Мандельштам находит новый образный ключ, позволяющий ему и увидеть смысл личной своей судьбы, и раскрыть еще одну грань своей поэтической миссии. Ответ на эти кардинальные для поэта вопросы раскрывается в судьбе поколения, к которому он принадлежит, — поколения рожденных в начале 1890-х годов и погибших на фронтах Мировой войны.

Заглавным, эмблематическим образом, вобравшим в себя эсхатологическое содержание стихов, становится образ Неизвестного солдата. Его "знаменитая" в своей анонимности могила символизирует бесчисленные и безымянные братские могилы, в которых лежат все нашедшие тот или иной вид смерти — "оптовой" или индивидуальной: пехота, погибающая при бомбардировке и газовой атаке, пилот сбитого самолета. Ниже мы рассмотрим конкретные образы, в которых Мандельштам воплощает все эти виды смертей, и тот символический смысл, который возникает у них в контексте "Стихов". Однако, как обычно у Мандельштама, конкретная реалья, отнюдь не теряя своей предметной осязаемости, в то же время вбирает в себя множество смысловых обертонов, ассоциаций, аллюзий, уходящих глубоко в толщу мировой истории культуры.

Неизвестный солдат и его бесчисленные прототипы становятся жертвами "новых" видов смертей, связанных с реальностью Мировой войны. В их судьбе вечная эсхатологическая тема обретает новый облик, специфически принадлежащий наступившему веку. Такой поворот темы гибели позволяет поэту соотнести новый образ гибели и эсхатологической катастрофы с тем, как этот образ рисовался предшествующим поколениям. Соотнесение эсхатологических пророчеств прошлого и их реализации в настоящем позволяет увидеть сущность наступившего века — а значит, и смысл судьбы поэта — сына этого века.

### 1. Полет и гибель в воздухе как культурно-историческая парадигма: от 1810–30-х к 1910–30-м годам

В ряду новых видов смертей, выступающих в качестве эсхатологических символов новой эпохи, важнейшее место занимает образ гибели летчика; этот образ доминирует во второй половине гл. I "Стихов". Гибель летчика одновременно и пробуждает множественные мифологические и историко-культурные ассоциации, и наглядно отражает ту деформацию,

которой этот исторический материал подвергается в новой перспективе.

Падение с неба является одним из наиболее распространенных в мировой литературе поэтико-мифологических образов гибели. В нем переплетаются черты романтико-индивидуалистической героики и вселенские эсхатологические мотивы; взлет в небо и падение-сгорание является в одно и то же время и сугубо индивидуальным действием-вызовом, отделяющим романтического героя от всего мира, и прообразом вселенской космической катастрофы ("падающей звезды"). Для рецепции этого образа в европейской культуре нового времени большое значение имел тот факт, что его общие мифологические черты, разработанные уже в античности (гибель Икара, Фазтона), совместились с библейским образом Сатаны, низвергаемого с неба в ад в виде падающей звезды – Люцифера, Денницы, "сына зари"<sup>3</sup>.

На рубеже XIX века этот образный комплекс воплотился в фигуре Наполеона и в окружившем его личность и судьбу поэтико-мифологическом ореоле; в формировании образа Наполеона как "Люцифера", несомненно, большую роль сыграла знаменитая комета 1811 года<sup>4</sup>. Наполеоновская эпоха дала толчок к формированию романтического образа поэта – изгнанника из мира людей, совмещающего в себе сакральные и inferнальные черты, черты мессии и антимессии. Его одиночество является знаком высокой миссии и вместе с тем несет на себе печать inferнальной отверженности; его гибель служит и искупительной жертвой – актом спасения мира, и в то же время – эсхатологическим символом, знаком наступающих "последних времен". Фигура Байрона и образы его героев, воплотившие в себе эти черты, получили сильнейший резонанс в России в конце 1810-х – начале 1820-х годов; в среде будущих декабристов и тех, кто был тесно с ними связан, можно было наблюдать удивительное богатство и разнообразие "наполеоновских" и "байронических" типов. Данная культурная среда была рассеяна катастрофой 1825 года. Но одним поколением спустя русская культура дала поэта, трагически "запоздавшего" родиться, поэта, ярко отразившего в своей личности и творчестве – с опозданием на 20 лет – черты наполеоновской и байроновской эпохи: Лермонтова. Один из центральных поэтических образов Лермонтова – Демон – воплощает в себе черты романтической отверженности в характерном сочетании с картинами полета в космосе, среди небесных тел, плывущих "без руля и без ветрил":

"На воздушном океане,  
Без руля и без ветрил,  
Тихо плавают в тумане  
Хоры стройные светил".

Этот образ с полной очевидностью всплывает в "Стихах" Мандельштама, обретая черты новой реальности – реальности эпохи авиации:

Научи меня, ласточка хилая,  
Разучившаяся летать,  
Как мне с этой воздушной могилою  
Без руля и крыла совладать?

В этом же месте "Стихов" появляется фигура "Лермонтова Михаила" (с инверсией его имени, напоминающей о ситуации переключки на воинском смотре). В последующих разделах статьи будут показаны дальнейшие связи, которые этот романтический пласт обнаружит в контексте "Стихов".

В начале XX века наблюдается подъем неоромантической волны в европейской и русской культуре. Это был период эсхатологических пророчеств, за которыми вскоре последовали реальные военные и революционные катаклизмы. Неудивительно, что образ падения (низвержения) с неба вновь обретает исключительную популярность. Огромная символическая значимость этого образа для романтического сознания, его мощная мифологизирующая потенция еще более усиливалась в начале века вследствие того обстоятельства, что это было время первых экспериментальных полетов авиаторов и связанных с ними многочисленных катастроф. Образ летчика, взлетающего в небо и разбивающегося на глазах у толпы, напрашивался в качестве символа эпохи – предзнаменования грядущей апокалиптической катастрофы<sup>5</sup>.

Главным прообразом этой новой, неоромантической версии сакрально-демонического мессии в культуре начала XX века послужил Ницше, его творчество и его личная судьба. Совпадение во времени первых шагов авиации и начала бурной популярности Ницше как провозвестника нового катастрофического "обрыва" делает соответствующую ассоциацию, со всеми ее поэтико-символическими следствиями, почти неизбежной. Знаменитый образ из Введения к "Заратустре" – канатоходец, срывающийся в бездну на глазах у толпы, – добавлял еще один обертон к напрашивавшемуся образу миссии Ницше как "смерти в воздухе".

Статья А.Белого "Символизм как миропонимание" (1904) выводила весь этот комплекс идей на поверхность культурного самосознания эпохи; Белый прямо сравнивает Ницше с одной из самых ярких героико-мифологических фигур эпохи первых шагов воздухоплавания – Отто Лилиенталем (погиб в 1896 году). Проекцией обоих этих образов на русской почве оказывается Владимир Соловьев, сама внезапная смерть которого воспринимается как апокалиптическое предзнаменование<sup>6</sup>.



Дух захватывает. Ведь за Ницше — обрыв. Ведь это так. И вот, сознавая безнадежность стояния над обрывом и невозможность возврата в низины мысли, надеются на чудо полета. Когда летательные машины еще не усовершенствованы, полеты вообще опасная вещь. Недавно погиб Лилиэнталь — воздухоплаватель. Недавно мы видели неудачный, в глазах многих, полет и гибель другого воздухоплавателя — Ницше-Лилиэнталья всей культуры.

И позднее, в 1910-е годы, образ русского "Ницше-Лилиэнталья" — мессианистической личности, открывающей новые горизонты, чтобы затем с катастрофической внезапностью уйти из мира, — продолжает занимать центральное положение в эсхатологической картине подступающего "обрыва". В частности, в этой символической роли культура русского символизма и постсимволизма восприняла жизнь и в особенности смерть Врубеля (1910) и Скрябина (1915). Блок посвятил смерти Врубеля два стихотворения, имеющих одинаковое заглавие — "Демон". Заключенная в этом заглавии ассоциация Врубеля с одним из центральных образов его живописи позволяла совместить образ художника нового времени с чертами романтико-демонической творческой личности — образом Лермонтова и его литературного героя. Важной чертой этого образного комплекса явилась его связь с образом воздухоплавания и гибели в полете; Блок в полной мере использует этот аспект литературного и живописного Демона, который в новую эпоху обретал буквальный смысл:

Да, я возьму тебя с собою  
И вознесу тебя туда,  
Где кажется земля звездною,  
Землею кажется звезда.

И онемев от удивленья,  
Ты узришь новые миры —  
Невероятные виденья,  
Создания моей игры...

.....

И под божественной улыбкой,  
Уничтожаясь на лету,  
Ты полетишь, как камень зыбкий,  
В сияющую пустоту...

("Демон", 1916)

Пожалуй, наиболее ярким документом эпохи, отразившим связь эсхатологических пророчеств и предчувствий с такими их символическими воплощениями, как смерть мессианистической творческой личности и полет и гибель летательной машины, явилось Предисловие к поэме Блока "Возмездие". Написанное в 1919 году, по следам уже разразившихся катастроф, Предисловие отсылало читателя к зиме 1910–1911 г. — времени, в которое была задумана поэма и которое теперь осмысливается Блоком как время

апокалиптических знамений. В ряду этих знамений выступают смерть Толстого, Врубеля, Комиссаржевской, кризис символизма и первое появление на культурной сцене акмеистов и футуристов, политические события, ретроспективно опознаваемые как первые предвестия близившейся войны. В этом же ряду (или, вернее, в этом же мифологическом симбиозе) у Блока помещаются такие приметы времени, как всеобщее увлечение цирковой борьбой – этим "зрелищем", несущим в себе ассоциации с временами раннего христианства, кризиса Римской империи и пророчеств Апокалипсиса, – и, наконец, популярность еще одного "зрелища" – полетов и гибели авиаторов:

<...> В этом именно году, наконец, была в особенной моде у нас авиация; – все мы помним ряд красивых воздушных петель, полетов вниз головой, падений и смертей талантливых и бездарных авиаторов. <...> Все эти факты, казалось бы столь различные, для меня имеют один музыкальный смысл.

("Воздушная петля", или "мертвая петля", впервые была выполнена в 1913 году П.Н.Нестеровым; штабс-капитан Нестеров погиб в воздушном бою в самом начале Мировой войны – в августе 1914 г.<sup>7</sup>.)

Этот же круг образов получил у Блока концентрированное поэтическое выражение в двух стихотворениях начала 1910-х годов – "В неуверенном, зыбком полете" (1910) и "Авиатор" (1912). В этих стихотворениях имеется множество мотивов, послуживших непосредственным источником для Мандельштама. Сознвая неизбежность гибели "стальной птицы", поэт обращается к ней с риторическим вопросом, интонация которого в точности воспроизведена в гл. I "Стихов о неизвестном солдате":

*Как ты можешь летать и кружиться  
Без любви, без души, без лица?  
О, стальная, бесстрашная птица,  
Чем ты можешь прославить Творца?*

*В серых сферах летай и скитайся,  
Пусть оркестр на трибуне гремит,  
Но под легкую музыку вальса  
Остановится сердце – и винт.*

("В неуверенном, зыбком полете")

(Сравним с этим процитированное выше место "Стихов": Научи меня, ласточка хилая, Разучившаяся летать, Как мне с этой воздушной могилой *Без руля и крыла совладать?*)

Даже размер этого стихотворения Блока – "вальсовый" анапест, передающий игру духового оркестра, которая сопровождает зрелище, – становится основным размером поэмы Мандельштама, хотя, как увидим ниже, смысл этого размера у Мандельштама сложнее и симультанно отсылает к нескольким важным для поэта источникам.

Поэтическая картина Блока заключала в себе также пророчество о "грядущих войнах" и той роковой роли, которую суждено в них сыграть ныне погибающему на глазах толпы "летуну":

Иль отравил твой мозг несчастный  
Грядущих войн ужасный вид:  
Ночной летун, во мгле ненастной  
Земле несущий динамит?

(“Авиатор”)

Сравним сочетание картины "ненастья" и образов бомбежки в начале "Стихов":

Помнит дождь, неприветливый сеятель,  
Безымянная манна его,  
Как лесистые крестики метили  
Океан или клин боевой.

Наряду с такими общеизвестными, центральными для культуры начала века текстами, как названные выше произведения Андрея Белого и Блока, "Стихи о неизвестном солдате", по-видимому, вобрали в себя еще один любопытный источник, в свое время оставшийся почти незамеченным, но заключавший в себе образный заряд, сила которого в полной мере выявлялась при ретроспективном взгляде на него из более позднего времени. Речь идет о заметке В.Ходасевича под заглавием "Накануне", напечатанной в 1909 году (за подписью "Кориолан") в газете "Раннее утро" (№ от 25 июня)<sup>8</sup>. Заметка посвящена наступлению эпохи воздухоплавания, изображаемой как новая эра в истории человечества:

Наши дни — последние дни старой эры. Скоро история будет разделяться на две эпохи: до-воздухоплавательную и воздухоплавательную.

Далее Ходасевич перечисляет следствия, которые должно иметь наступление этой новой эпохи. Одно из них — меркантилизация воздушного пространства и самого воздуха: "Итак, мы накануне воздушных таможен. В Англии поговаривают о "министерстве воздуха". Но главное — выход в воздушный "океан" вызывает у автора заметки мысль о грядущих "аэро-броненосцах". Ходасевич заканчивает заметку драматическими вопросами, обращенными в будущее:

Не придется ли нам *прятаться под землю*, уходить на 40 этажей вниз, как теперь взбираемся мы на сороковые этажи вверх? Не будет ли *человеческая кровь литься на нас с неба*? <...> "Воздушный корабль" во власти современного человечества — не бритва ли в руках сумасшедшего?

В этой заметке удивительно много мотивных нитей, связывающих ее со "Стихами о неизвестном солдате": зарывание в "землянки" как парадоксальное следствие выхода в воздушный

океан, кровавый дождь, льющийся с неба (библейский и апокалиптический подтекст превращения воды в кровь у Ходасевича перекликается с сравнением дождя бомб с манной у Мандельштама). Но главное сходство состоит в том остро-парадоксальном ракурсе, в котором Ходасевич увидел надвигающуюся эпоху как воплощение романтико-мифологической идеи "воздушного корабля" в условиях меркантильного и разрываемого враждой века.

Я не располагаю какими-либо сведениями относительно того, был ли Мандельштам знаком с заметкой Ходасевича при ее появлении или, может быть, узнал о ней позднее. Но обнаруживаемые в ней черты сходства с художественной концепцией "Стихов о неизвестном солдате" представляются настолько существенными, что роль заметки Ходасевича в качестве одного из источников образного мира "Стихов" кажется мне возможной. Во всяком случае, сходство этих двух концепций само по себе представляет интерес.

Одним из обертонов апокалиптического звучания предвоенных лет служил тот факт, что это были годы столетней годовщины кометы 1811 года и последовавшей за ней войны с Наполеоном. Столетие Бородинского сражения отмечалось в августе 1912 г.; еще более торжественным было празднование трехсотлетия династии Романовых в 1913 г. Продолжение "годовщин" наложило на начавшуюся войну, так что столетие Ватерлоо, например, совмещалось со сражением под Верденом. Эта временная раздвоенность космических и эсхатологических ассоциаций, симультанно относящихся к военным событиям, разделенным столетним промежутком, играет важную роль в построении образов в поэме Мандельштама.

Наконец, ко всему сказанному выше следует добавить еще один, специфически русский культурный мотив, играющий важную формообразующую роль в образной структуре "Стихов о неизвестном солдате": утопическую мечту о заселении космических пространств, освоении человечеством бесчисленных миров, рассеянных во вселенной. Сама по себе эта идея, разумеется, присутствовала в культурном сознании уже несколько столетий (по крайней мере со времен Джордано Бруно, а позднее – Фонтенеля и французских авторов эпохи Просвещения); однако на русской почве на рубеже XIX–XX вв. эта идея обрела новый мифологический потенциал, связанный прежде всего с учением Н.Ф.Федорова. Центральная идея Федорова – воскрешение всех предшествующих поколений в результате совместного творческого усилия всех людей ("общего дела") – делала выход человека в космос необходимым условием осуществления утопического идеала победы над временем; только освоение космоса позволило бы разместить воскресшие поколения "отцов" – говоря словами

Мандельштама, найти для них необходимый "прожиточный воздух":

День желанный, от века чаемый, необъятного неба ликование тогда только наступит, когда земля, тьмы поколений поглотившая, небесною сыновнею любовью и знанием движимая и управляемая, станет возвращать ею поглощенных и населять ими небесные, ныне бездушные, холодно и как бы печально на нас смотрящие звездные миры. <...> Тогда воистину взойдет солнце, что и теперь народ думает видеть в пасхальное утро Светлого Воскресения; возрадуются тогда и многочисленные хоры звезд. Иллюзия поэтов, олицетворявшая или отцетворявшая миры, станет истиною (из II т. "Философии общего дела")<sup>9</sup>.

Идеи Федорова были влиятельным фактором в развитии русской культуры начиная с 1890-х годов. После революции учение Федорова (в трансформированном виде и часто без имени его автора) сделалось одним из главных источников советской утопической мифологии<sup>10</sup>. Особенно важную роль в преобразовании мистико-технократической утопии Федорова в революционную социально-технократическую утопию сыграл А.А.Богданов. В утопическом романе Богданова "Красная звезда" (1908) действие происходит на Марсе, где уже достигнут идеал коммунистического общества; идеальное социальное устройство сделало возможным не только безграничный социальный, но также безграничный научный и технический прогресс, кульминацией которого явилось достижение физического бессмертия путем переливания крови – обмена кровью между всеми членами марсианского общества. Роман Богданова имел широкий резонанс в 1920-е годы и оказал значительное влияние на развитие популярного в это время жанра литературной утопии (и в частности, "межпланетной" утопии). Сам Богданов возглавил Институт переливания крови, стремясь к буквальной научной реализации своей утопической идеи; Богданов погиб в 1928 г. в результате экспериментов с переливанием крови, которые он проводил на себе. Ниже мы увидим, как мотивы потери крови и "красных звезд" отразились в поэме Мандельштама.

В эту же эпоху мысли Федорова о космическом полете и освоении вселенной послужили непосредственным стимулом для К.Циолковского, идеи которого об освоении космоса играли важную роль в развитии советской культурной мифологии начиная с 1930-х годов. Этот же идеологический субстрат, несомненно, лежал в основе того острого интереса к успехам воздухоплавания и аэродинамики, к авиационным рекордам и строительству воздушного флота, который проходит через всю историю двух послереволюционных десятилетий и достигает своей кульминации во второй половине 1930-х годов, в обстановке надвигающейся новой войны. В частности, большую популярность в этой связи приобрело имя Н.Е.Жуковского – одного из

крупнейших исследователей аэродинамики, в 1930-е годы занявшего почетное место в мифологическом пантеоне "новой науки", в одном ряду с именами Циолковского, Мичурина, Павлова.

В 1936 году Жуковский, уже с высоты своей роли "отца русской авиации", произнес публичную речь "О гибели воздухоплатателя Отто Лилиенталя", посвященную 40-летней годовщине этого события. И сама эта годовщина, и ассоциация имени Жуковского с поэтом В.А.Жуковским, воспевающим "ночной смотр", который Наполеон устраивает своим погибшим в сражениях полкам, могли послужить одним из важных мотивных узлов, из которых развился замысел "Стихов о неизвестном солдате", и в частности его финал: смотр-переключка душ погибших в сражениях солдат на берегу Леты, которого они достигли после полета в межзвездном пространстве. Эта картина представляет собой как бы перевод в масштабы науки XX века образов стихотворения Жуковского.

Одним из наиболее поразительных для современников достижений Лилиенталя явился его полет над Сахарой; этот образ вызывал ассоциацию как с "Ночным смотром" (солдаты Наполеона "встают из песков Палестины", напоминая об Африканской кампании), так и с политическими событиями второй половины 1930-х годов, служившими предвестьями новой катастрофы: захватом Италией Ливии (1920-е гг.) и Абиссинии (1935–36 гг.). Таким образом, для смысловой ткани "Стихов о неизвестном солдате" важнейшее значение имеет не столько отсылка к стихотворению Жуковского сама по себе, сколько соположение этой отсылки с образами нового века: от полетов первых авиаторов – к деятельности Н.Е.Жуковского и от сражений Первой мировой войны – к новой "африканской кампании" и уже предчувствуемой новой всемирной войне.

"Ночной смотр" Жуковского был написан в 1836 году (повидимому, не без ассоциативного влияния 15-летней годовщины смерти Наполеона и 20-летия его последнего поражения и ссылки), получил восторженную оценку Пушкина и был опубликован в "Современнике" (Пушкин погиб несколько месяцев спустя – в феврале 1837 года). Стихотворение Жуковского послужило явным источником-прототипом для баллады Лермонтова "Воздушный корабль" (1840)<sup>11</sup>, в которой образ императора, облетающего свои войска, приводится в еще более явную связь с образом воздухоплавания. Так замыкается в единую ассоциативную цепь ряд образов, идущих от эпохи наполеоновских войн и смерти Наполеона (середина 1810-х – 1821 г.) к эпохе стихотворения Жуковского и лермонтовского "Демона", эпохе гибели Пушкина и Лермонтова (середина 1830-х – 1841 г.). Этот двойной образ времени, разделенный двадцатилетним промежутком, накладывается, по принципу "столетнего возвращения"<sup>12</sup>, на образ

современной эпохи: от первых катастроф в воздухе, воздушных и газовых атак Мировой войны – к времени "Осоавиахима", новых летных подвигов и новых катастроф, времени, когда новые знаменательные годовщины (гибели Пушкина, Лилиентала, Лермонтова, битв Мировой войны, а сквозь их призму – и битв Наполеоновских войн) надвигались с такой же неуклонностью, как политические и военные предзнаменования.

Такова предыстория темы Неизвестного солдата: те главные источники, из которых соткан образ гибнущего летчика в стихах Мандельштама. Однако весь этот исторический и образный материал фигурирует в "Стихах о неизвестном солдате" не просто в качестве историко-культурного "смотрa". Историческая множественность и аллюзионность рисуемых картин позволяет высветить образ нового времени в его отношении к тому, что послужило для него предшествованием и источниками. В этом ракурсе новая эпоха выступает как "исполнение" эсхатологических видений и пророчеств романтического и неоромантического (символистского) века. В ней узнаются черты того, что предчувствовалось и предугадывалось в поэтических образах прошлого; однако вместе с тем поэтико-мифологический образ, получив буквальное, материальное воплощение, приобрел неожиданные новые черты. Это напряжение между осуществлением идеи и парадоксальностью ее воплощенного бытия составляет одну из центральных осей, вокруг которых строится мир поэтико-метафизических символов "Стихов о неизвестном солдате".

## 2. Эсхатологический символ в материальном воплощении

Этот воздух пусть будет свидетелем,  
Дальнобойное сердце его,  
И в землянке, всеядный и деятельный,  
Океан без окна, вещество.

"Стихи о неизвестном солдате" насыщены выражениями, восходящими к обиходу Мировой войны. Землянки, окопы и траншеи с перекрытиями – типичные реалии Мировой войны, связанные с необходимостью укрываться от дальнобойной артиллерии и авиации. Человек оказывается заключен в замкнутое пространство "без окна", без света и воздуха; парадоксальным образом это происходит именно потому, что люди вырвались на простор воздушного "океана", научились летать и посылать летучие дальнобойные снаряды. В освоении воздуха, превращении его в "вещество" заключен острый парадокс. Человек перешагнул изначально заданную ему границу бытия, совершил трансцендентный скачок, сделавший сферу его деятельности безграничной; этим шагом он уподобился Богу, исполнив

пророчество Ницше. Однако победа над безграничностью космического пространства оборачивается замкнутым пространством землянки, в которой человек спасается от воздушного налета; выход в воздушный океан оборачивается отмеренной порцией воздуха в землянке: беспредельный океан оказывается "без окна".

Выражение "океан без окна" напоминает знаменитое определение "монады" у Лейбница как замкнутого в себе целого, не имеющего прямого выхода во внешний мир; Лейбниц образно представляет это свойство монады как отсутствие у нее "окна"<sup>13</sup>.

В чем значение этой отсылки к Лейбницу, появляющейся в первых же строках стихов Мандельштама? Согласно Лейбницу, Бог является создателем бесчисленных монад, каждая из которых составляет единое, неделимое и неповторимое целое<sup>14</sup>. Теперь человек, уподобившись Богу, стал создавать свои собственные "монады", деля воздух на бесчисленные минимальные порции, замкнутые от внешнего мира – заключенные в землянки "без окна"; это "неделимые" монады в том смысле, что невозможно еще уменьшить количество "прожиточного воздуха", отмеренного человеку в землянке. Таков саркастический смысл этого образа "творения", в котором человек взял на себя функцию Бога.

Эта же модернистическая (ницшеанская) травестия идеи "монады" находит свое продолжение в следующих строках "Стихов":

Весть летит светопыльной обновой:  
Я не Лейпциг, не Ватерлоо,  
Я не Битва Народов. Я – новое,  
*От меня будет свету светло.*

Эти слова привлекали внимание комментаторов своим "пророческим" смыслом: в них как будто нарисован образ атомного взрыва<sup>15</sup>. Однако они приобретают более конкретный образный смысл, если учесть, что упоминание "света", по-видимому, относится к Богу. Этот евангельский по своему происхождению образ (ср. начало Евангелия от Иоанна) получил своеобразное развитие в теории монады: Лейбниц указывает, что монада "закрыта" для какого-либо непосредственного контакта с внешним миром; единственный "свет", проникающий в "монаду без окна", – это Бог<sup>16</sup>.

Теперь человек, в качестве нового творца монад-землянок, заместил собою Бога; он сделался "новым" источником света – таким, от которого будет и самому "свету [то есть Богу] светло". (Ср. тавтологию слова "свет" в обращении к Богу у Лейбница – *lumen illuminans*.) Эта новая "весть" распространяется во вселенной, замещая собой "благую весть" – Евангелие.

Другое трансцендентное деяние, совершаемое человеком в его новой роли заместителя Бога, состоит в воплощении: воздушное



пространство превращается в "вещество". "Веществом" воздух становится потому, что теперь он "деятельно" служит человеку: переносит летательные аппараты и дальнобойные снаряды. Человек проник в сердцевину вещей – в "сердце" воздуха, и это сердце оказалось "дальнобойным". Другим символом, в котором выражена парадоксальность свойства воздушного океана как "вещества", служит образ газовой атаки. Ядовитые газы осязательно превращают воздух в химическую субстанцию и делают дыхание "товаром", достаемым человеку только на определенных условиях и в отмеренных дозах. Тема газов, анаграмматически введенная уже в начальных строках поэмы (в эпитетах воздуха "всеядный и деятельный"), получает полное развитие в гл. II.

Человек проник в запредельное "сердце" стихии – и как следствие этого стихия, со всей своей мифологической мощью, стала действовать в соответствии с законами человеческого мира. Она сделалась объектом операций, вызывающих ассоциации с коммерческой сделкой и судебной тяжбой. Судебная и коммерческая терминология нагнетается в гл. IV и VII "Стихов", соединяясь с космическими и эсхатологическими образами: "Миллионы убитых задешево"; "Неподкупное небо окопное, // Небо крупных оптовых смертей"; "И сознание свое затоваривая"; "Для того ль заготовлена тара // Обаянья в пространстве пустом" и др. Этот ракурс в показе Мировой войны у Мандельштама несомненно отразил в себе образ Мировой войны как войны "империалистической", войны за передел рынков сбыта и т.д., столь популярный в советской историографии и публицистике.

На периферии этой судебно-коммерческой ипостаси военной темы возникает образ коммунальной квартиры (гл. VII), позволяющий представить коммунальный быт 1920–30-х гг. продолжением окопного быта:

Нам союзно лишь то, что избыточно,  
 Впереди – не провал, а промер  
 И бороться за воздух прожиточный –  
 Это слава другим не в пример.

Андрей Белый восклицал на заре века: "Дух захватывает. Ведь за Ницше – обрыв". Теперь это эсхатологическое предчувствие воплощается в реалиях меркантильно-индустриального века. Оказывается, что поколение, вступавшее в жизнь в эпоху апокалиптических знаменений, ожидала впереди не романтическая "бездна", но "воздушная яма", и не модернистический "обрыв" или "провал", но "промер" – хлопоты и сутяжничество из-за жилплощади. Метафора "дух захватывает" материально воплотилась как нехватка "прожиточного воздуха" – в окопе ли или воздушной яме на фронте Мировой войны, или в коммунальном быту 1930-х годов. Космические и эсхатологические утопии начала века реализовались в советской действительности

1930-х годов в виде новой волны меркантильного технократического позитивизма – той самой силы, которая в свое время (сто лет назад) вытеснила из жизни людей и идеи романтико-революционной (наполеоновской) эпохи, которая перемолола поколение Мандельштама в окопах Мировой войны и которая теперь уничтожает поэта, давая ему тем самым возможность занять свое место в шеренге погибшего поколения.

"Стихи о неизвестном солдате" показывают сверхъестественную, мифологическую сущность наступившей эпохи и в то же время ее всепроникающую будничность, даже меркантилизм, превращающий весь космос, все стихии мироздания в "вещество" и "деятельную" рабочую силу. Мандельштаму удается синкретизировать романтический образ полета, восходящий к эпохе Наполеона – Жуковского – Лермонтова, и его рецепцию и развитие в эпоху апокалиптических "обрывов" и пророчеств начала века с жестоко-будничной реальностью Мировой войны.

Этот синкретизм достигается тем, что Мандельштам сплавляет высокие, романтические образы, имеющие длительную и многозначительную литературную родословную, с техническим жаргоном эпохи, в котором воплотилась новая, позитивистская сущность полета в мировом океане. Поэт проявляет исключительную избирательность в отыскании мотивов, которые парадоксальным образом связывают между собой эти две ипостаси образа полета и смерти в воздухе.

Вернемся, с этой точки зрения, к целому ряду выражений в I главе поэмы:

Помнит дождь, неприветливый сеятель,  
Безымянная манна его,  
Как лесистые крестики метили  
Океан или клин боевой.

.....

Научи меня, ласточка хилая,  
Разучившаяся летать,  
Как мне с этой воздушной могилу  
Без руля и крыла совладать?

И за Лермонтова Михаила  
Я отдам тебе строгий отчет,  
Как сутулого учит могила  
И воздушная яма влечет.

Выражение "боевой клин" является военным техническим термином, обозначающим построение летного боевого звена; но вместе с тем это выражение отсылает к традиционному поэтическому образу полета – картине журавлиной стаи, устремляющейся в небо, как символу красоты и свободы (ср. "Ивиковы Журавли" Шиллера – Жуковского). Сам Мандельштам в начале своего творческого пути использовал этот образ в его

высоком, поэтическом смысле, сравнив с "журавлиным клином" вереницу военных кораблей в "Илиаде"<sup>17</sup>. Теперь вид новых боевых судов, плывущих по новому "океану", вызывает тот же в принципе образ – но образ этот оказывается принадлежащим профессиональному техническому жаргону.

Выражение "лесистые крестики" пробуждает в памяти еще одну типичную реалию Мировой войны: полевую карту, на которой отмечены цели для бомбардировки<sup>18</sup>. Однако слово "крестик" парадоксальным образом вызывает сакральные ассоциации, которые в свою очередь притягивают в текст образы дождя как "сеятеля" и сыплющихся с неба бомб как "манны".

Образ ласточки, устремляющейся в подземное царство, к стигийским берегам, был одним из излюбленных образов поэзии Мандельштама 1910–1920-х годов. Теперь этот образ, не теряя всей парадигмы присущих ему поэтико-мифологических смыслов ('душа', 'поэзия', 'муза'), проецируется на картину сбито го самолета и в этом своем новом качестве обнаруживает принадлежность к дискурсу современной эпохи<sup>19</sup>. Эпитет "хилая" переводит поэтический образ умирающей птицы на жаргон авто- и авиамехаников ("хилая машина": 'слабосильная, ненадежная, опасная в обращении').

Еще одним примером преобразования традиционного "поэтизма" в компонент технического жаргона является выражение "воздушная могила". В его подтексте выступают, с одной стороны, типичные образы романтической поэзии (ср. лермонтовский "Воздушный корабль"), а с другой – не менее типичные фразы из жаргона летчиков и моряков: "воздушный гроб", "летать (плавать) на гробах", "угробиться" ('разбиться')<sup>20</sup>.

И наконец, такая же синкретизация полярных стилистических сфер происходит в выражении "воздушная яма влечет". С одной стороны, слово "влечет" восходит к романтическим образам рока ("влечет бездна", "влечет страсть")<sup>21</sup>; но с другой – выражение "воздушная яма", заменившее собой традиционно романтическую "бездну" или эсхатологический ницшеанский "обрыв", является аэродинамическим термином.

Проанализированные здесь реалии и выражения возникли частично в обиходе Мировой войны, частично же – в позднейшее время, когда автомобильный и авиационный жаргон (во всех его измерениях – от точных технических терминов до образчиков "летнего юмора") занял выдающееся место в образном и идиоматическом фонде эпохи. Поэма Мандельштама, сплавляющая воедино не только разделенные столетием эпохи Ватерлоо и Вердена, но и отделенные от каждой из них двадцатилетним промежутком эпохи "запоздавших" поэтов, несомненно, питается реалиями, образной системой и голосами 1930-х годов в такой же

мере, как образными и языковыми источниками начала нынешнего и минувшего века.

В I главе "Стихов о неизвестном солдате" широко представлен, наряду с реалиями и идиомами авиационного века, еще один образный ряд, относящийся к другому "техническому" феномену – строительству железной дороги. Мотивацией для введения этого ряда образов у Мандельштама служит парадокс, описанный в начале настоящей статьи, в силу которого выход человека в воздушный простор оборачивается гигантскими "земляными работами", зарыванием в землю. Эта последняя сторона образа океана "без окна" и вызывает живейшие ассоциации со строительством железной дороги, в частности с поэтико-мифологическим образом этого строительства в поэме Некрасова "Железная дорога". Некрасов рисует строительство дороги в виде земляных работ, в которых погибают, оставаясь в вырытых ими траншеях, массы людей. Железная дорога – этот расхожий символ позитивистского прогресса – оказывается братской могилой:

Прямо дороженька: насыпи узкие,  
 Столбики, рельсы, мосты.  
 А по бокам-то всё косточки русские...  
 Сколько их! Ванечка, знаешь ли ты?

.....  
 "Мы надрывались под зноем, под холодом,  
 С вечно согнутой спиной,  
 Жили в землянках, боролись с голодом,  
 Мерзали и мокли, болели цингой".

Такая трактовка позитивистского идеала "прогресса" у Некрасова, несомненно, оказалась созвучной основной теме "Стихов о неизвестном солдате". Неудивительно, что картина войны в I главе "Стихов" построена на многих реминисценциях образа строительства дороги у Некрасова; военные будни предстают как рытье "землянок", обитатели которых страдают от голода, холода и болезней:

Будут люди холодные, хилые  
 Убивать, голодать, холодать,  
 И в своей знаменитой могиле  
 Неизвестный положен солдат.

Связь с Некрасовым добавляет важный обертон к семантике ритма поэмы Мандельштама. Трехдольный размер традиционно связывается с образами волнообразного движения, плавания-полета. Таков амфибрахий "Воздушного корабля" Лермонтова и анапест стихотворения Блока "В неуверенном, зыбком полете"; в последнем случае, как мы видели, к общей оноματοпоэтической семантике метра добавляется ассоциация с вальсом, под аккомпанемент которого совершается полет и гибель летчика.

Однако наряду с этой парадигмой значений "Стихи о неизвестном солдате" своим ритмическим строем отсылают к ритмике Некрасова; трехдольный анапест с дактилическим окончанием – это типично некрасовский "рыдающий" анапест, разговорная и романсная интонация которого воспринималась современниками как новая ступень в развитии русской поэзии, противопоставленная традиции гимнических ямбов – традиции Ломоносова/Пушкина. Обращение Мандельштама к некрасовской традиции включает в себе скрытую полемику с Блоком, для которого центральным музыкальным ритмом эпохи эсхатологических "обрывов" оказался ямб<sup>22</sup>. В этом смысле поэма Мандельштама так относится к "Возмездию", как, скажем, "Рыцарь на час" Некрасова – к "Евгению Онегину" или "Железная дорога" – к "Медному всаднику". Мандельштам как бы вновь, второй раз в истории русской поэзии, совершает поворот от "ямбов" как заглавного ритма эпохи романтических и неоромантических подъемов и катастроф – к обиходной, разговорно-романсной фактуре трехсложных размеров, в которую облекается поэзия "железного века".

В русской литературе XIX века (не только у Некрасова, но также у Толстого и др.) образ железной дороги служил символом, в котором типические черты "железного века" сочетались с inferнальными и эсхатологическими мотивами<sup>23</sup>. Найдя образную связь между строительством железной дороги и "окопным" аспектом авиационной темы, Мандельштам проецирует на образ самолета всю парадигму значений, с которой в русской традиции связывался образ железной дороги; авиация становится новым воплощением того же эсхатологического символа, его многократно усиленной реинкарнацией в условиях нового века.

Весь этот образный симбиоз достигает кульминационного развития в заключительных строках I главы:

И за Лермонтова Михаила  
Я отдам тебе строгий отчет,  
Как сутулого учит могила  
И воздушная яма влечет.

Выражение "сутулого учит могила" – не что иное, как перифраза известной поговорки "горбатого могила исправит". Фамильярно-простонародная идиома преобразуется, инкорпорируя в себя образ "сутулости" – черту внешнего облика Лермонтова, в которой для современников воплощалась романтическая неканоничность поведения этого "поручика". "Сутулость" Лермонтова становится напоминанием о пресловутом "горбатом" из поговорки, точно так же как влекущая романтического героя "бездна" превращается в аэродинамическую "воздушную яму", а образ плавания на воздушном океане "без руля и без ветрил" из романтической поэмы – в образ сбитой машины "без руля и

крыла". Одновременно с этим фигура горбатого/сутулого, в сочетании со словом "яма", приносит ассоциацию с еще одним образом из "Железной дороги" – образом "больного белоруса", которого поэт показывает читателю в качестве представителя всей массы погибших в "траншеях" дорожного строительства:

*Ямою грудь, что на заступ старательно  
Изо дня в день налегала весь век...  
Ты приглядишься к нему, Ваня, внимательно:  
Трудно свой хлеб добывал человек!*

*Не разогнул свою спину горбатую  
Он и теперь еще: тупо молчит  
И механически ржавой лопатой  
Мерзлую землю долбит!*

Некрасовский белорус – типичный "неизвестный солдат", могила которого служит символом общей могилы. В этом образном симбиозе Лермонтов – автор "Демона", Лермонтов – "романтический" поэт превращается в голос из шеренги, откликающийся на переключке-смотре (отсюда "официальная" инверсия его имени – "Лермонтов Михаил"). Поэт становится "неизвестным солдатом", одним из безымянной массы; его романтически "роковая" судьба растворяется в братской могиле, его поэтическая речь – в разговорном обиходе армейских будней; самая его "знаменитость" – это знаменитость могилы неизвестного солдата. Поговорка "горбатого могила исправит" описывает с равным успехом и роковую неизбежность гибели романтического героя, и "оптовую" гибель тех, кто нажил "сутулость" на земляных работах технического и военного века.

Сохранился стихотворный отрывок *Мандельштама*, датированный 6 июня 1931:

*Я больше не ребенок. Ты, могила,  
Не смей учить горбатого – молчи!  
Я говорю за всех с такою силой,  
Чтоб небо стало небом, чтобы губы  
Потрескались, как розовая глина<sup>24</sup>.*

Помимо пословицы, в дальнейшем перешедшей в ткань "Стихов о неизвестном солдате", этот фрагмент заключает в себе целый мотивный узел, связывающий его с образами "Стихов": космическая проекция черепа, поэтическая речь как истекание кровью. Возможно, этот стихотворный набросок представлял собой первое зерно замысла будущей поэмы.

Вся эта сеть образных ассоциаций и сопоставлений высвечивает для *Мандельштама* поэтический образ его собственной судьбы. Автор "Стихов о неизвестном солдате" осознает свою принадлежность к поколению, погибшему в Мировой войне; теперь, с опозданием на двадцать лет, гибель настигает и самого поэта,

давая ему тем самым возможность занять свое, до этого пустовавшее, место в шеренге погибших.

### 3. Полет во времени и пространстве

Поэма Мандельштама завершается "смотром"-перекличкой погибшего поколения. Смотр происходит у входа в подземное царство мертвых, на берегу Леты; каждый вызываемый предьявляет свой год рождения, служащий одновременно и личным номером солдата, и "истертой" монетой – платой за проезд в царство мертвых. Поэт занимает свое место в этом строю; его номер-год ("Я рожден в ночь с второго на третье // Января в девяносто одном // Ненадежном году <...>") подтверждает его право на место как в шеренге погибших в Мировую войну, так и тех, кто погиб в наполеоновских войнах. "Ненадежный" 91-й год – это врезавшийся в историческую память год голода (1891), но также – в столетней проекции – канун начала яacobинского террора – событий, логическим завершением которых явилось восхождение Наполеона. В этом симбиозе дат, разделенных столетним промежутком, смотр поколения Мандельштама сливается с "ночным смотром" наполеоновских войск в стихотворении Жуковского.

В свете своей собственной судьбы поэту становится понятной судьба другого отставшего солдата – "Лермонтова Михаила"; теперь, заняв свое место в строю погибших под Верденом и Жолквой (место гибели Нестерова), Мандельштам готов дать "строгий отчет" о том, что случилось с тем, кого в свое время недосчитались в шеренге погибших под Лейпцигом и Ватерлоо. "Горбатого могила исправит": поэт не избежит своей судьбы и сумеет догнать свое "подразделение", успеет к его последнему смотру.

Поколения погибших покидают землю и устремляются в космическое пространство вместе со световым лучом, исходящим от земли. Как показал Омри Ронен, образ прошлого (и в частности, прошлых битв), летящего от земли в эфире со скоростью света, заимствован Мандельштамом из "Популярной астрономии" К.Фламариона – книги, переведенной на многие языки (в том числе и русский) и бывшей излюбленным чтением подростков на протяжении многих десятилетий, начиная с конца прошлого века. Фламарион совершает с читателем воображаемое путешествие от Земли в космос со скоростью, превышающей скорость света. Поскольку путник движется быстрее света, он на своем пути "догоняет" образы прошлого, летящие от Земли на световой волне. История Земли проходит перед ним в обратном порядке; в частности, путник Фламариона видит сражение при Ватерлоо,

разворачивающееся от конца к началу, как в кинематографе при обратном движении ленты<sup>25</sup>.

Таким образом, Мандельштам в "Стихах" ставит себя в положение фламарионовского наблюдателя-путника. Делает он это, однако, не просто в силу эффектности данного образа, не потому, что он с детства, несомненно, был знаком с данным литературным "источником", а так сказать, по необходимости: ведь он отстал от своего поколения, ему приходится догонять тех, кто мчится со световым лучом, — то есть приходится лететь быстрее света, чтобы успеть в строй. Реминисценция из Фламариона получает точную мотивировку в образном строе поэмы; она придает космические пропорции образу отставшего от части солдата и позволяет связать тему смерти на войне с мечтой XX века об освоении межзвездного пространства. Проецирование образа "смерти в воздухе" в масштаб космических пространств вызывает резонанс и с поэтико-мифологическим образом смерти (смерть как отлетание души от Земли), и с новой идеей о выходе человека из земного предела.

Как кажется, прежде чем настичь свое поколение и увидеть сражения наполеоновской эпохи, лирический герой Мандельштама встречает в полете другого поэта своего поколения, смерть которого образует во времени как бы "промежточную станцию" между 1937 годом и временем Мировой и гражданской войны, — Сергея Есенина. Самоубийство Есенина в 1925 г. вызвало множество откликов, среди которых выделялось стихотворение Маяковского "Сергею Есенину", написанное по "социальному заказу" (по выражению самого Маяковского) — снизить символический эффект этого события<sup>26</sup>. Маяковский начинает свое стихотворение ироническим обращением к погибшему поэту, в котором традиционный образ смерти как "ухода в иной мир" материализуется в виде популярной для современников картины межзвездного полета:

Вы ушли, как говорится, в мир иной.  
 Пустота... Летите, в звезды врезываясь.  
 Ни тебе аванса, ни пивной.  
 Трезвость.  
 Нет, Есенин, это не насмешка.  
 В горле горе комом — не смешок.  
 Вижу — взрезанной рукой помешкав,  
 Собственных костей качаете мешок.

Отсылка к Есенину становится прозрачной в гл. VII "Стихов", начало которой вводит своего рода стилистический портрет погибшего поэта, включающий в себя анаграмму его имени:



*Ясность ясеневая, зоркость яворовая  
Чуть-чуть красная мчится в свой дом.*

Есенин изображен здесь – в соответствии со стихотворением Маяковского – мчащимся в межзвездном полете; он как бы увиден глазами пролетающего мимо наблюдателя. Таким образом, эта картина напоминает нам не только о Есенине, но также о Маяковском, смерть которого в 1930 году оказалась наполнена для современников таким же символично-эсхатологическим смыслом, как смерть Есенина<sup>27</sup>. Отсылка к двум поэтам "погибшего поколения", уже ушедшим из жизни, придает дополнительное напряжение образу лирического героя "Стихов" как отставшего солдата, догоняющего свою часть в "мире ином" – мире межзвездных пространств.

Выражение "чуть-чуть красная", в контексте отсылки к смерти Есенина, конечно, намекает на широко известную деталь его самоубийства: поэт взрезал вену на руке и написал своей кровью предсмертные стихи. В контексте "Стихов" этот образ приобретает еще один смысловой план, связанный с идеями современной физики и астрономии. Есенин из стихотворения Маяковского, улетающий от земли, истекая кровью из разрезанной руки, сопоставляется с образом звезд, приобретающих красную окраску в их полете в космическом пространстве:

*Для того ль заготовлена тара  
Обаянья в пространстве пустом,  
Чтобы белые звезды обратно  
Чуть-чуть красные мчались в свой дом?*

В подтексте этого образа лежит одна из центральных идей физики и космогонии XX века: теория "расширяющейся вселенной". Теория эта основывалась на открытии, что спектр излучения звезд, доходящего к нам из других галактик, всегда оказывается смещенным влево – в сторону красного участка. Данный феномен указывал на то, что другие галактики удаляются от Земли (смещение спектра влево означает, что звезды "убегают" от своего излучения, посылаемого в сторону Земли). Это наблюдение послужило основой космогонической теории, согласно которой все галактики движутся во внешние пространства космоса, постепенно удаляясь друг от друга и как бы расходясь от некоей начальной точки.

Итак, все тела, летящие во внешние пределы космического пространства (в пустую "тару" пространств, впрок заготовленную для все новых ее обитателей, отлетающих от Земли), – будь то звезды, или погибшие в сражении солдаты, или покончивший жизнь самоубийством поэт, – в своем полете истекают кровью, оставляя в космосе "красный" след. Неудивительно, что в конце этого полета, на заключительной поверке-переключке, лирический герой поэмы отвечает "обескровленным ртом". Сопоставление

"белого" и "красного" в излучении звезд несет в себе также ясную ассоциацию с темой революции и гражданской войны, которые вместе с Мировой войной сливаются в единый образ гибели поколения рожденных в 1890-е годы. "Покраснение" белых звезд – сдвигание их спектра влево – служит одновременно и знаком принятия революции, и символом гибели. И наконец, образ "красной звезды" включает в себе ассоциацию с утопией Богданова, в которой жители другой планеты достигают бессмертия путем обмена кровью; возможно, что образ летящей "чуть-чуть красной" звезды включает в себя, среди многих других аллюзий, также отсылку к Богданову, погибшему при переливании крови.

Мы видим, что в картине полета лирического героя поэмы через пространство-время отразились научные и научно-утопические идеи новейшего времени: теория расширяющейся вселенной, теория относительности (связь времени и скорости), идея космической ракеты<sup>28</sup>. Вместе с тем этот полет совершается "по Фламариону", то есть отсылает к той эпохе, когда поколение Мандельштама вступало в жизнь и прислушивалось к "шуму времени". Но и Фламарион не является последней остановкой в этом ретроспективном преодолении времени. Популярные астрономические сочинения Фламариона основывались на традиции, восходящей к энциклопедистам и еще далее – к Б.Фонтенелю; одно из сочинений Фламариона – "La pluralité des mondes habités" – своим заглавием перифразировало знаменитый трактат Б.Фонтенеля – "Entretiens sur la pluralité des mondes", 1686, известный в русской традиции как "Разговоры о множестве миров". Мандельштам ретроспективно погружается в историю космологической утопии, подобно тому как его лирический герой в своем полете "настигает" образы предыдущих войн и погибших поэтов.

Космологические идеи Фонтенеля имели широкий резонанс в России; его трактат (впервые переведенный еще Кантемиром) был таким же популярным чтением во второй половине XVIII – начале XIX в., каким был Фламарион в конце XIX – начале XX в. Образы Фонтенеля отразились в величественной поэтико-космогонической картине, нарисованной Ломоносовым:

Открылась бездна звезд полна;  
Звездам числа нет, бездне дна.

.....  
Уста премудрых нам гласят:  
Там разных множество светов;  
Несчетны солнца там горят,  
Народы там и круг веков.

(*"Вечернее размышление о Божием Величестве при случае северного сияния"*, 1743)

Комическая ипостась этой же картины появилась в сатирическом журнале И.Новикова "Трутень" (1769); идея о

множестве миров дана здесь с точки зрения невежественного человека, который видит в ней непосредственную угрозу своему земному существованию:

Безрассуд, житель нашего города, помешался в уме, прочитав книгу *Разговоры о множестве миров*. Сему удивляться не надлежит: ибо Безрассуд воспитан был под присмотром старушки, которая все известные простонародные басни о сотворении мира в самом младенчестве ему затвердила. Безрассуд, достигнув совершенных лет, не достиг однакож ни совершенного ума, ни истинного о вещах понятия. С летами его невежество и суеверие приходили в совершенство. В таком-то состоянии прочитал он Фонтенеля; на всякой странице находил он не ясные о системе мира предложения, но тьму непроницаемую и удаляющуюся от его понятия. Он вострепетал, читая, что звезды подвижные суть такие же миры, каков и наш; что солнце стоит, а земля ходит; огромность *висячих над нами тел* и что оные один вокруг другого, а все совокупно с землею и с нами так скоро вертятся около солнца, его поразила; куда он ни ходил и где ни сидел, везде казалось ему, что какой-нибудь мир оборвался и весь земной шар стремится расшибить в пыль; то представлялось ему, что планета, сбившись со своего пути, зацепила землю и отбросила оную к солнцу и что мы уже пылаем; иногда казалось ему, что он видит землю вертящуюся, и для того хватался за что попадалось, чтобы не упасть; словом, Фонтенель и последние Безрассудова ума отнял крошки; он *не выходил из комнаты*, не пил и не ел целые три дни; напоследок лишившись совсем ума, ездит ныне ко своим родственникам и знакомым и прощается, сказывая, что он *в висячие отправляется миры для проповеди* и что он там, яко у непросвещенных людей, всеконечно за веру пострадает (Лист XVIII, "Августа 25 дня")<sup>29</sup>.

У Мандельштама эти фантазии "Безрассуда", принимавшего абстрактные философские идеи с комической буквальностью, получают неожиданную и парадоксальную реализацию. Переливающаяся радуга "миров" (ср. образ северного сияния у Ломоносова) ныне действительно приблизилась к человеку, "нависла" над ним; в этом новом своем качестве сияющие миры обернулись радужным "салютом" ядовитых газов – следом в небе разорвавшегося химического снаряда:

Шевелящимися виноградинами  
*Угрожают нам эти миры,*  
 И висят городами украденными,  
 Золотыми обмолвками, ябедами,  
 Ядовитого холода ягодами -  
 Растяжимых созвездий шатры -  
 Золотые созвездий жиры.

Отсылка к XVIII веку скрепляется словом "ябеда" – одним из ключевых слов сатирической литературы и публицистики русского Просвещения, обличавшего невежество и пороки "Безрассудов". Теперь страхи Безрассуда – нелепые с точки зрения образованного человека XVII века – воплотились в жизнь; современный человек, чтобы спастись от угрозы "висячих миров", ведет себя подобно Безрассуду: замыкается в закрытом пространстве, "хватается за землю", зарываясь в траншеи. Это превращение совершилось в век,

когда идея свободного полета и достижения космических миров превратилась из идеального – философского, мистического, поэтического – концепта в позитивистскую техническую реальность.

В космической проекции картины газовой атаки, наряду с отсылками к традиции Просвещения, вновь появляется концепт современной науки – теория расширяющейся вселенной ("растяжимых созвездий"). Традиционный сказочно-поэтический образ "золотых звезд" приводится в парадоксальную связь с "жирами" – этой реалией эпохи пайков, продовольственных карточек и "научной" организации питания. В этом контексте столь же традиционный образ звездного неба как шатра приобретает ассоциации с военной палаткой. Технократическая утопия рассматривала бесконечно "растяжимые" космические пространства как потенциальный неисчерпаемый источник жизненного пространства и питания для бесчисленных воскрешенных поколений. У Мандельштама небесный океан и космические миры, приблизившись к человеку, став реальностью, оборачиваются типичными реалиями XX века, реалиями окопного и коммунального быта: палаткой, траншеей и коммунальной жилплощадью со строго "промеренным" количеством отпущенного жизненного пространства и воздуха, "манной" бомб, посылаемой с неба голодающим, "жирами" золотого небесного урожая ядовитых газов.

В этой новой реальности – реальности материализовавшейся утопии – пришлось жить, умирать и добывать свою "славу" поколению Мандельштама: и тем, кто погиб двадцать лет назад, и тем, кто дожил в мире "прожиточного воздуха" и "жиров" до новой волны космических фантазий, авиационных катастроф и политических предвестий, сулящих еще более полное и на этот раз окойчательное уничтожение.

В 1921 году, в стихотворении "Концерт на вокзале", Мандельштам изобразил своего лирического героя в виде опоздавшего к поезду пассажира: его поезд покинул Землю и умчался в Элизиум, он остался один на заброшенной, всеми покинутой станции:

На звучный пир, в элизиум туманный  
Торжественно уносится вагон.  
Павлиний крик и рокот фортепьянный.  
Я опоздал. Мне страшно. Это сон.

Образный строй этой картины был типичен для раннего Мандельштама. Он питался высокими поэтико-мифологическими источниками, отсылал к исторической парадигме русского и мирового искусства – от античных образов до Гююка и Расина, от Пушкина, Лермонтова, Тютчева – до Блока, Гумилева и Пастернака. Таков, в представлении Мандельштама 1921 года, тот "поезд" мировой культуры – ныне покидающий Землю и унося-

щийся в Элизиум, – в котором он трагически "опаздывает" занять свое место.

"Стихи о неизвестном солдате" продолжают ту же поэтическую тему "опоздания", однако делают это в манере, характерной для Мандельштама 1930-х годов. Прозаическая, будничная реальность эпохи, ее научные идеи и технические новшества, политические лозунги и уличный жаргон делаются такой же органической частью культурной парадигмы поэта-акмеиста, таким же важным источником его "реминисценций" и подтекстов, как и история мировой культуры. Поэтический голос Мандельштама вплетается в культурную ткань, составленную из самых разнообразных языковых, идеологических, исторических, бытовых компонентов – от самых "высоких" до самых "низких"; голос Мандельштама вбирает в себя все то, что было пережито народом и отпечаталось в языке. Эта "всеядность", погружение в толщу языка растворяет человеческую индивидуальность поэта, делает его анонимным, затерянным в массе людей или даже во всей массе творений природы. Но именно эта анонимность, эта жертва самоуничтожения является тем шагом, который позволяет поэту найти свое "место"; характерным образом это место оказывается теперь не билетом на "поезд" мировой культуры, а личным номером солдата в строю. В 1921 году опоздавший пассажир мысленно следовал за ушедшим поездом, конечной станцией которого должен был стать Элизиум – страна блаженного спокойствия и бессмертия; в 1937 году отставший солдат сумел догнать (пользуясь новейшими достижениями науки и научной фантазии) свое подразделение и вступить в его строй на берегу Леты – этого традиционного символа забвения (в частности, забвения поэтов и их стихов). Поэт занял принадлежавшее ему место в строю поколения, "слава" которого – и военная, и поэтическая – оказалась соткана из реалий того века, который решился реализовать технократическую и популистскую утопию.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См. о творческой истории "Стихов о неизвестном солдате": И.М.Семенко, Публикация "Стихов о неизвестном солдате" и комментарий: *Новый мир*, 1987, № 10, стр. 196-201; В.Швейцер, Комментарий, в кн.: Осип Мандельштам. *Воронежские тетради*, Ардис, 1980, стр. 122-123. В обеих работах указано, что Мандельштам работал над этим произведением в феврале – марте 1937. См. также указание Эммы Герштейн на то, что работа над "Стихами", по всей видимости, продолжалась и после мая 1937 г., когда она записала с голоса Мандельштама очередную версию этого произведения: Э.Герштейн, Предисловие к публикации: "Осип Мандельштам. Последние творческие годы", *Новый мир*, 1987, № 10, стр. 196.

В процессе этой длительной работы "Стихи о неизвестном солдате" прошли через целый ряд лишь частично пересекающихся версий. Как обычно,

манделштамовские версии не образуют четкой иерархии, но существуют параллельно, как бы в виде единой парадигмы. Они не замещают одна другую, но проецируются друг на друга: отдельные компоненты смысла, уходящие в глубокий подтекст и подразумевание в одной версии, всплывают на поверхности текста в другой версии.

<sup>2</sup> Gregory Freidin, *A Coat of Many Colors: Osip Mandelstam and His Mythologies of Self-Representation*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1987, стр. 250-268.

<sup>3</sup> "Как упал ты с неба, денница, сын зари! разбился о землю, попиравший народы. А говорил в сердце своем: "взойду на небо, выше звезд Божиих вознесу престол мой, и сяду на горе в сонме богов, на краю севера; взойду на высоты облачные, буду подобен Всевышнему". Но ты низвержен в ад, в глубины преисподней" (Исаия, 14 : 12-15).

Сравним отражение этого образа у Мильтона в описании падения с неба Сатаны, образ которого послужил одним из важнейших источников поэтической мифологии романтизма:

Against the throne and monarchy of God,  
Raised impious war in heaven and battle proud,  
With vain attempt. Him th'Almighty Power  
Hurled headlong flaming from the ethereal sky.  
(John Milton, *Paradise Lost*, 1 : 42-45)

<sup>4</sup> В частности, этот аспект образа Наполеона получил богатую разработку в поэзии Пушкина 1820-х годов. Приведем лишь немногие примеры:

Зачем ты послан был и кто тебя послал?  
Чего, добра иль зла, ты верный был свершитель?  
Зачем готух, зачем блистал,  
Земли чудесный посетитель?

("Зачем ты послан был...", 1824)

Сей муж судьбы, сей странник бранный,  
Пред кем унизились цари,  
Сей всадник, папою венчанный,  
Исчезнувший как тень зари.

(Наброски X гл. "Евгения Онегина", 1830)

<sup>5</sup> Интересный материал, отражающий рецепцию образа полета в культурной мифологии русского и европейского авангарда, отражен в книге: Felix Philipp Ingold, *Literatur und Aviatik. Europäische Flugdichtung 1909-1927*, Basel und Stuttgart; Birkhäuser Verlag, 1978.

<sup>6</sup> На этот источник мне указала И.А.Паперно.

<sup>7</sup> За десять лет до создания "Стихов о неизвестном солдате", в 1927 году, Марина Цветаева создала свою "Поэму воздуха". Поэма написана, согласно указанию самой Цветаевой, "в дни Линдберга", то есть в связи с первым перелетом через Атлантический океан. Одним из центральных образов поэмы становится "мертвая петля"; этот образ притягивает целую парадигму ассоциаций, связанных с темой "смерти в воздухе": полет в верхних слоях атмосферы — вознесение на "седьмое небо" (шаманское путешествие) — распятие/повешение ("гвоздь") — задыхание от вознесения в воздух. См. публикацию текста и его анализ: М.Л.Гаспаров. "Поэма воздуха" Марины Цветаевой: опыт интерпретации", *Труды по знаковым системам*, т. 15, Тарту, 1982, стр. 122—140.

Независимо от того, знал ли Мандельштам "Поэму воздуха" (она была опубликована в "Воле России" в 1930 г.), примечателен типологический параллелизм двух произведений: в обоих раздвигание границ человеческого бытия, своего рода материализация трансцендентного скачка, связанное с появлением

авиации, приобретает эсхатологическое звучание; оба произведения вскрывают парадоксальность взлета в воздух, приводящего к нехватке воздуха, к задыханию. Таким образом, "Поэма воздуха", написанная в десятую годовщину революции, предвосхищает и будущую судьбу ее автора, и произведение Мандельштама, написанное в двадцатую годовщину революции и посвященное теме личной и вселенной гибели.

<sup>8</sup> На эту заметку мне указала И.А.Паперно. Текст заметки и сведения о ней почерпнуты из подготовленного к печати Джоном Мальмстадом и Робертом Хьюзом второго тома пятитомного собрания сочинений В.Ф.Ходасевича (т. 1, Ann Arbor: Ardis, 1983).

<sup>9</sup> Цитируется по изданию: Н.Ф.Федоров, *Сочинения*, М., 1982, стр. 528-529.

<sup>10</sup> См. о влиянии Федорова на символизм и утопические идеи 1920-х гг.: С.С.Гречишкин, А.В.Лавров, "Андрей Белый и Н.Ф.Федоров", в кн.: *Творчество А.А.Блока и русская культура XX века (Блоковский сборник III)*, Тарту, 1979, стр. 147-164; Е.Толстая-Сегал, "Натурфилософские темы в творчестве Платонова 20-х - 30-х гг.", *Slavica Hierosolymitana*, vol. IV, Jerusalem, 1979, стр. 223-255; М.Геллер, *Андрей Платонов в поисках счастья*, Paris, 1982.

<sup>11</sup> И "Ночной смотр" Жуковского, и "Воздушный корабль" Лермонтова представляют собой вольные переводы двух различных баллад австрийского романтика Й.Щедлица.

<sup>12</sup> См. о роли ницшеанской идеи "вечного возвращения" в образном мире акмеизма: Ю.И.Левин, Д.М.Сегал, Р.Д.Тименчик, В.Н.Топоров, Т.В.Цивьян, "Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма", *Russian Literature*, vol. 7/8 (1974), стр. 47-48.

<sup>13</sup> "Die Monaden haben keine Fenster, durch die etwas hinein- oder heraustrreten könnte" (G.W.Leibniz, Die "Monadologie"; цитируется по изданию: G.W.Leibniz, *Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie*, Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1966, Bd. II, стр. 436.

<sup>14</sup> "Vielmehr ist jede Substanz wie eine Welt für sich, gleichsam ein Spiegel Gottes oder vielmehr des gesamten Universums, das sie nach ihrer Weise und Eigentümlichkeit ausdrückt. <...> Ja, man kann sogar sagen, da jeder Substanz in gewisser Weise den Charakter der unendlichen Weisheit und Allmacht Gottes in sich birgt und ihn, soweit sie dessen fähig ist, nachahmt" (G.W.Leibniz, *Metaphysische Abhandlung*, in: Leibniz, *op.cit.*, Bd. II, стр. 144-145).

<sup>15</sup> Вяч.Вс. Иванов, "Стихи о неизвестном солдате" Мандельштама в контексте мировой поэзии (рукопись). Предлагаемая мною интерпретация отнюдь не исключает связи этого и других мест "Стихов" с концепциями физики XX века (такими, как теория световых волн, теория относительности), которая анализируется в статье Иванова.

<sup>16</sup> "Nun gibt es im strengen Sinne der metaphysischen Wahrheit keine äussere Ursache, die auf uns erwirkte, mit einzige Ausnahme von Gott, der sich uns unmittelbar, kraft unsrer unaufhörlichen Abhängigkeit von ihm, mitteilt. Daraus folgt, daß es keinen anderen äusseren Gegenstand gibt, der unsre Seele berühren und unmittelbar unsre Perzeption erregen könnte. <...> Wenn wir z.B. die Sonne und die Sterne sehen, so ist es Gott, der uns die Ideen derselben gegeben hat und der sie in uns erhält. <...> *Gott ist die Sonne und das Licht der Seelen, lumen illuminans omnem hominem venientem in hunc mundum*" (Ibid., стр. 173-174).

<sup>17</sup> Как журавлиный клин в чужие рубежи, —  
 На головах царей божественная пена, —  
 Куда плывете вы? Когда бы не Елена,  
 Что Троя вам одна, ахейские мужи?  
 ("Бессонница. Гомер. Тугие паруса", 1915)

18 Связь образов бомбардировки и полевой карты обыгрывалась в статье Блока "Интеллигенция и революция" (1918):

В солнечный день появляется немецкий фоккер <...>; иной раз методически сбросит бомбу; значит, место, куда он целит, *истыкано на карте* десятками рук немецких штабных.

19 Возможно, прецедентом стилистической игры с образом "ласточки" для Мандельштама послужило Предисловие к "Возмездию" Блока — текст, являющийся, как было показано выше, одним из главных источников отсылок в "Стихах о неизвестном солдате". Блок совмещает романтический образ свободного полета (принносящий ассоциацию с Демоном) с бытовым выражением "первая ласточка":

<...> в эту семью является некий "демон", *первая ласточка индивидуализма*, человек, *похожий на Байрона*, с какими-то нездешними порываниями и стремлениями <...>

20 Любопытный след бытования этих выражений в языке 1920-х годов встречаем в "Гамбургском счете" Шкловского (Л., 1928). Шкловский комментирует фельетон М.Кольцова "Утопающий гроб", заглавие которого иронически перифразировало штамп "гроб утопал в цветах":

Но гроб — это тема, гроб, как образ в просторечии, это скука, провал. "Гибнущий гроб" это — тема весьма мрачного кораблекрушения (стр. 72).

21 Ср. использование слова "бездна" в применении к гибнущему авиатору в стихотворении Блока:

В неуверенном, зыбком полете  
Ты над бездной взвился и повис.

22 "Я думаю, что простейшим выражением ритма того времени, когда мир, готовившийся к неслыханным событиям, так усиленно и планомерно развивал свои физические, политические и военные мускулы, был ямб" (Предисловие к "Возмездию").

23 David Bethea, *The Shape of Apocalypse in Modern Russian Fiction*, Princeton University Press, 1989 (см. в особенности главу, посвященную "Идиоту"); Stephen L. Baehr, "The Troika and the Train: Dialogues between Tradition and Technology in Nineteenth-Century Russian Literature", in: *Issues in Russian Literature Before 1917: Proceedings from the III International Congress on Soviet and East European Studies*, ed. by J. Douglas Clayton, Columbus, Ohio: Slavica Publishers, 1989, стр. 85-106.

24 См. анализ этого отрывка в книге: Н.Струве, *Осун Мандельштам* (London, 1988, стр. 45-46).

25 О.Ронен, "К сюжету "Стихов о неизвестном солдате" Мандельштама", *Slavica Hierosolymitana*, vol. IV, Jerusalem, 1979, стр. 214-222.

26 Об этом социально-конкретном и в то же время символическом подтексте своего стихотворения Маяковский сам рассказал с большой выразительностью в статье "Как делать стихи".

27 Наиболее выразительная картина этого события в его поэтико-символическом звучании нарисована в "Охранной грамоте" Пастернака.

28 См. Вяч. Вс. Иванов, *op. cit.*

29 Цитируется по изданию: *Русские сатирические журналы XVIII века*, М., 1940, стр. 115-116.



## ВРЕМЕННОЙ КОНТРАПУНКТ КАК ФОРМООБРАЗУЮЩИЙ ПРИНЦИП РОМАНА ПАСТЕРНАКА "ДОКТОР ЖИВАГО"

"Доктор Живаго" вызвал обширную критическую литературу, в особенности в первое десятилетие после опубликования. Несмотря на многообразие исследовательских позиций, интерпретаций и оценок, один момент в отношении к данному произведению разделяется большинством писавших о нем: при всех своих достоинствах (бóльших или меньших, по мнению разных критиков), "Доктор Живаго" не признается целостным эпическим произведением – романом в полном смысле этого слова. Одни авторы склонны считать роман Пастернака в целом неудачей, несмотря на наличие в нем отдельных неоспоримо прекрасных фрагментов, главным образом статически-описательного характера<sup>1</sup>; другие, признавая высокие достоинства романа как художественного целого, относят эти достоинства к жанру лирической прозы, а не исторического эпоса и рассматривают "Доктора Живаго" как своего рода расширенную и объективированную версию "Охранной грамоты" и "Детства Люверс"<sup>2</sup>.

Действительно, отвлекаясь от тех свойств романа, которые могут рассматриваться как типичные образцы "прозы поэта", и обращаясь к собственно компонентам его эпической формы – построению сюжета, развитию характеров, организации диалога, – невозможно не заметить многочисленные явления, которые, по всей видимости, свидетельствуют о неспособности автора построить полноценное эпическое повествование: "картонные" диалоги, составленные из клишеобразных реплик, иногда весьма дурного вкуса; неуклюжие переходы от диалога к монологу, от действия к комментарию; наконец, изобилие банально-мелодраматических положений. Правда, нарочитая шаблонность реплик действующих лиц отнюдь не чужда стилю Гоголя и Андрея Белого, а мелодраматические повороты действия можно встретить в любом романе Достоевского; но "Доктор Живаго" далеко превзошел эти прецеденты и по количеству, и по степени отступлений от конвенций "хорошего тона" эпической прозы. Главная же, наиболее резко бросающаяся в глаза его черта состоит в нагромождении всевозможных совпадений, случайных встреч и стечений обстоятельств, которые сами герои романа то и дело вынуждены объявлять "немыслимыми" и "невероятными" и которые, однако, составляют едва ли не главную пружину сюжета: без вмешательства всех этих бесконечных *deorum ex machina*

действие просто не могло бы развиваться. Такая "поэтика совпадений", уместная скорее в плутовском романе<sup>3</sup> или в лирической прозе – от Гофмана и В.Одоевского до ранних прозаических произведений самого Пастернака, – способна поставить под сомнение принадлежность "Доктора Живаго" к реалистической и постреалистической романной традиции. Попытки объяснить некоторые из отмеченных черт путем истолкования характеров и сюжета романа в качестве той или иной аллегории (например, в качестве литературной трансфигурации Апокалипсиса или греческой трагедии<sup>4</sup>) приводят к слишком однолинейному и потому обедненному пониманию его смысла; но главное – аллегорическое истолкование "Доктора Живаго" означает, в сущности, лишь еще одну разновидность непризнания за ним статуса полноправного эпического произведения.

Все эти обстоятельства находятся в явном противоречии с тем весом, который сам Пастернак склонен был придавать своему роману. Многочисленные свидетельства как самого поэта, так и тех, кто близко знал его в период работы над романом, указывают с полной неоспоримостью на то, что Пастернак считал "Доктора Живаго" своим безусловно самым важным и итоговым произведением – вплоть до отрицания какой-либо ценности всего прежде им написанного. Более того, автор всячески подчеркивал свое намерение создать именно *эпическое* полотно – своего рода коррелят "Войны и мира" для настоящего столетия. Конечно, авторская самооценка может рассматриваться как феномен аберрации художественного зрения – феномен легко объяснимый в любом случае, а в особенности типичный для творческой психологии автора "Доктора Живаго"; хорошо известна тенденция Пастернака к "разрывам" своего творческого пути, неоднократно приводившая его к преуменьшению и зачеркиванию всего созданного им ранее в противовес текущей или только что законченной работе.

И тем не менее вопрос о том, что мог иметь в виду Пастернак, говоря о значении своего романа как эпопеи, и как эта его позиция соотносится с отмеченными выше свойствами данного произведения, заслуживает внимания исследователя. В настоящей работе делается попытка взглянуть на данную проблему глазами современного читателя – читателя, для которого не только реалистический роман XIX века, но и постреалистический роман первой половины этого столетия все более явственным образом становится фактом исторического прошлого.

\* \* \*

Нет необходимости распространяться о том, какую роль в творческой биографии Пастернака играла музыка. Помимо объективных фактов, подробно освещавшихся биографами поэта<sup>5</sup>,

субъективное переживание им своего первого творческого выбора ярко отразилось в обеих его автобиографиях. Между тем при всей экспрессивности отсылок к музыке, встречаемых в стихах Пастернака<sup>6</sup>, отсылки эти сравнительно немногочисленны и имеют локальный характер, относясь к немногим и, в сущности, стереотипным ситуациям: звуки рояля, Брамс, Шопен. *Столько и так* написать о музыке мог бы и поэт, не связанный с музыкальной стихией столь тесно, как был с нею связан, как мы знаем, Пастернак.

Однако музыкальный аспект творчества Пастернака отнюдь не исчерпывается этими внешними, тематическими упоминаниями. Ведь музыка была для него не частью внешних впечатлений, служащих материалом творчества, а первой попыткой творческого самовыражения. Поэтому ключ к пониманию данной проблемы лежит не в том, что Пастернак непосредственно пишет о музыке, а в том, каким образом глубинные принципы музыкального мышления могли повлиять на весь строй его творчества. Поиски музыкальной темы у Пастернака должны быть обращены не на материал, а на внутреннее строение его произведений. С этой точки зрения исключительный интерес представляет "Доктор Живаго".

В самом начале романа Николай Николаевич Веденяпин, духовный отец главного героя, развивает свою концепцию человеческой истории, понимаемой им, как явствует из его слов, в первую очередь как история духа:

А что такое история? Это установление вековых работ по последовательной разгадке смерти и ее будущему преодолению. Для этого открывают математическую бесконечность и электромагнитные волны, для этого пишут симфонии (1, 5)<sup>7</sup>.

К вопросу о значении современной науки для Пастернака мы еще вернемся; сейчас же зададимся другим вопросом — каким образом писание "симфоний" может рассматриваться как способ достижения человеческим духом идеальной конечной задачи, сформулированной в этих словах Веденяпина?

Для музыки вообще, а для музыки этого века, с ее повышенным интересом к возрождению и развитию всевозможных полифонических форм в особенности, в высшей степени характерен принцип *контрапункта*, то есть совмещения нескольких относительно автономных и параллельно текущих во времени линий, по которым развивается текст, — будь то мелодические линии, полиритмические и политембровые построения либо все эти факторы в совокупности. Неодновременное и неравномерное вступление разных линий и различная скорость их протекания создают бесконечное разнообразие их переплетений, при которых любые отдельные линии развития то далеко расходятся, то на какое-то время сливаются в один поток, каждый раз совмещаясь

друг с другом различными своими фазами. Психологически и символически весь этот процесс может быть интерпретирован как *преодоление линейного течения времени*: благодаря симультанному восприятию разнотекущих, то есть как бы находящихся на разных временных фазах своего развития, линий слушатель оказывается способен выйти из однонаправленного, однородного и необратимого временного потока и тем самым совершить символический акт преодоления времени, а значит, и "преодоления смерти".

Эффект нелинейности, или "полифонии", в той или иной степени свойствен всем видам искусства, и его изучение занимает важное место в современной эстетической теории. В частности, уже неоднократно указывалось на значение данного принципа для прозы Пастернака<sup>8</sup>. Однако следует подчеркнуть, что именно в музыке данный феномен получает наиболее полное, тотальное воплощение и становится универсальным формообразующим приемом, на котором держится вся композиция. Вот почему Веденяпин упоминает в своем монологе именно "симфонии", хотя, конечно, в разрешение поставленной им духовной задачи вносят свой вклад и все другие виды искусства. Не случайно также крупнейшие писатели-эпики этого столетия, обратившиеся к напряженным "поискам утраченного времени", испытали сильнейшее воздействие музыки на свой художественный мир – воздействие, проявившееся не только и не столько в прямых отсылках к музыкальным впечатлениям, сколько в ориентации на музыкальную форму (симфонию, фугу, ораторию) и на принципы музыкальной композиции в целом при разработке новых основ для построения эпической формы: феномен, который О.Хаксли назвал "the musicalization of the fiction: not in the symbolist way, by subordinating sense to sound, <...> but on a large scale, in the construction"<sup>9</sup>.

Помимо Хаксли, в этом ряду должны быть в первую очередь названы Андрей Белый, Пруст, Булгаков, Томас Манн<sup>10</sup>. К тому же ряду, несомненно, принадлежит и роман Пастернака.

\* \* \*

Принцип неравномерного движения времени, "относительности" различных феноменов, текущих с разной скоростью, пронизывает всю фактуру "Доктора Живаго". Примеры реализации данного принципа в тексте романа поистине бесконечны, так же как и разнообразие конкретных явлений, выражающих эту общую идею. Можно заметить, что временной контрапункт принимает у Пастернака две главные формы. Первая, более простая, состоит в неравномерности течения одного временного потока, в придании одному ряду событий нарочито неровного, изменчивого ритма. Излюбленным образом, выражающим эту идею, служит движение поезда. Поезда в романе всегда движутся неравномерно (что,

конечно, на уровне реалистического повествования мотивируется условиями изображаемой эпохи), то набирая большую скорость, то останавливаясь на непредсказуемо длительный срок, и эта неравномерность движения корреспондирует с внезапными сменами освещения, перспективы, слышимости, а также самоощущения героя.

Другая, более развитая и наиболее типичная для романа форма временного контрапункта состоит в совмещении нескольких событийных рядов, движущихся с различной скоростью, в различных ритмах и направлениях. Эмблематическим выражением данного принципа может служить не один движущийся поезд, а скорее "поездов расписание": полифония узловых станции и железнодорожного депо. Помимо той очевидной роли, которую железнодорожные разъезды, станции, депо играют в сюжете романа и в поэзии Пастернака, нельзя не указать, в качестве ближайшего соответствия в его прозе, на исключительно важную роль, отведенную в ряде его произведений *станции Астапово* – пункту, в котором судьба поэта переплетается с судьбами Рильке и Льва Толстого (см. "Охранную грамоту" и "Автобиографический очерк", а также "Письма из Тулы").

Однако образ движения в его прямом повседневном смысле – движение поезда, трамвая, пешеходов, путь Живаго по шпалам через Сибирь и т.д. – служит лишь отправным моментом контрапунктных построений. Последние оказываются способными вобрать в себя самые разнообразные метафорические преобразования данной начальной идеи: движение времен года и суток, смену исторических эпох и хронологии, движение в естественнонаучном и философски-телеологическом смысле, движение человеческих судеб ("жизненных путей"), ритм различных стихотворных размеров и разных форм повествования.

Замечательным примером совмещения этих различных образных рядов в едином контрапункте может служить одна из заключительных сцен произведения: Живаго едет в трамвае, который движется с перебоями, то и дело останавливаясь; параллельно по тротуару идет пожилая дама, мадемуазель Флери (к ее роли в данной сцене мы еще вернемся впоследствии), то отставая от трамвая, то вновь обгоняя его. Эта борьба разных способов передвижения отражается в природе, в виде борьбы зноя и надвигающейся тучи ("лиловый" цвет которой соответствует "сиреневому" платю дамы), а также в самоощущении героя – в его неравномерно, с перебоями работающем сердце и "путающихся" мыслях. Перебои сердца вызывают у него мысль о смерти, и в сочетании с фигурой "старой седой дамы" и с классической ситуацией математической школьной задачи на движение двух путников эта мысль приводит Живаго к формулированию "принципа относительности на житейском ристалище" (последняя

идиома позволяет еще теснее связать идеи судьбы и состязания в скорости):

Он подумал о нескольких, развивающихся рядом существованиях, движущихся с разной скоростью одно возле другого, и о том, когда чья-нибудь судьба обгоняет судьбы другого, и кто кого переживает (XV, 12).

В конце концов параллельное течение столь многих смысловых рядов приводит к очередному "удивительному" совпадению, столь типичному для поэтики романа (в сущности, не более и не менее удивительному, чем совпадение разных линий полифонической композиции в правильный аккорд): герой выскакивает из вновь остановившегося трамвая и умирает (остановка трамвая совпадает с остановкой его сердца и его "жизненного пути", так же как в начале романа остановка курьерского поезда означала смерть его отца); "старая-престарая" мадемуазель Флери вновь обогнала трамвай "и, ничуть того не ведая, обогнала Живаго и пережила его"; началась гроза ("лиловая туча" победила в природе); к этому можно добавить, что гроза является повсеместно распространенным в мифологии архетипическим символом поединка сакрального героя (Персея, Перуна, Георгия) со змеем-драконом-тучей, то есть соответствует образу, появляющемуся и в стихах Живаго, и в целом ряде моментов, описывающих взаимоотношения героя и Лары<sup>11</sup>.

Другой чрезвычайно выразительный пример также возникает на базе первичного образа движения – в этом случае движения поезда. Поезд, следующий из Москвы в Юртин, останавливается ночью на неизвестном полустанке, который привлекает внимание Живаго царящей на нем необычной тишиной; эта тишина как будто переносит его в другую эпоху – предвоенные годы, когда люди на платформе были способны проявлять такую заботливость о спящих в поезде:

Доктор ошибался. На платформе гаддели и громыхали сапогами как везде. Но в окрестности был водопад. Он раздвигал границы белой ночи веяньем свежести и воли. Он внушил доктору чувство счастья во сне. Постоянный, никогда не прекращающийся шум его водяного обвала царил над всеми звуками на разъезде и придавал им обманчивую видимость тишины (VII, 21).

В этом эпизоде "относительность" звуковых феноменов (более сильный звук побеждает все остальные звуки, превращая их в тишину), совмещаясь с ключевым образом неравномерного движения по рельсам, вызывает целую парадигму контрапунктных наложений: совмещение двух эпох, различных пространственных ритмов (эффект "раздвинутого" пространства), переход от сна к бодрствованию и внезапное переключение настроения героя, в котором угадывается первое предчувствие наступающей весны (тема, развиваемая в последующих главах этой части).

Подобно тому как шум водопада превращает все остальные звуки в тишину, огромная скорость революционных событий создает иллюзию того, что течение повседневной жизни полностью прекратилось — “ничего на свете больше не происходит”; лишь впоследствии, когда минует это наложение более интенсивного исторического ритма, герои обнаружат, “что за эти пять или десять лет пережили больше, чем иные за целое столетие” (VI, 4). В подтексте этого рассуждения вновь присутствует теория относительности, и в частности ее популярная литературная рецепция: образ обитателей космического корабля, объективное время которых оказывается во много раз более емким по сравнению с теми, кто остался на земле. “Принцип относительности” оказывается приложен здесь уже не к индивидуальным судьбам, а к движению исторических эпох. Неравномерность течения времени в разные эпохи подчеркивается и такими частными, но характерными деталями, как упоминание двойного календаря (“шестое августа по старому”) и двойного счета часов (“в час седьмой по церковному, а по общему часосчислению в час ночи”)<sup>12</sup>.

С такой же естественностью, как индивидуальные судьбы, исторические события, жизнь природы и космический порядок, в контрапунктные построения включается *художественное время*: течение различных стихотворных размеров и различных типов повествования. Короткие и длинные строки в юношеских стихах Пушкина соответствуют большей или меньшей конденсированности смысла и большей или меньшей самостоятельности автора-подростка, то есть как бы различной степени его продвинутости на своем творческом “пути”. Течение трехдольных “некрасовских” размеров, в сопоставлении с пушкинскими ямбами, оказывается ритмической “меркой” другой исторической эпохи. Эпохи движутся в разном ритме, и этому соответствует различие в течении стихотворных размеров и связанных с ними модусами поэтической речи: декламационного ямба и “распевов разговорной речи” дактиля. Наконец, эти разнотекущие модусы речи могут полифонически совмещаться друг с другом; такое совмещение возникает, в частности, в двойном монологе Живаго после расставания его с Ларой:

Он вошел в дом. Двойной, двух родов монолог начался и совершался в нем: сухой, мнимо деловой по отношению к себе самому и растекающийся, безбрежный, в обращении к Ларе (XIV, 13).

Но, конечно, самым общим отражением данного принципа является построение романа в целом. Фактура “Доктора Живаго” принципиально строится в виде совмещения и наложения различных типов художественной речи, текущих в различном временном и смысловом ритме<sup>13</sup>: стихотворного и прозаического текста, а в рамках каждого из них — различных жанров и стилей,

новаторских и традиционных, высоких и низких: философской лирики и баллады, объективного повествования и субъективной романтической прозы, исторической эпопеи и дубочной "жесточкой" романтической истории (напоминающей о "Хозяйке" Достоевского), сказки и урбанистических зарисовок. При первом взгляде эту пестроту легко принять за неровность стиля и погрешности формы.

Диаметральной противоположностью контрапункта является полное единообразие и слияние всех голосов – своего рода "унисон". Феномены этого рода неизменно упоминаются в "Докторе Живаго" с резко отрицательной оценкой. В одном месте Лара буквально передает идею массового психологического конформизма в терминах унисонного хорового пения: "Вообразили, <...> что теперь надо петь с общего голоса и жить чужими, всем навязанными представлениями" (XIII, 14). В другой раз она же описывает сходный феномен в прямом противопоставлении с "переплетениями", свойственными настоящей жизни и настоящему искусству:

Это ведь только в плохих книжках живущие разделены на два лагеря и не соприкасаются. А в действительности все так переплетается! Каким непоправимым ничтожеством надо быть, чтобы играть в жизни только одну роль, занимать одно лишь место в обществе, значить всегда только одно и то же! (IX, 14)

Одной из жертв этой "унисонной" психологии является Антипов. Вступая в Юрятин в качестве командира карательного отряда, он отказывается от возможности увидеть семью, поскольку совмещение этих двух различных ролей и различных фаз его жизни кажется ему невозможным – они должны существовать только в линейной последовательности:

А вдруг жена и дочь до сих пор там? Вот бы к ним! Сейчас, сию минуту! Да, но разве это мыслимо? Это ведь из совсем другой жизни. Надо сначала кончить эту, новую, прежде, чем вернуться к той, прерванной. Это будет когда-нибудь, когда-нибудь. Да, но когда, когда? (VII, 31)

Само собой разумеется, что главный герой романа является в этом отношении полной противоположностью Антипова, и именно в этом заключается корень как его постоянной "бездеятельности" и "безволия" (в которых его упрекают люди с ограниченно-рациональным зрением – такие, как Антипов, Тоня, Гордон и Дудоров), так и явных отступлений от моральных конвенций. "Две любви" Живаго, к которым впоследствии добавляется еще третья женитьба, существуют в симультанном наложении, не отменяя и не сменяя одна другую, – подобно двум его внутренним монологам, занятиям его медициной и поэзией, стихам и прозе, которые он пишет:

Изменил ли он Тоне, кого-нибудь предпочтя ей? Нет, он никого не выбирал, не сравнивал (IX, 16).



Парадоксально (но вполне логично с точки зрения описываемого феномена), именно "выбор" в этой ситуации, принятие конвенционального "решения" представляется ему "пошлостью". Невозможность для героя вступить на один какой-либо путь придает многим ситуациям в его жизни видимость безвыходности. Но разрешение жизненных "контрапунктов" заключается в их собственной природе; неравномерность различных жизненных нитей рано или поздно приводит к тому, что они расходятся таким же "непредвиденным" образом, как до этого сошлись в узел, казавшийся неразрешимым:

Что будет дальше? — иногда спрашивал он себя и, не находя ответа, надеялся на что-то несбыточное, на вмешательство каких-то непредвиденных, приносящих разрешение, обстоятельств (IX, 16).

Афористическим выражением этой жизненной философии оказывается пословица: "Жизнь прожить — не поле перейти", — завершающая первое из стихотворений доктора Живаго — "Гамлет". На первый взгляд и содержание пословицы, и ее несколько "лубочный" стиль вносят неприятный диссонанс в этот образец глубоко серьезной философской лирики. Однако само это стилистическое наложение характерно для философии и поэтики романа и точно описывается буквальным смыслом пословицы: "не поле перейти" — то есть не пройти по прямой, в линейном "унисонном" движении. Антитезой этой отвергаемой идеи служит в том же стихотворении образ тысяч звезд и/или глаз зрителей, сошедших на героя, — воплощение контрапунктного неслитного единства:

На меня наставлен сумрак ночи  
Тысячью биноклей на оси (XVII, 1).

Точным соответствием этой антитезе в основном повествовании служит сцена подъезда семьи Живаго к Юрятину. В этой сцене излюбленный Пастернаком образ железнодорожного разъезда сопоставляется с образом "открытого поля", которое поезду никак не удастся пересечь из-за бесконечных "контрапунктных" маневрирований; то, что эта задержка была "предсказана" Тоней, еще более сближает всю ситуацию со стихотворением "Гамлет", придавая ей характер "предвиденного распорядка действий":

Предсказания Антонины Александровны сбылись. Перецепляя свои вагоны и добавляя новые, поезд без конца разъезжал взад и вперед по забитым путям, вдоль которых двигались и другие составы, долго заграждавшие ему выход в открытое поле (VIII, 4).

Нам осталось рассмотреть еще один, наиболее общий план содержания романа, в котором проявляет себя принцип контрапунктного построения. Таким планом является общепризнанная философская телеологическая концепция истории, развиваемая главным героем романа и его "предтечей" — Веденяпиным.

Согласно этой концепции, наиболее важные, действительно великие события – и в истории, и в искусстве – вступают в середину жизненного потока, не дожидаясь, чтобы им "сперва очистили соответствующее место": вступают, могли бы мы сказать, как вступает новый голос в полифонической музыкальной композиции. Именно так рисуется доктору Живаго начало революции (в символический образ которой вплетается характерная картина "курсирующих по городу трамваев"):

Главное, что гениально? Если бы кому-нибудь задали задачу создать новый мир, начать новое летоисчисление, он бы обязательно нуждался в том, чтобы ему сперва очистили соответствующее место. Он бы ждал, чтобы сначала кончились старые века, прежде чем он приступит к постройке новых, ему нужно было бы круглое число, красная строка, неисписанная страница.

А тут, нате пожалуйста. Это небывалое, это чудо истории, это откровение ахнуто в самую гущу продолжающейся обыденщины, без внимания к ее ходу. Оно начато не с начала, а с середины, без наперед подобранных сроков, в первые подвернувшиеся будни, в самый разгар курсирующих по городу трамваев. Это всего гениальнее. Так неуместно и несвоевременно только самое великое (VI, 8).

В глазах Живаго, трагизм последующих событий заключался в потере революцией этой полифонической спонтанности, в повсеместно возобладавшем мышлении Антипова, стремящегося прежде всего именно "очистить место" и выстроить и свою жизнь, и ход истории в линейную последовательность, которая кажется ему единственно возможной и "мыслимой". Абсолютным и вечным образом "самого великого" для Живаго и его учителя остается христианство, чья полифоническая "партия" составляет один из центральных моментов философии Веденяпина, развиваемой им в начале романа:

И вот в завал этой мраморной и золотой безвкусицы пришел этот легкий и одетый в сияние, подчеркнуто человеческий, намеренно провинциальный, галилейский, и с этой минуты народы и боги прекратились и начался человек, человек-плотник, человек-пахарь, человек-пастух в стаде овец на заходе солнца, человек, ни капельки не звучащий гордо, человек, благодарно разнесенный по всем колыбельным песням матерей и по всем картинным галереям мира (II, 10).

Поэтический образ этой подчеркнуто сниженной и опрощенной, почти лубочной провинциальности нарисован в стихотворении Живаго "Рождественская звезда"; при этом "галилейская" провинциальность преобразована здесь в русскую фольклорно-лубочную стихию.

Подведем итоги художественной философии Пастернака, выраженной устами его главных героев. Согласно этому взгляду, полифоническая, нелинейная природа всего "самого великого" делает момент его появления "неуместным и несвоевременным"; истинно великое не является ни повторением пройденного, ни громко заявленным переворотом, требующим нигилистической

"очистки места": оно ничему не подчиняется, но и ничему не противоречит. Именно поэтому реакцией на его появление может оказаться не полное одобрение или враждебность, с какими встречается все явно "старое" или явно "новое", а скорее *замешательство*, ощущение неловкости и "неуместности", разделяемое как сторонниками, так и противниками новизны. Для зрения, сформированного существующим порядком вещей либо усилиями этот порядок разрушить, такое явление при своем возникновении неизбежно предстает "не в фокусе", производит впечатление чего-то неровного, недосказанного и "провинциального". Сознание, готовое понять внутреннюю логику даже самой радикальной новации, оказывается неспособно смириться с этой принципиальной провинциальностью по отношению к любой мыслимой системе или антисистеме, с этим периферийным наложением, заменяющим собой целеустремленное движение в каком бы то ни было направлении. Новизна такой степени и такой значимости "нисколько не звучит гордо", потому что она не требует для себя "красной строки", твердо обусловленного и специально для нее отведенного места. Ведь сама идея такого места в линейной исторической последовательности является антиподом контрапунктного мышления.

\* \* \*

В предыдущем разделе мы рассмотрели основной принцип строения фактуры "Доктора Живаго", демонстрируя этот принцип наиболее важными и характерными, но все же лишь единичными и изолированными друг от друга примерами. Следующим шагом в анализе должен стать показ того, как контрапунктные линии взаимодействуют друг с другом в ходе своего развертывания и как из бесконечных сплетений и реаранжировки этих линий складывается единая ткань произведения<sup>14</sup>.

Следует сразу же заметить, что в тексте такой степени сложности — музыкальном или литературном — исследователь сталкивается с таким разнообразием и множественностью связей, проходящих через различные точки произведения, по разным направлениям и на основе различных признаков, что в конечном счете каждый выделяемый элемент предстает соотношенным, тем или иным образом, с каждым другим элементом этого поистине органического художественного целого. Дать полный анализ такой сети связей было бы невозможно, да едва ли и необходимо. Поэтому в настоящем анализе мы ограничимся показом лишь нескольких "силуэтов" тех тематических конфигураций, которые пронизывают собою весь роман, — силуэтов, очертания и функции которых могут быть с легкостью дополнены и развиты путем обращения как к другим контекстам романа, так и в особенности к другим произведениям и фактам творческой биографии его автора.

Итак, контрапунктная фактура романа строится в виде переплетения различных тематических и образных линий, то сходящихся, в самых различных комбинациях, в одной точке повествования, то удаляющихся друг от друга. Иногда такие совмещения линий оказываются явными для персонажей романа, представляя их взгляду в виде очередного "невероятного" совпадения. Иногда герои остаются в неведении относительно какого-либо схождения нитей, произошедшего в художественном космосе романа, но об этом прямо сообщается читателю, которому в свою очередь остается лишь недоумевать по поводу непомерного числа совпадений:

Скончавшийся изуродованный был рядовой запаса Гимазетдин, кричавший в лесу офицер — его сын, подпоручик Галиуллин, сестра была Лара, Гордон и Живаго — свидетели, все они были вместе, все были рядом, и одни не узнали друг друга, другие не знали никогда, и одно осталось навсегда неустановленным, другое стало ждать обнаружения до следующего случая, до новой встречи (IV, 10).

Но очень часто и читателю не сообщается открыто о произошедшем "скрещении судеб", и только соотнесение различных факторов, нередко тянувшихся через весь роман, позволяет обнаружить контрапунктный узел в том, что на поверхности выглядит вполне обыденной и самодостаточной, ничуть не "невероятной" ситуацией.

Таков, например, внешне кажущийся совершенно случайным и даже, с чисто повествовательной точки зрения, наивным эпизод установки в квартире Громеко гардероба и падения Анны Ивановны, послужившего толчком к развитию ее болезни (III, 1). Один выход данного эпизода в будущее — болезнь и смерть Анны Ивановны — является тривиально очевидным. Другой обнаруживается очень скоро и также лежит близко к поверхности: умирая, Анна Ивановна завещает Живаго жениться на Тоне, и таким образом в эпизоде с гардеробом "вступает" одна из событийных линий, ведущих к женитьбе героя. Еще одна, гораздо более далекая связь обнаруживается, если мы обратим внимание на то, какие действующие лица участвуют в рассматриваемой сцене:

Собирать гардероб пришел дворник Маркел. Он привел с собой шестилетнюю дочь Маринку. Маринке дали палочку ячменного сахара. Маринка засопела носом и, обливаясь леденцем и заслонявленные пальчики, насупленно смотрела на отцову работу.

Марина — последняя жена Живаго, и в эпизоде с гардеробом происходит первое "скрещение" ее судьбы и судьбы героя романа. Более того, Маркел, собирая гардероб, говорит о неравных браках, о том, что он в свое время упустил возможность жениться на "богатой невесте", причем невеста из высших классов сопоставляется с дорогой мебелью, которая "проходила через его руки". Мы видим, таким образом, что линия "гардероб — смерть

приемной матери – женитьба” ведет не только к первой, но и к последней женитьбе Живаго.

Зловещая роль “гардероба черного дерева” выглядит очевидной и даже выраженной с излишней прямолинейностью: и само слово “гардероб” явно напоминает “гроб”, и Анна Ивановна дает ему прозвище “Аскольдовой могилы”. Однако оказывается, что в действительности Анна Ивановна имела в виду другое:

Под этим названием Анна Ивановна размела Олега коня, вещь, приносящую смерть своему хозяину. Как женщина беспорядочно начитанная, Анна Ивановна путала смежные понятия.

Это истинное название остается лишь в подсознании Анны Ивановны, замещаясь на поверхности более тривиально-очевидным, но в сущности ложным прозвищем-толкованием. Согласно логике скрытого истинного прозвища, гардероб, падение с которого приносит смерть Анне Ивановне, оказывается “конем”; данный образ ассоциативно замыкается на две маргинальные точки повествования: смерть отца Живаго, выбросившегося из курьерского поезда, и смерть самого Живаго, выскочившего из трамвая.

Чем пристальнее всматривается читатель в движение этой образной ткани, тем больше он оказывается способен обнаружить “удивительных” стечений в самых конвенциональных ситуациях и поворотах сюжета, а с другой стороны, тем больше проясняется для него внутренняя логика того, что на первый взгляд представлялось наивным совпадением, неуклюже положенным швом в покрое эпического повествования. Рассмотрим теперь еще одну, более сложную цепочку эпизодов, тянущуюся через весь роман, которая является наглядным выражением данного феномена.

*Эпизод первый (I, 2).* В ночь после похорон матери героя (описанием которых начинается роман) разражается снежная буря:

Ночью Юру разбудил стук в окно. Темная келья была сверхъестественно озарена белым порхающим светом. Юра в одной рубашке подбежал к окну и прижался лицом к холодному стеклу.

Стук напоминает ему об умершей матери и вызывает импульсивное “желанье одеться и бежать на улицу, чтобы что-то предпринять”.

Эпитет “сверхъестественный”, употребленный, казалось бы, в чисто экспрессивном значении, оттеняет мистический характер ситуации. На это же намекает и тот факт, что действие происходит в монастыре, куда Юру привез дядя-священник – “отец Николай” Веденяпин, и точно обозначенное время действия – “канун Покрова”, то есть праздника Покрова Богородицы. Происхождение этого праздника связано с видением Святого *Андрея юродивого* (X в.), которому предстала в храме Богородица, простершая свой

покров над молящимся народом. В данной сцене романа видение снега как "белой ткани", покрывающей землю, предстает в келье монастыря Юрию Андреевичу Живаго.

По-видимому, возможность мистической интерпретации не ускользнула от внимания "отца Николая"; его реакция описана следующим образом: "Проснулся дядя, говорил ему о Христе и утешал его, а потом зевал, подходил к окну и задумывался". Читателю предоставляется лишь строить предположения о том, на какие размышления могло навести Веденяпина сопоставление всех деталей этой сцены; об этом в романе не только ничего не сказано прямо, но присутствие скрытого подтекста даже нарочито замаскировано тривиальной бытовой деталью ("зевал"), выставленной на передний план.

*Эпизод второй (I, 6)* происходит через несколько месяцев. Юра молится об умершей матери.

Вдруг он вспомнил, что не помолился о своем без вести пропадающем отце. <...> И он подумал, что ничего страшного не будет, если он помолится об отце как-нибудь в другой раз. — Подождет. Потерпит, — как бы подумал он. Юра его совсем не помнил.

Дважды упомянуто, что Юра "забыл" о своем отце. А между тем именно в это время (сопоставляя некоторые более мелкие детали, можно было бы показать, что это происходит *в точности* тогда, когда Юра "вдруг" вспомнил, что он не помолился об отце) его отец кончает жизнь самоубийством, выбросившись из поезда.

*Эпизод третий (V, 8-9)*. Накануне отъезда Антиповой с фронта происходит последний разговор ее с Живаго, полный для обоих скрытого смысла. Фоном разговора служит бытовая деталь: Лара гладит белье, от утюга поднимается пар, и в самом драматическом месте разговора доносится запах паленого — она забыла об утюге и "прожгла кофточку" (очередная деталь, способная неприятно поразить читателя своей видимой банальностью); с досадой Лара "со стуком" опускает утюг на конфорку, отмечая этим жестом свою решимость прервать разговор и расстаться — как оба полагают, навсегда.

После отъезда Лары Живаго остается в опустевшем доме вдвоем с мадемуазель Флери. Ночью их обоих будит настойчивый стук в дверь дома; оба думают, что это вернулась Лара, и оба испытывают разочарование, когда за дверью никого не оказывается. "Бытовое" объяснение этого случая представляется очевидным, и доктор немедленно высказывает его вслух: "А тут ставня оторвалась и бьется о наличник. Видите? Вот и все объяснение!" И вновь нам ничего не сообщается о том, какая ассоциативная связь могла возникнуть в сознании доктора, оставшись скрытой за тривиальной репликой. Однако сопоставление с описанной выше начальной сценой романа вносит в подтекст этого эпизода значение стука (на

фоне бури) как мистического сигнала и связь его с темой смерти. Следует также заметить, что общераспространенным смыслом данного образа (стук невидимого путника) и в мифологии, и в художественной литературе является посещение дома *ангелом смерти*. Окончательный ответ на вопрос о том, к какому из двух обитателей дома относился этот визит, будет дан – и герою, и читателю – в конце романа, когда Живаго и Флери вновь сойдутся на "жизненном ристалище".

*Эпизод четвертый (VIII, 4)*. Семья Живаго подъезжает к Юрятину. На разъезде перед городом, когда поезд "без конца разъезжал взад и вперед по забитым путям", к ним присоединяется Самдевятов, который рассказывает доктору о местных жителях и достопримечательностях. Их разговор проходит под стук вагонных колес, настолько громкий, что нить беседы то и дело рвется – говорить приходится, "надрываясь от крика". Среди разворачивающихся деталей городской панорамы внимание обоих привлекает рекламная надпись "Моро и Ветчинкин. Сеялки. Молотилки". Рекламируемые машины подчеркивают присутствие в ситуации лейтмотива стука, а французская фамилия заключает в себе возможность ассоциативной связи с мадемуазель Флери – так же как и с "memento mori". Но на поверхности происходящего диалога эти потенциальные ассоциации никак не заявляют о себе – так же как и тот, известный Живаго, факт, что в Юрятине, по всей вероятности, продолжает жить Антипова. Впрочем, Живаго сообщает своему собеседнику, что они собираются жить "не в городе", на что тот возражает, что доктор непременно будет ездить в город "по делам", и упоминает, в числе примечательных мест, городскую библиотеку. Заканчивается встреча рассказом Самдевятова о сестрах Тунцевых (одна из которых работает в библиотеке). Когда на очередном разъезде Самдевятов сходит с поезда, практичная Тоня произносит сакраментальную фразу, относящуюся, конечно, к потенциальной практической полезности Самдевятова для семьи доктора: "По-моему, человек этот послан нам судьбой", – на что Живаго отвечает и вовсе ничего не значащей репликой: "Очень может быть, Тонечка" (VIII, 6). Настоящий смысл этих реплик выявляется лишь впоследствии, при очередных схождениях тех же лейтмотивов.

*Эпизод пятый (IX, 5)*. Доктор болен: у него кашель и прерывистое дыхание, и эти незначительные симптомы приводят его, непостижимым как будто бы образом, к очередному "пророческому" диагнозу: Живаго обнаруживает у себя первые признаки наследственной болезни сердца, от которой умерла его мать, и понимает, что он умрет от той же болезни. Этот диагноз выглядит тем более неожиданным и нелогичным, что самим этим симптомам тут же находится объяснение, даже еще более тривиальное, чем простуда: в комнате гладят, стоит "легкий угар"

от углей утюга и запах глаженого, а также слышится стук – “лязганье” крышки утюга. Эта картина “что-то напоминает” герою: “Не могу вспомнить, что. Забывчив по нездоровью”. Тут же, однако, доктор вспоминает о Самдевятове, доставленное которым мыло и послужило причиной всей этой хозяйственной деятельности. Это воспоминание вызывает у него внезапное решение – поехать в город, в библиотеку. Ночью после этого дня доктору снится “сумбурный сон”, от которого в памяти у него остается только разбудивший его звук женского голоса (зов во сне – еще один классический образ “ангела смерти”); но кому принадлежал этот голос, он не мог вспомнить.

Весь этот эпизод принимает на поверхности вид простейших бытовых ассоциаций: “кашель и прерывистое дыхание – запах угара и лязганье утюга – стирка и глаженье – мыло, привезенное Самдевятовым, – решение съездить в библиотеку, о которой рассказывал Самдевятов”. На фоне этих банальностей предчувствие смерти и сон, предвещающий встречу с Ларой, кажутся неожиданными, не мотивированными логикой повествования: еще одним случаем “удивительных” совпадений как движущей пружины сюжета. Лишь проследив, откуда исходят и куда ведут нити, сошедшиеся в данном эпизоде, оказывается возможным понять истинный, скрытый смысл, объединяющий в одно слитное целое как все это нагромождение банальностей, будто взятых напрокат из третьеразрядной бытописательной литературы, так и мелодраматически внезапные “встречи” и “прозрения”. “Мотив утюга” и “мотив стука” позволяют связать между собой эпизоды смерти матери и расставания с Ларой, а сопоставление этих эпизодов в свою очередь вызывает в ассоциативной памяти явление “ангела смерти”. К этому ассоциативному фону в сознании доктора добавляется мысль о возможности встречи с Ларой (весьма вероятным местом которой является городская библиотека) – мысль, которую доктор тщательно вытесняет не только из своих реплик, но и с поверхности своего сознания; наконец, в этом контексте особый смысл обретает замечание о том, что Самдевятов был “послан судьбой”, – замечание, первоначальный банальный смысл которого, по всей видимости, находит полное подтверждение в той практической помощи, которую он оказывает семье Живаго.

Все эти ассоциации возникают в подсознании доктора: отсюда его сон и попытки вспомнить упущенную мысль. Они оказываются скрытой силой, направляющей его ощущения, поступки и предчувствия, которые без понимания этой внутренней пружины выглядят то мелодраматически иррациональными, то триви-



альными и шаблонными. В заключение рассмотренного эпизода Живаго сам формулирует этот принцип в словах, которые одновременно можно интерпретировать как описание одного из центральных принципов поэтики романа:

Я не раз замечал, что именно вещи, едва замеченные днем, мысли, не доведенные до ясности, слова, сказанные без души и оставленные без внимания, возвращаются ночью, облеченные в плоть и кровь, и становятся темами сновидений, как бы в возмещение за дневное к ним пренебрежение.

*Эпизод шестой* – встреча Живаго и Антиповой в библиотеке (IX, 10-12). Здесь лейтмотивный материал двух предыдущих эпизодов, аккумулятивный в ассоциативной памяти героя (и читателя), выходит на поверхность, приводя Живаго к ряду последовательных "узнаваний" и "прозрений", из которых каждое последующее вводит объяснение ситуации, более глубокое и тайное по сравнению с предшествующим, связывающее воедино большее число деталей, которые были разрознены в предшествующем изложении. Сидя в библиотеке, Живаго, по непонятному ему самому сцеплению идей, силится связать свои впечатления с вспомнившимися ему объяснениями Самдевятова при первой их встрече и с панорамой города, которую он наблюдал из поезда. Сначала доктор находит наиболее простое объяснение этой внезапно возникшей у него ассоциации: в служащей библиотеки он узнает одну из сестер Тунцевых, о которых ему говорил в поезде Самдевятов. Характерная черта, по которой Живаго узнает ее – постоянное "чихание", – корреспондирует с "кашлем" самого доктора в предыдущем эпизоде, скрытой пружиной которого были его мысли об Антиповой. Только после этого Живаго замечает, что Антипова находится в зале библиотеки; вслед за этим он понимает, что голос, услышанный им во сне, принадлежал именно ей. И наконец, уже после встречи с Ларой, придя к ней в дом, доктор обнаруживает, что из окна ее комнаты виден рекламный щит "Моро и Ветчинкин. Сеялки. Молотилки". Последнее обстоятельство как будто является уже чисто внешним совпадением; но и его значение можно интерпретировать через глубинные процессы, происходящие в ассоциативном мышлении героя: по-видимому, Живаго в этот момент окончательно понимает, что мысль о возможной встрече с Ларой (местонахождение которой он интуитивно стремился "отыскать", рассматривая здания и надписи в разворачивавшейся перед ним панораме при въезде в город) и "напоминание о смерти" связались для него с самого первого момента въезда в Юрятин.

*Эпизод седьмой*, и последний в данной цепочке, – смерть героя (XV, 12). Основные компоненты лейтмотивного узла, на котором строится эта сцена, уже были нами рассмотрены в предыдущем разделе работы. Теперь, однако, оказывается возможным полнее

понять смысл как каждого из этих компонентов в отдельности, так и их переплетения.

Наблюдая из трамвая за много раз появляющейся и пропадающей из виду старой дамой, Живаго не узнает в ней мадемуазель Флери; он неспособен расшифровать символическую деталь ее туалета – шляпку “с полотняными ромашками и васильками”, являющуюся эмблемой ее имени. Но подобно предыдущим, уже рассматривавшимся случаям, деталь, отказывающаяся всплыть на поверхность сознания героя и быть им узнанной, дает толчок цепочке скрытых ассоциаций; результатом оказываются мысли и поступки героя, логику которых можно понять лишь с учетом всего ассоциативного материала, заключенного в предыдущем изложении.

Встреча с мадемуазель Флери – это прежде всего напоминание о посещении “ангела смерти”. Это напоминание обостряется и присутствием мотива стука (лязг колес и треск короткого замыкания в трамвае, который то и дело выходит из строя и останавливается), и надвигающейся грозой и, наконец, плохим самочувствием доктора и неровным стуком его собственного сердца. Этот скрытый ассоциативный фон вызывает на поверхности мысли о смерти и образ “ристалища”, на котором люди связываются в том, “кто кого переживет”: ведь именно сейчас, по-видимому, должен разрешиться вопрос о том, к кому из них относилось предупреждение о смерти, и старость мадемуазель Флери (деталь, несколько раз подчеркнутая в этой сцене) кладется на весы против большого сердца доктора.

Мысль о смерти прочно связывается в сознании героя с матерью: еще задолго до этого момента он, как ему кажется, с полной точностью определил, что умрет от той же болезни сердца, от которой умерла его мать. Более того, его отчаянная попытка, после того как начался сердечный приступ, сначала открыть окно, а затем вырваться из трамвая, связывается с его поведением в ночь после смерти матери (ср. *Эпизод первый*), когда он напряженно вглядывался в окно (“прижался лицом к холодному стеклу”) и испытывал непреодолимое желание выбежать на улицу, “чтобы что-то предпринять”. Однако одновременно с этим проясняется, что Живаго, в сущности, повторяет мотив смерти своего отца: импульсивно выскакивает из трамвая и умирает, совершив такой же символический акт покидания “жизненного пути”, какой совершил его отец, выбросившись из курьерского поезда. Таким образом, за внешне очевидной и для Живаго, и для читателя связью его смерти от сердечного приступа со смертью матери проступает другая, более скрытая, но не менее важная пружина данного эпизода: связь со смертью отца героя.

В момент смерти своего отца Живаго *забыл* о нем и думал только об умершей матери, и это обстоятельство могло быть

интерпретировано как символическая, или мистическая, причина, позволившая совершиться самоубийству. Позднее, в размышлениях о собственной смерти, доктор вновь связал ее только с памятью о матери и опять "не вспомнил" об отце. Поведение Живаго в трамвае может быть истолковано таким образом, что в последний момент он *понял*, что вновь, второй раз в жизни, он совершил ошибку, забыв об отце, и эта ошибка привела его к неправильному толкованию вести, полученной от "ангела смерти". Истинный смысл этой вести состоял в том, что его собственная смерть будет повторением *смерти отца*; мотив стука – знак, о мистическом смысле которого герой, по-видимому, давно уже догадывается, – означал не биение "аорты" (наследственную сердечную болезнь), а *стук колес поезда/трамвая*. Именно на это скрытое значение мотива указывало с наибольшей очевидностью очередное "напоминание о смерти", полученное при въезде в Юрятин: грохочущий стук колес поезда, сопровождавший появление рекламной надписи "Моро и Ветчинки".

Насколько открыто, даже как будто с наивной бытописательной подробностью, в романе сообщается о тривиально очевидных причинно-следственных связях повседневной жизни и будничных реплик героев; насколько открыто и также как будто с наивной прямолинейностью автор то и дело признается в капитуляции логики перед всевозможными случайностями, совпадениями и иррациональными ощущениями и поступками своих героев, – настолько же неявной и скрытой оказывается истинная движущая сила повествования: переплетение контрапунктных линий развития событий и развития духовного опыта героев. Объяснения этого рода никогда не предлагаются читателю в прямой и открытой форме – во всяком случае, не предлагаются в тех местах развития действия, где читатель мог бы их потребовать и их ожидать. Читатель должен сам понять смысл того "молчаливого" сообщения, которое несет в себе роман, сам найти соединения нитей и разгадать рисунок, образуемый этими соединениями. В силу этого его истолкование никогда не сможет вылиться в окончательную и фиксированную форму: оно всегда будет по необходимости сохранять гипотетический и множественный характер.

Например, описанные выше цепочки поступков и мыслей главного героя можно объяснить чисто психологически, как результат действия подсознательных механизмов и подсознательной памяти. Однако не меньшей объяснительной силой могло бы обладать поэтико-мифологическое истолкование, интерпретирующее те же феномены в качестве творчески-биографического "мифа" поэта<sup>15</sup>, то есть как результат работы ассоциативного художественного мышления, которое интуитивно складывает все получаемые впечатления в индивидуальную

художественную картину мира, обладающую своей собственной внутренней поэтической логикой. Ведь Живаго – поэт, и естественно было бы ожидать, что эта черта его личности должна проявиться в романе не только в немногих эпизодах, в которых он изображен рассуждающим о поэзии и пишущим стихи, но и во всем строе его жизни.

Еще одно объяснение, не менее логичное само по себе и не менее существенное с точки зрения идей, развиваемых в романе, могло бы осветить роман с точки зрения мистической телеологии, то есть интерпретировать описываемые в нем события как мистерию и как акт мистического откровения. Наконец, логика романа может быть истолкована как логика пантеистического и панэстетического мирового порядка, согласно которой каждая частица бытия резонирует в бесконечных сферах космической гармонии: интерпретация, в которой пифагорейская и платоновская мистика смыкалась бы с достижениями математики, физики и астрономии XX века.

И конечно же, наряду со всеми этими "престижными" интерпретациями имеется еще одна, "ни капельки не звучащая гордо". В повествовании "Доктора Живаго" не останется ничего иррационального и нелогичного, если посмотреть на него как на типичный образец "демократического" лубочного романа, с любовью, ревностью, смертью, встречами, разлуками, самоубийствами, роковыми злодеями, пророчествами, предчувствиями, таинственными знаками, посылаемыми из потустороннего мира, – все это на благодарном фоне драматических исторических событий и под аккомпанемент – используя ироническое замечание Набокова – "неестественных метелей". Сила романа заключается именно в этой неопределенности и открытости его смысла, в равноправности и равновозможности всех указанных истолкований.

Когда Гордон и Дудоров обвиняют Живаго в том, что он опустил, "отвык от человеческих слов", потерял связи с людьми и жизнью и замкнулся в "неоправданном высокомерии", – герой романа сохраняет молчание либо отделяется ничего не значащими и жалкими в своей банальности репликами, которые, казалось бы, наглядно подтверждают правоту его обвинителей: "Мне кажется, все уладится. <...> Вот увидите. Нет, ей-богу, все идет к лучшему. <...> Во всяком случае, извините, отпустите меня" (XV, 7). Лишь внимательное вглядывание в мотивную ткань позволяет обнаружить под этой обескураживающей оболочкой следы напряженной и глубокой духовной работы, о которой Гордон и Дудоров не догадываются, принимая очевидные внешние признаки за сущность. Только изредка результаты этой работы с полной силой прорываются на поверхность в прозрениях героя, его творчестве и совершаемых им импульсивных поступках – проявлениях его личности, которые производят на окружающих

глубокое впечатление, но которые воспринимаются ими как неожиданные и необъяснимые вспышки. В этом отношении характер главного героя вполне соответствует характеру самого романа: подобно своему герою, роман оставляет без ответа все претензии и недоумения, могущие возникнуть у читателя, предоставляя последнему самому разгадать тот внутренний смысл переплетающихся контрапунктных линий, который скрывается за внешне ничем не примечательными и нередко банальными деталями, репликами и сюжетными положениями.

\* \* \*

До сих пор, говоря о контрапунктной структуре "Доктора Живаго", мы имели в виду музыкальную форму как идеальную модель "поисков утраченного времени", легшую в основу построения романа. Однако в организации романной формы "Доктора Живаго" принципы музыкальной композиции играют, быть может, наиболее важную, но не исключительную роль Наряду с "симфониями", Веденяпин, а впоследствии Живаго называют еще несколько сфер культурной деятельности, устремленных к разрешению той же кардинальной задачи: преодолеть течение времени и тем самым одержать победу над смертью. Важнейшими из этих сфер, отразившимися в романе, являются метафизические и религиозно-философские системы, сыгравшие важную роль в духовной революции начала века, новейшие достижения естественных наук, эксперименты авангардного искусства, наконец, фольклор и русская народно-религиозная традиция.

Доминирующей движущей силой, которая объединяла все эти разнообразные феномены, являлось стремление создать плюралистическую и нелинейную ("контрапунктную") картину мира — картину, диаметрально противоположную позитивистской идее эмпирического познания и линейного исторического развития, которая господствовала в науке и искусстве второй половины XIX века. Вот почему каждое из названных явлений, подобно музыке, не только служит предметом философских рассуждений, которые Пастернак вкладывает в уста своих главных идеологических героев, но и вносит свой вклад в самый принцип построения романа.

Каждый культурный феномен, попадающий в фокус телеологической философии "Доктора Живаго", раскрывается в романе с точки зрения заключенных в нем структурных потенций, направленных на создание нелинейной (полифонической) формы; эти потенции, в свою очередь, получают воплощение в тех или иных свойствах формы "Доктора Живаго". Как и в случае с музыкой, здесь действует общий принцип, который в конечном счете можно считать основным ключом к пониманию особенностей

формы "Доктора Живаго": то, о чем говорится в романе, обуславливает то, как роман написан; духовные ценности претворяются в структурные модели, организующие форму и стиль романа.

Таким образом, построение романа в целом ориентируется не на одну идеальную художественную модель (например, модель музыкального контрапункта), а на целую парадигму различных явлений, воплощающих различные аспекты общей "вековой работы" по преодолению времени. В этом смысле форма "Доктора Живаго" символизирует собою не свойства музыки, или литургии, или антипозитивистской науки и философии, или поэтики фольклора и т.д., – а скорее историческую "работу" человечества во всей ее совокупности, какой она представлена в том, что можно считать идеологическим *сredo* романа: философских монологах Живаго и Веденяпина, произведениях Живаго (стихах), а также в рассуждениях другой ученицы Веденяпина – Симушки Тунцевой. Можно даже полагать, что само слово "симфония", названное Веденяпиным в качестве одного из главных видов этой духовной работы, относится не только к музыке, но и к категории православной теологии, имевшей большое значение для религиозно-философского движения начала века, а также, быть может, к "Симфониям" Андрея Белого – этому яркому примеру авангардного искусства.

Данный принцип представляет собой еще один, самый общий уровень формы, на котором воплощается идея контрапункта: роман строится в виде контрапункта различных форм, каждая из которых в свою очередь являет собой модель контрапунктного мышления. На поверхности это обстоятельство, разумеется, еще более усугубляет впечатление пестроты, неровности и хаотичности как в течении романа, так и в его стилистике.

Одной из альтернативных культурных моделей, отразившихся в построении романа, является философия, и в частности некоторые философские системы, которые в начале века выступили в качестве мощной антитезы позитивистскому мышлению и в этом своем качестве оказали сильное влияние на весь духовный климат данной эпохи.

Идея "преодоления смерти" естественным образом вызывает ассоциации с философской системой *Н.Ф.Федорова* – мыслителя, оказавшего сильнейшее влияние как на русский символизм и постсимволизм в целом, так и на отдельных крупнейших писателей первой трети этого века (в первую очередь *А.Белого* и *А.Платонова*<sup>16</sup>). Идея объединения всех культурных "работ" для достижения конечной цели – преодоления смерти – несомненно восходит к Федорову. Ему же принадлежит идея синтеза религиозных поисков, художественного творчества, достижений современной науки, преобразования природы и социальных реформ

в качестве взаимосвязанных сторон единой общечеловеческой задачи. Ключевые слова Веденяпина о смысле мировой истории, от которых, как от исходного пункта, отправлялся наш анализ, весьма близко воспроизводят высказывание Федорова, открывающее III часть первого тома "Философии общего дела":

1. *Что такое история?* А. Что такое история для неученых? а) История как факт. б) История как проект – проект *воскрешения*, как требование человеческой природы и жизни<sup>17</sup>.

Можно было бы привести немало других деталей, восходящих как к идеям Федорова, так и к его космическим метафорам. В целом же конструктивная роль философии Федорова в романе Пастернака определяется прежде всего концепцией "общего дела", согласно которой только объединение всех усилий, только синтез многих духовных "работ", преодолевающий их разобщенность во времени, пространстве и социальной жизни общества, способен привести к достижению конечной мистической цели.

Для понимания структуры романа немалое значение имеет и другой философский прототип, к которому восходят развиваемые в романе телеологические идеи, – учение Анри Бергсона. Исследователи биографии и творчества Пастернака неоднократно указывали на то влияние, которое взгляды Бергсона оказали на интеллектуальное развитие Пастернака, и в частности на художественную философию "Доктора Живаго"<sup>18</sup>; мы не будем поэтому подробно останавливаться на данной проблеме. Следует лишь отметить, что принципы контрапунктной формы романа, о которых говорилось выше, явственно перекликаются с такими ключевыми компонентами философии Бергсона, как идея симультантности различных линий развития (принцип *évolution créatrice*), неравномерного течения времени, а также принцип органической непрерывности развития (*durée*)<sup>19</sup>.

Последний принцип играет особенно важную роль в том, как организуется течение действия в романе. Спонтанность развития, незаметность переходов от одного состояния к другому служит одним из доминирующих художественных принципов, который пронизывает собою весь роман и проявляется в бесчисленных и разнообразных конкретных ситуациях: в описании смены времен года и времени суток, настроений героя и духа времени, пейзажей и исторических эпох, а главное, в том, как творчество – афористически сформулированные мысли и стихи – вырастает из "смуты" неясных, путающихся и противоречивых ощущений. Наглядным проявлением этого принципа служат также медицинские диагнозы доктора Живаго (диагноз беременности жены и Лары, диагноз собственной смерти), основанные на его способности уловить в мельчайших, неприметных и, казалось бы, случайных деталях зерно будущего развития. В сущности, как показывает проведенный выше анализ, такой же дар постижения

тайной связи вещей ожидается от читателя романа, который в идеале представляется конгенитальным герою романа и его автору.

Наконец, еще одной философской системой, играющей менее очевидную, но не менее важную роль в развитии повествования в "Докторе Живаго", является метафизика Платона. Особенно значимым в этом плане для Пастернака оказывается знаменитый образ из "Республики" Платона, рисующий постижение трансцендентной истины человеком в его земном бытии. Платон рисует усилия познающего духа в образе узников в пещере, прикованных лицом к стене, на которой они видят лишь отблески света и движущиеся тени, отбрасываемые чем-то, что находится у них за спиной и что они не могут увидеть непосредственно. Отчетливая реминисценция этой картины проступает в сцене, изображающей путь Живаго через Сибирь:

Человеку снились доисторические сны пещерного века. Одиночные тени, крадшиеся иногда по сторонам, боязливо перебежавшие тропинку далеко спереди и которые Юрий Андреевич, когда мог, старательно обходил, часто казались ему знакомыми, где-то виденными. <...> Эти картины и зрелища производили впечатление чего-то нездешнего, трансцендентного. Они представлялись частицами каких-то неведомых, инопланетных существований, по ошибке занесенных на землю (XIII, 2).

Однако значение данного образа далеко не исчерпывается этой реминисценцией. Пятно яркого света, окруженное тьмой и отбрасывающее неясные тени на границе света и тьмы, становится одним из центральных лейтмотивов, который проходит через весь роман и реализуется во множестве различных вариантов. Упомянем лишь немногие примеры: "освещенный лампою круг", в котором Живаго подростком впервые видит Лару и становится свидетелем "магической" власти над нею Комаровского; свет свечи в окне в сцене объяснения Лары и Антипова ("свеча горела на столе"); круг света на столе от лампы под абажуром, который Живаго видит в тифозном бреду, когда ему представляется, что он сочиняет стихи о воскресении, и материализация этой ситуации в конце романа, когда он сочиняет стихи ночью в Варыкино, сидя за освещенным письменным столом посреди обступающей тьмы; внезапно ярко вспыхнувший сарай – последнее, что видит Живаго перед ранением, которое приводит его в госпиталь, где он встречает Антипову; освещенные "подмостки" посреди мрака ночи (или зрительного зала), на которых сошлись тысячи звезд (биноклей), устремленных на героя, – и многое другое.

Важна, однако, не столько многочисленность подобных примеров, сколько то инвариантное значение, которое неизменно сопровождает появление данного лейтмотива в романе. Появление освещенного круга света, выхваченного из тьмы, происходит в моменты драматического схождения контрапунктных линий действия – "скрещения судеб", когда герою (и читателю) внезапно



приоткрывается скрытый смысл происходящих событий. Этот смысл мотива ярко раскрывается в описании взаимоотношений Живаго и Лары – взаимоотношений, в которых чувство, знакомое "всем" людям, становится средством постижения "небывалого", запредельного и вечного. Мотив света выступает здесь в преображенном виде: как вспышки страсти, ведущие к "мгновениям" приобщения к трансцендентной истине. Именно в этой сцене Пастернак сравнивает общение Живаго и Лары с диалогами Платона, как бы давая и читателю возможность проникнуть в смысл, "запредельный" следующим далее довольно банальным разговорам двух героев:

Их разговоры вполголоса, даже самые пустые, были полны значения, как Платоновы диалоги. <...> Их любовь была велика. Но любят все, не замечая небывалости чувств. Для них же – и в этом была их исключительность – мгновения, когда, подобно веянию вечности, в их обреченное человеческое существование залетало веяние страсти, были минутами откровения и узнавания все нового и нового о себе и жизни (XIII, 10).

Сама диалогическая форма, в которой находит свое выражение метафизика Платона, соответствует контрапунктному принципу строения романа. Так философия Платона, через посредство лейтмотива света, становится одним из факторов, организующих контрапунктную форму "Доктора Живаго".

Еще одной моделью контрапунктного мышления, к которой нас отсылает роман, является современная наука, и прежде всего такие ее проявления, эмблематичные для научной революции начала века, как теория относительности и другие новейшие концепции теоретической физики (теория волн) и математики (понятие бесконечности)<sup>20</sup>. Однако следует признать, что отсылки к этим явлениям в романе Пастернака носят более спорадический характер и не показывают такого глубокого проникновения в сущность используемой идеи, которое Пастернак обнаруживает в отношении музыки и философии.

Упомянем также, не останавливаясь на этом аспекте подробнее, отсылки к авангардному урбанистическому искусству (живописи и поэзии) и к полифоническим ритмам современного индустриального города, которые также играют известную роль в построении контрапунктной фактуры "Доктора Живаго":

Беспорядочное перечисление вещей и понятий, с виду несовместимых и поставленных рядом, как бы произвольно, у символистов, Блока, Верхарна и Уитмана, совсем не стилистическая прихоть. Это новый строй впечатлений, подмеченный в жизни и списанный с природы.

Так же, как прогоняют они ряды образов по своим строчкам, плывет сама и гонит мимо нас свои толпы, кареты и экипажи деловая городская улица конца девятнадцатого века, а потом, в начале последующего столетия, вагоны своих городских, электрических и подземных железных дорог.

<...> Живой, живо сложившийся и естественно отвечающий духу нынешнего дня язык – язык урбанизма (XV, 11).

Здесь идея контрапункта (воплощение всего "живого" для Пастернака) и ее излюбленный образ – расходящиеся с разными скоростями, по разным уровням и направлениям поезда – получает обобщение в качестве ритмов современного города и обретает еще одну художественную метамодель: новое художественное мышление и формальные эксперименты авангардного искусства начала века.

Однако наряду с описанными выше "высокими" моделями художественного мышления не менее важную роль в поэтике "Доктора Живаго" играет ориентация на народное искусство. Роман наполнен скрытыми и явными отсылками – от прямых упоминаний до стилистических реминисценций – к самым разнообразным фольклорным жанрам. Обращение Пастернака к фольклору далеко от того идеализирующего и избирательного подхода, который был характерен для литературы XIX века в ее отношении к фольклорной традиции. Мы встречаем в "Докторе Живаго" отсылки к таким древним и хорошо освоенным культурной традицией фольклорным жанрам, как духовный стих и заклинание, историческая и лирическая песня; но наряду с этим роман не чуждается и таких "низких" явлений, интерес к изучению которых пробудился лишь в начале XX столетия, как скабрезная частушка, сентиментальный городской романс или "жестокая" лубочная мелодрама.

Пастернак не только не затушевывает такие свойства фольклорного текста, как стилистическая пестрота, алогичность смысловых переходов, обилие беспорядочных словесных нагромождений и смысловых контаминаций, но подчеркивает высокий позитивный смысл всех этих, на первый взгляд чисто деструктивных, явлений. "Как замороженный", вслушивается Живаго в "бредовую вязь" этого неочищенного, невыправленного литературной обработкой словесного потока, с равным вниманием вбирая в свой духовный опыт старинные заговоры, обрывки духовных стихов и преданий, "непечатные" частушки или "цветистую болтовню" возницы Вакха, сама личность которого являет живой пример контаминационного хаоса. О том, какое значение имеет этот опыт для духовного мира героя романа, читатель узнает из его рассуждений о природе народной песни:

Русская песня, как вода в запруде. Кажется, она остановилась и не движется. А на глубине она безостановочно вытекает из вешняков, и спокоествие ее поверхности обманчиво.

Всеми способами, повторениями, параллелизмами, она задерживает ход постепенно развивающегося содержания. У какого-то предела оно вдруг сразу открывается и разом поражает нас. Сдерживающая себя, властвующая над собой тоскующая сила выражает себя так. Это безумная попытка словами остановить время (XII, 6).

Таким образом, в интерпретации Живаго бесконечные и беспорядочные повторы и наложения, контаминации, совмещения различных источников, характерные для поэтики фольклора, предстают в качестве одной из наиболее действенных моделей духовного преодоления времени. Иными словами, то, что на поверхности, при "плоскостном" рассмотрении легко может быть принято за хаос и деградацию, обретает высший смысл, как только становится понятна "контрапунктная" природа рассматриваемого явления.

Описанные черты фольклорного сознания и поэтики приобретают особенно важное значение для Пастернака в качестве идеальной культурной модели в связи с тем, что данные черты обнаруживают тесную связь с русской народной и книжной христианской традицией, а в конечном счете со всей историей христианства, какой она предстает в романе. Пастернак подчеркивает такие черты христианской традиции, как многосоставность текста Священного Писания, параллельное сосуществование различных канонических и апокрифических версий, — то есть явления, характерные для контрапунктной духовной системы.

Так, Живаго замечает, что в Евангелии образы Нового Завета пронизываются мотивами, восходящими к Ветхому Завету:

В этом частом, почти постоянном совмещении, старина старого, новизна нового и их разница выступают особенно отчетливо (XIII, 17).

Но и сам текст Евангелия подвергается дальнейшим искажениям и контаминациям в рукописной и в особенности народной религиозной традиции. В итоге история христианства (в частности, русского) предстает в романе в виде культурного *палимпсеста*, в котором различные версии священных текстов наслаиваются друг на друга, но при этом не уничтожают друг друга, а выступают в симультанном полифоническом звучании.

Наиболее драматическим примером этой художественной идеи может служить сцена, в которой Живаго осматривает тела белого офицера и красногвардейца, убитых в одном из сражений гражданской войны. У обоих на груди он обнаруживает медальон с текстом молитвы-заклинания, восходящей к одному и тому же источнику — девяностому псалму; но у первого текст представлен в правильной церковнославянской версии, тогда как у второго он дан в фольклорной версии, искаженной контаминациями и народными этимологиями. В этом эпизоде "скрещение судеб" участников гражданской войны резонирует со скрещением различных контрапунктных линий русской христианской традиции:

Бумажка содержала извлечения из девяностого псалма с теми изменениями и отклонениями, которые вносит народ в молитвы, постепенно удаляющиеся от подлинника от повторения к повторению. Отрывки церковно-славянского текста были переписаны в грамоте по-русски.

В псалме говорится: Живой в помощи Вышнего. В грамотке это стало заглавием заговора: "Живые помощи". Стих псалма: "Не убоишься... от стрелы летящая во дни (днем)" превратился в слова ободрения: "Не бойся стрелы летящей войны". "Яко позна имя мое", — говорит псалом. А грамотка: "Поздно имя мое". "С ним есмь, в скорби, изму его..." стало в грамотке "Скоро в зиму его" (XI, 4).

Творческое видение Пастернака и его героя совершает в отношении христианской традиции такой же акт чудотворного "преобразования", как и в отношении народного искусства: какофония палимпсеста неожиданно являет заключенные в ней черты высшей, более сложной гармонии. Канонический текст искажается, "перевирается" в рукописной и устной передаче, превращается в апокриф, чтобы вернуться в сакральную сферу в виде заговора-заклинания, сама "темнота" которого служит источником его мистической силы. То, что казалось лишь порчей и уничтожением под воздействием необратимого хода времени, предстает в виде вневременного вселенского контрапункта; ход истории преобразуется из линейной последовательности в переплетение полифонических линий:

Юрий Андреевич был достаточно образован, чтобы в последних словах ворожеи заподозрить начальные места какой-то летописи, Новгородской или Ипатьевской, наслаивающимися искажениями превращенные в апокриф. Их целыми веками коверкали знахари и сказочники, устно передавая из поколения в поколение. Их еще раньше путали и перевирали переписчики.

Отчего же тирания предания так захватила его? Отчего к невразумительному вздору, к бессмыслице небыллицы отнесся он так, точно это были положения реальные? (XII, 7).

Сама фамилия главного героя служит наглядным выражением данного феномена. История имени "Живаго" может с равным основанием пониматься и как результат искажения и забвения первоначального источника, и как полифоническое "скрещение", за которым встает высший, мистический смысл. Имя Живаго восходит к выражению из церковнославянского текста Евангелия: "Сын Бога Живаго" (Матф. 16:16; Иоанн 6:69)<sup>21</sup>. Таким образом, в этом имени родительный падеж прилагательного превратился в именительный падеж существительного; слово, служившее атрибутом Христа, стало именем интеллигента начала века с типично "московским" звучанием. Однако переживаемая героем "драма" оказывается, при всем внешнем несходстве, не чем иным, как новым воплощением сакрального сюжета, и этот ее глубинный смысл раскрывается в стихотворениях доктора Живаго; точно так же фамилия Живаго является не только искажением, но и новым воплощением своего сакрального источника: все искажения ведут к возвращению первоначального смысла, в глубинном его понимании.

Если принцип музыкального контрапункта имеет, как мы видели, особенно большое значение для понимания композиционной структуры "Доктора Живаго", то отношение Пастер-

нака к фольклорной и христианской традиции должно быть в первую очередь принято во внимание при оценке особенностей стилистической фактуры романа. Невозможно было бы отрицать неровность стиля романа Пастернака, наличие ничем внешне не оправданных стилистических "срывов", наконец, наличие в отдельных его эпизодах явственных черт лубочной мелодрамы. Однако описанная выше художественная позиция Пастернака заставляет предположить, что это эстетическое "огрубление" имело сознательный и преднамеренный характер.

Герой романа отнюдь не стремится к тому, чтобы поддержать и сохранить за собой роль интеллигента, "творца" – мыслителя и поэта. Живаго сознательно принимает уготованный ему "распорядок действий", ведущий к снижению его внешнего облика и в конечном счете к гибели. Но эта картина гибели и забвения, достигающая своего апогея в предпоследней, шестнадцатой части романа, раскрывает свой истинный смысл в качестве вневременного мистического акта искупительной жертвы в последней главе – стихах доктора Живаго.

Подобно своему герою, и сам Пастернак в своем итоговом произведении идет на снижение и "огрубление" своего творческого облика, и эта эстетическая жертва позволяет роману стать актом "общего дела", вобрать в себя все виды духовных "работ", направленных на преодоление смерти, независимо от их эстетического и социального престижа: от литургии до народных заговоров, от полифонической музыки до бытового и художественного языка улицы, от религиозной философии до ритмов современного города. Произведение Пастернака движется поверх барьеров, отказываясь занять какое-либо определенное место, санкционированное эстетическим кодом своей эпохи.

Развивая свою философию преодоления смерти, Веденяпин говорит о "новой идее искусства", которая должна стать ответом на это философское и религиозное откровение:

<...> он развивал свою давнишнюю мысль об истории, как о второй вселенной, воздвигаемой человечеством в ответ на явление смерти с помощью явлений времени и памяти. Душою этих книг было по-новому понятое христианство, их прямым следствием – новая идея искусства (III, 2).

"Доктор Живаго" являет собой не что иное, как попытку воплотить данную идею и создать художественный эквивалент мистически-философского "общего дела". Именно потому, что творческие усилия Пастернака направляются не на поиски "новых форм" (которыми была так богата художественная история первой половины XX века), а на открытие принципиально новой *идеи искусства*, его произведение лежит вне привычных представлений о художественной "новизне" и художественном "эксперименте" и способно произвести странное впечатление даже на искусственного в художественных инновациях читателя.

Вместе с тем "Доктор Живаго", при всей уникальности своей формы, оказывается наиболее полным воплощением той эпохи, которая в нем изображена и которая оказала решающее влияние на формирование художественного мира самого Пастернака. Роман Пастернака резонирует одновременно со многими культурными явлениями, которые в совокупности составили уникальную духовную атмосферу данной эпохи; он вбирает в себя все эти явления и в качестве материала, из которого строится его повествовательная ткань, и в качестве структурного принципа организации его эпической формы. С этой точки зрения произведение Пастернака является *исторической эпопеей* в самом полном смысле этого слова: эпопеей, не только в содержании, но и в самой художественной фактуре которой отпечатались вся сложность и весь полифонический динамизм изображенного в ней времени. "Доктор Живаго" – это роман эпохи научной, философской и эстетической революции, эпохи религиозных поисков и плюрализации научного и художественного мышления; эпохи разрушения норм, казавшихся до этого незыблемыми и универсальными, и драматического расширения культурных горизонтов; наконец, это роман эпохи социальных катастроф, в которых стихия популизма мощно заявила о своей роли в движении истории и культуры. Его место в развитии современной культуры, в качестве русского эпоса XX столетия, по праву может быть сопоставлено и соизмерено с таким монументом предыдущей эпохи, как "Война и мир" Л.Н.Толстого<sup>22</sup>.

\* \* \*

Еще в начале 1930-х годов, в поэме "Волны", Пастернак сказал об окончании творческого пути "больших поэтов" словами, предсказывавшими с удивительной точностью те ожидания и опасения, с которыми он сам почти четверть века спустя подходил к завершению своего романа:

Есть в опыте больших поэтов  
Черты естественности той,  
Что невозможно, их изведав,  
Не кончить полной немотой.

В родстве со всем, что есть, уверясь  
И зная с будущим в быту,  
Нельзя не впасть к концу, как в ересь,  
В неслыханную простоту.

Но мы пощажены не будем,  
Когда ее не утаим.  
Она всего нужнее людям,  
Но сложное понятней им.<sup>23</sup>

Здесь и сознание исключительной важности последнего откровения, и предчувствие неотвратимого "распорядка действий", следующего за достижением этой трансцендентной "простоты", и даже идея о том, что последняя трансцендентная истина должна выступить во внешнем облике "ереси", апокрифа, примитива, в которые "впадает" поэт. Ретроспективно, после всего случившегося с романом и его автором, это поэтическое пророчество, так же как и те конкретные опасения и предчувствия, которые владели Пастернаком при окончании им своего романа, выглядят вполне понятными с точки зрения тех драматических событий, наступление которых поэт мог предвидеть. Однако анализ как особенностей самого романа, так и его последующей литературной судьбы позволяет предположить, что та жертва, на которую Пастернак шел, "не утаив" свое произведение, имела для него не только конкретный житейский, но и более общий и более важный смысл. Подведя итог эпохе, в которую сформировалась и прошла вся творческая жизнь его автора, "Доктор Живаго" перерос эту эпоху, вышел из ее рамок — и в этом смысле оказался "несвоевременным явлением" не только в официальной советской литературе, но и в системе кодов постреалистической прозы. Оценка того места, которое роману Пастернака предстоит занять в истории русской литературы, в значительной степени принадлежит будущему.

#### П Р И М Е Ч А Н И Я

<sup>1</sup> А.Гладков, автор прекрасных воспоминаний о Пастернаке, очень точно выразил реакцию на роман читателя, погруженного в мир пастернаковской лирики:

В "Докторе Живаго" есть удивительные страницы, но насколько их было бы больше, если бы автор не тужился написать именно роман. <...> Все, что в этой книге от романа, слабо: люди не говорят и не действуют без авторской подсказки. Все разговоры героев-интеллигентов — или наивная персонализация авторских размышлений, неуклюже замаскированная под диалог, или неискusstvenная подделка. Все народные сцены по языку почти фальшивы.

(Александр Гладков, *Встречи с Пастернаком*, Paris, 1973, стр. 137.)

<sup>2</sup> В.Эрлих с большой четкостью сформулировал данный подход, получивший широкое распространение в критической литературе о романе:

It is, perhaps, the crowning paradox of Pasternak's paradox-ridden career that this one "epic" of his should have been in a sense more personal and autobiographical than are many of his lyrics.

(Viktor Erlich, Introduction, in: *Pasternak: A Collection of Critical Essays*, ed. by V. Erlich, Englewood Cliffs, 1978, стр. 8.)

Странники данной точки зрения нередко специально подчеркивают неправомерность аналогии с эпической романной традицией, и в частности с исторической эпопеей Л.Н.Толстого. См., например: Henry Clifford, *Pasternak*, Cambridge, 1977, стр. 182.

<sup>3</sup> Czesław Miłosz, "On Pasternak Soberly", *Books Abroad*, vol. 44 (1970), № 2, стр. 200-208.

<sup>4</sup> Примером наиболее полного и бескомпромиссного истолкования "Доктора Живаго" как аллегории Апокалипсиса является книга, всецело посвященная данной проблеме: Mary F. Rowland, Paul Rowland, *Pasternak's Doctor Zhivago*, Carbondale, Illinois, 1967.

<sup>5</sup> См., в частности, работу К.Барнса, содержащую публикацию одного из музыкальных сочинений Пастернака: Christopher J. Barnes, "Boris Pasternak: The Musician-Poet and Composer", *Slavica Hierosolymitana*, vol. 1 (1976), стр. 317-335.

<sup>6</sup> Для понимания того места, которое музыка занимает в лирике Пастернака, особенно важно исследование К.Поморской: Krystyna Pomorska, *Themes and Variations in Pasternak's Poetics*, Lisse, 1975, Ch. 2 ("Music as Theme and Structure").

<sup>7</sup> Во всех отсылках к тексту "Доктора Живаго" цифры в скобках обозначают соответственно часть и главу романа.

<sup>8</sup> См. в особенности: К.Поморская, *op cit.*, стр. 74-75.

<sup>9</sup> Aldous Huxley, *Point Counter Point*, Ch. XXII.

<sup>10</sup> Ср. развернутое сопоставление "Доктора Живаго" и "Доктора Фаустуса", рассматривающее, в частности, роль музыкальной темы в обоих романах: Henrik Birnbaum, *Doktor Faustus und Doktor Schiwago. Versuch über zwei Zeitromane aus Exilsicht*, Lisse, 1976.

<sup>11</sup> См. детальный анализ данного образа в древнейшем слое славянской мифологии: В.В.Иванов, В.Н.Топоров, *Исследования в области славянских древностей*, М., 1974, стр. 86-125; см. также А.Н.Афанасьев, *Поэтические воззрения славян на природу*, т. 1, М., 1865, стр. 252-256.

<sup>12</sup> Интересные наблюдения над значением литургического времени в развитии действия романа имеются в работе: Д.Д.Оболенский, "Стихи доктора Живаго", в кн.: *Сборник статей, посвященных творчеству Бориса Леонидовича Пастернака*, Мюнхен, 1962, стр. 103-114.

<sup>13</sup> Ср. исследование "дуализма" в языке "Доктора Живаго" в работе: Л.Ржевский, "Язык и стиль романа Б.Л.Пастернака "Доктор Живаго", в кн.: *Сборник статей, посвященных творчеству Бориса Леонидовича Пастернака*, Мюнхен, 1962, стр. 184-186.

<sup>14</sup> На позитивную роль совпадений в качестве структурных соответствий, на которых строится композиция романа, впервые указал Г.П.Струве в работе: Gleb Struve, "The Hippodrome of Life: The Problem of Coincidences in *Doctor Zhivago*", *Books Abroad*, vol. 44 (1970), № 2, стр. 231-236.

<sup>15</sup> Данное понятие было введено Р.О.Якобсоном в его классической статье о пушкинском статуарном мифе ("Socha v symbolice Puškinově", *Slovo a slovesnost*, 3, 1937), стр. 2-24. См. дальнейшее обсуждение этой проблемы, и в частности связи ее с жизнью и творчеством Пастернака: Р.Якобсон, К.Поморская, *Беседы*, Jerusalem, 1982, гл. XIV.

<sup>16</sup> Ср.: Михаил Геллер, *Андрей Платонов в поисках счастья*, Paris, 1982, стр. 30-54; С.С.Гречишкин, А.В.Лавров, "Андрей Белый и Н.Ф.Федоров", в кн.: *Творчество А.А.Блока и русская культура XX века (Блоковский Сборник III)*, Тарту, 1979, стр. 147-164.

<sup>17</sup> Цитируется по изданию: Н.Ф.Федоров, *Сочинения*, М., 1982, стр. 194.

<sup>18</sup> См. в особенности глубокий анализ данной проблемы и ее более дальних литературных источников в работе: Victor Terras, "Boris Pasternak and Romantic Aesthetics", *Papers on Language and Literature*, vol. 3 (1963), No. 1, стр. 42-56.

<sup>19</sup> Интересно исследование роли "биологической" метафоричности в пастернаковской концепции истории, данное в работе: Elliott Mossman, "Metaphors of History in *War and Peace* and *Doctor Zhivago*", in: *Literature and History*, Stanford, 1986.



<sup>20</sup> Ср. E. Mossman, op. cit.

<sup>21</sup> Ср. аналогичное сопоставление в работе: Angela Livingstone, "Allegory and Christianity in *Doctor Zhivago*", *Melbourne Slavonic Studies*, vol. 1 (1967), стр. 24-33.

<sup>22</sup> В связи с сопоставлением историко-литературной роли "Войны и мира" и "Доктора Живаго" представляется весьма любопытной запись в дневнике Л.Толстого, сделанная писателем в ответ на реакцию современной критики на его роман:

1870. 2 февраля. Я слышу критиков: "Катанье на святках, атака Багратиона, охота, обед, пляска — это хорошо; но его историческая теория, философия — плохо, ни вкуса, ни радости".

Один повар готовил обед. Нечистоты, кости, кровь он бросал и выливал на двор. Собаки стояли у двери кухни и бросались на то, что бросал повар. Когда он убил курицу, теленка и выбросил кровь и кишки, когда он бросил кости, собаки были довольны и говорили: он хорошо готовил обед. Он хороший повар. Но когда повар стал чистить яйца, каштаны, артишоки и выбрасывать скорлупу на двор, собаки бросились, понюхали и отвернули носы и сказали: прежде он хорошо готовил обед, а теперь испортился, он дурной повар. Но повар продолжал готовить обед, и обед съели те, для которых он был приготовлен.

(Цитируется по изд.: Л.Н.Толстой, *Собрание сочинений в двадцати томах*, т. 19, М., 1965, стр. 272.)

<sup>23</sup> Цитируется по изд.: Борис Пастернак, *Стихотворения и поэмы*, М.-Л., 1965 (Библиотека поэта. Большая серия), стр. 351.

## ПОСЛЕСЛОВИЕ: СТРУКТУРА ТЕКСТА И КУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ

Когда бы смертным толь высоко  
Возможно было взлететь,  
Чтоб к солнцу бренно наше око  
Могло приблизившись воззреть,  
Тогда б со всех открылся стран  
Горящий вечно Океан.

Там огненны валы стремятся  
И не находят берегов;  
Там вихри пламенны крутятся,  
Борючись множество веков;  
Там камни, как вода, кипят,  
Горящи там дожди шумят.

Сия ужасная громада  
Как искра пред Тобой одна.  
О коль пресветлая лампада  
Тобою, Боже, возжена  
Для наших повседневных дел,  
Что Ты творить нам повелел!

М.В.Ломоносов, "Утреннее  
размышление о Божием величестве"

Смысл всякого текста – прозаического и поэтического, художественного и нехудожественного – складывается во взаимодействии и борьбе различных, даже противоположных смыслообразующих сил. С одной стороны, текст представляет собой некое построение, созданное при помощи определенных приемов. Предполагается, что все, кому данный текст потенциально предназначается и на адекватную (более или менее) реакцию которых он рассчитан, разделяют, в большей или меньшей степени, понимание того, как работают эти приемы и какой они имеют смысл. Рецепция обществом любого текста, даже имеющего ярко выраженную индивидуальность и уникальную смысловую ценность, предполагает соотнесение его с системой конвенций, владение которыми составляет необходимое условие общения между членами данного общества. Такая система существует вне и до всякого конкретного текста, в виде идеальной presupпозиции, создающей определенные ожидания, которые данный текст в той или иной степени выполняет (или нарушает). В работах, сосредоточенных преимущественно на этой стороне существования текста, эта его

идеальная конструктивная основа может именоваться "знаковой системой", культурным "кодом", "структурой" или, чаще всего, — "языком", в широком смысле этого понятия (langue, в смысле Ф. де Соссюра).

С другой стороны, текст представляет собой частицу непрерывно движущегося потока человеческого опыта. В этом своем качестве любой текст — будь то произведение "вечной" ценности или мимолетная реплика в разговоре — вбирает в себя и отражает в себе уникальное стечение обстоятельств, при которых и в связи с которыми он был создан и воспринят: коммуникативные намерения автора (часто множественные и противоречивые, и никогда не ясные до конца ему самому); взаимоотношение автора и адресата (или многих различных потенциальных адресатов); многообразные "обстоятельства" — крупные и мелкие, необходимо важные или случайные, общезначимые или интимные, — так или иначе отпечатавшиеся в данном тексте; общие идеологические черты и стилистический "климат" эпохи в целом и того конкретного сообщества, которому текст прямо или косвенно адресован, в частности; жанровые и стилевые черты как самого текста, так и той коммуникативной среды, в которую он включается; и наконец — множество ассоциаций с другими текстами: ассоциаций явных и смутных, близких или отдаленных, общепонятных и эзотерических, понятийных и образных, относящихся ко всему тексту или отдельным деталям. Эта смысловая среда пропитывает и окружает собой текст. Ее взаимодействие с текстом двусторонне: она воздействует на смысл текста, высвечивая его определенным образом, но и сама информация, впитавшаяся в текст из различных внешних источников, претерпевает изменения в силу своей адаптации к данному тексту; многообразные частицы смысла, попадая в текст, проецируются друг на друга — в силу своего соприсутствия в этом тексте — и высвечивают друг друга всякий раз по-новому. Та среда, в которой текст существует, непрерывно движется, течет; каждый новый случай предложения и восприятия текста происходит в несколько изменившихся условиях, в несколько иной среде — текст не может оказаться дважды в "одном и том же" потоке человеческого опыта. Попадая из смысловой среды автора в смысловую среду каждого нового адресата, текст всякий раз меняет условия своего существования. Даже если адресат стремится восстановить изначальные условия бытования текста и соответствующим образом настроить свое восприятие, — эта реконструкция представляет собой продукт собственного опыта адресата и неизбежно создает для текста новую смысловую среду.

Наше восприятие "текстов" Пушкина неотделимо от того, как эти тексты отложились в творческой памяти последующих русских писателей и поэтов и отпечатались в созданных ими "текстах", и

от того, как эти последние в свою очередь отложились в нашей собственной культурной памяти и определили нашу способность воспринимать и формировать смыслы. Например, понимание (осознанное или чисто ассоциативное) того, что путешествие Мандельштама на Кавказ в 1930 г. совершалось "по следам" пушкинского путешествия на Кавказ 1829 г., влияет на наше восприятие не только произведений Мандельштама (таких, как "Путешествие в Армению" или стихотворение "Ламарк"), но и соответствующих произведений Пушкина ("Путешествие в Арзрум", ряд стихотворений 1829-30 гг.). Отложившаяся в нашей памяти ассоциация между двумя "путешествиями в Армению" создает ретроспективную проекцию, высвечивающую в пушкинских текстах такие аспекты, которые без этой ассоциации остались бы нереализованными; возникает как бы эффект смыслового резонанса, вызывающего к жизни прежде не звучавшие смысловые обертоны. В частности, идея "столетнего возвращения", служащая мощным творческим стимулом для Мандельштама, придает образной структуре его путешествия символический смысл "паломничества". В ретроспективной проекции эта аура "путешествия в Армению" высвечивает соответствующий аспект и в пушкинском тексте; мы начинаем яснее видеть и активно осмыслять такие его детали, как многочисленные отсылки к Священному Писанию (казалось бы, случайно рассыпанные по всему повествованию и часто поданные в типично пушкинской небрежно-иронической манере), дантовские реминисценции и т.п. Бесчисленное количество таких ретроспективных проекций из последующей культурной традиции, в их многократных перечислениях, создает ту смысловую среду, в которой для нас существует феномен "пушкинского текста".

Непрерывно меняющееся взаимодействие текста со средой делает каждый текст в каждый момент его бытования в обществе уникальным и неповторимым феноменом. И если осознание текста – осознание его самим автором либо непосредственным или отдаленным адресатом – невозможно без предварительно заданных конвенций, с которыми текст так или иначе соотносится, то оно также невозможно без погружения текста в текущую смысловую среду, при котором сам текст становится частицей и движущей силой этой среды, частицей такой же изменчивой, как сама эта среда.

Описанные две стороны существования текста можно метафорически обозначить как его "конструктивную" и "органическую" природу. В своей двуплановой сущности текст выступает и как артефакт, то есть целостный и законченный продукт конструктивной деятельности (все равно, направлена ли эта деятельность на создание текста или на его интерпретацию), и как аккумулятор открытого и текучего континуума культурного

опыта и культурной памяти; как объективно существующая "форма", предоставляющая воспринимающему субъекту бесконечно сложный, но стабильный предмет познания, и как "опыт", который непрерывно реагирует на все окружающее и непрерывно изменяет это окружающее самим фактом своего существования и своего движения во времени; как структура, построенная из дискретных составных частей, определенным образом соотносенных друг с другом и образующих иерархию, — и как нерасчленимый конгломерат, своего рода смысловая "плазма", в которой многообразные компоненты, общие и частные, явные и подразумеваемые, линейные и нелинейные, растворены друг в друге и проявляют себя только через фузию со всеми другими компонентами.

В силу своей принципиально двойственной природы текст не помещается в какую-либо одну из клеток, задаваемых оппозициями "langue vs. parole", "код vs. сообщение", "структура vs. материал". В тексте культурный опыт расчленяется и организуется каким-то принципиально иным образом, при котором понятия "внутреннего" и "внешнего", "общего" и "индивидуального", "закономерного" и "случайного", "целостного" и "открытого" теряют свою отдельность и проявляются только во взаимодействии и взаимном наложении.

В истории изучения текста наглядно проявляется недостаточность каждого из противоположных подходов, задаваемых противопоставлением "языка" и "речи", и невозможность последовательно оставаться в рамках одного из них — по крайней мере, невозможность делать это в течение длительного времени. Осознание структурного, формообразующего аспекта как центральной категории, которая может быть положена в основу изучения текстов, явилось важнейшим достижением теоретической мысли XX столетия. Провозглашенный в 1910-е годы ОПОЯЗ'ом и затем развернутый в 1930-е годы в трудах центральноевропейского структурализма и англо-американской "новой критики", этот подход, казалось, покончил с атомизмом и аморфностью традиционного филологического и биографического комментирования и "эксplikации" текстов, в ходе которых комментатор предлагает читателю все, что он хочет и может сказать по поводу данного текста, — со всем тем, что Р.О. Якобсон в одной из ранних своих работ назвал литературоведческим *causerie*. Очень скоро, однако, стало проясняться, что приемы построения текста не только сами по себе недостаточны для его понимания, но что сами эти приемы обретают смысл и могут быть успешно описаны только в слиянии с тем историческим материалом, в котором они укоренены; что речь должна идти не об абстрактных конструктивных приемах, "прилагаемых" к тому или иному материалу, но о взаимодействии приема и материала; и что,

следовательно, для понимания значения, которое конструктивный прием получает в том или ином случае, необходимо изучить ту смысловую "среду", в которой прием укореняется и в которой он разворачивается, — среду в самом широком и неопределенно-открытом смысле этого слова. Уже ко второй половине 1920-х гг. В.Б.Шкловский переходит от каталогизации универсальных приемов построения прозаического повествования к изучению исторических источников, которыми пользовался Толстой в работе над "Войной и миром", и того, как эти источники сплавляются и трансформируются в романе; Ю.Н.Тынянов от теории пародии как одномоментного историко-литературного "сдвига" переходит к описанию литературной эволюции как комплексного процесса, в котором логика исторической закономерности оказывается неотделима от многообразных частных и общих обстоятельств и от всей фактуры культурной жизни эпохи; Б.М.Эйхенбаум объявляет в ГИИИ семинар по изучению "литературного быта" и создает монументальные историко-литературные работы о Толстом, в которых творчество писателя выступает как продукт его личностного развития, происходящего в контексте исторической эпохи; Г.О.Винокур и Б.В.Томашевский заново ставят проблему соотношения "биографии и культуры", преодолевая первоначальное отношение формальной школы к "биографизму" как антиподу научного исследования литературы и культуры; даже Якобсон — пожалуй, наиболее последовательный адепт конструктивного подхода — в 1930-е годы использует этот новый опыт в своих работах о литературе, создав концепцию "биографического мифа" писателя.

В ходе этой эволюции в оборот анализа вводится все большее число все более пестрых и разнородных факторов — социальных, исторических, биографических, бытовых. Чем дальше продвигаются исследователи в изучении культурного континуума, аккумулярованного и отпечатавшегося в тексте, тем шире и неопределеннее становятся границы того, что может и должно быть принято во внимание в качестве значимых компонентов, необходимых для анализа и понимания данного текста; ощущение текста как целостного построения постепенно теряется, границы и очертания предмета исследования растекаются в бесконечность. В тридцатые годы бывшие члены ОПОЯЗ'а обращаются либо к комментаторской и издательской работе (Эйхенбаум, Томашевский), либо к созданию неформальных, беллетризованных "картин" эпохи (Тынянов, Шкловский). Неблагоприятные внешние обстоятельства были, конечно, катализатором, но отнюдь не первопричиной такого изменения.

Аналогичную динамику эволюции можно наблюдать на новой стадии развития структурного подхода — в эпоху структуральной поэтики и семиотики культуры (конец 1950-х — 1970-е годы). На

рубеже 1960-х годов конструктивный принцип изучения текстов возрождается с новой силой и размахом; в центре внимания оказываются такие методологические идеи, как "грамматика поэзии", имманентный анализ текста на всех "уровнях" его структуры, структурный анализ культурных кодов в качестве "моделирующих систем", лежащих в основе самых различных аспектов социального поведения. Возникает огромное число работ, в которых тексты (как вербальные, так и невербальные) всех эпох и народов подвергаются анализу, следующему более или менее единообразной и эксплицитно заданной процедуре.

Постепенно, в ходе эволюции структурного подхода, эта процедура усложняется, приобретает все более многосоставный характер. В 1960-х – начале 1970-х годов работы М.М.Бахтина были восприняты в основном в русле структуральной поэтики, как усложненный и утонченный вариант анализа структуры текста; идея Бахтина о полифоничности романного слова дала толчок к описанию различных коммуникативных "точек зрения" как конструктивного фактора, встроенного в поэтику повествовательного текста (Б.А.Успенский). Обнаружение той роли, которую играет "подтекст" в осмыслении поэтического текста (К.Ф.Тарановский), также было первоначально воспринято как еще одно важное добавление к структурному анализу: еще один "уровень", который надлежит учесть в анализе структуры текста. И наконец, в работах Ю.М.Лотмана начиная со второй половины 1960-х годов получает развитие идея о принципиальной многосоставности всякой коммуникации (будь то поэтический текст либо конвенции бытового поведения); в этих работах структура текста описывалась не как целостное построение, но как результат динамической интерференции нескольких (обычно двух) структурных принципов – взаимодействия, придающего процессу создания и восприятия текстов открытый и непредсказуемый характер.

Все эти направления, характерные для позднеструктурального периода, стремились сохранить в принципе конструктивный подход к тексту, придав ему более сложный характер. Текст по-прежнему рассматривался как продукт работы некоего кодифицирующего механизма – хотя и чрезвычайно усложненного по сравнению с ранними работами по структурной поэтике, вмещающего большой массив "внетекстовой" информации, допускающего разнородность и непредсказуемую интерференцию различных его компонентов. Мне кажется, что при всех усложнениях этого подхода для него осталась неразрешимой проблема открытой множественности факторов, действующих в тексте, – не "двух" и не "нескольких" субмеханизмов, но принципиально открытого по своему составу и все время находящегося в движении конгломерата ассоциативных связей. Стремление описывать текст, выделяя в нем дискретные

субмеханизмы, не оставляет места явлению смысловой фузии, в силу которого каждый отдельный компонент получает свой смысл не в абстрактной, до текста существующей кодифицирующей "системе" ценностей, но непосредственно в самом тексте, в симбиозе с непредсказуемым числом других его аспектов и компонентов.

Попытки разрешить эту проблему приводят к постепенному расширению той информации, которая признавалась необходимой для успешного понимания и анализа текста. Пути, по которым этот процесс шел в 1970 – 1980-е годы, были во многом аналогичны трансформации формального метода на рубеже 1930-х годов; можно, в частности, вспомнить в этой связи семинар по изучению "быта" Александровской эпохи, объявленный Лотманом в Тартуском университете в 1970 году, – идея, казавшаяся в то время столь же неожиданной адептам ортодоксальной структуральной поэтики (и в частности, автору этих строк), как семинар Эйхенбаума – в среде воспитанников Формальной школы.

Открывание границ текста, очерчиваемых его структурой, – а следовательно, и неизбежное размывание самой этой структуры, – происходило параллельно по нескольким направлениям. В работах 1980-х гг. самого Лотмана и некоторых ученых младшего поколения, вышедших из структурально-семиотической школы, происходит разрастание привлекаемой культурной информации и все более острое осознание той тотальной, всепроникающей роли, которую эта информация играет в осмыслении изучаемых текстов. Это направление приводит в конечном счете к результату, аналогичному творческой эволюции Тынянова и Эйхенбаума; его продуктом оказывается создание детальных комментариев и биографий и свободных, не структурированных, часто полубеллетризованных "картин" из истории культуры.

Другое направление развития представлено работами по анализу реминисцентной и аллюзионной фактуры текста. На ранней его стадии исследователям удавалось обнаруживать в анализируемом тексте лишь ограниченное и легко обозримое число подтекстов; в силу этого сохранялась возможность интерпретировать подтексты в качестве одного из структурных смыслообразующих механизмов, встроенных в текст. Однако развитие метода привело к неограниченному разрастанию внетекстового материала, так или иначе, прямо или косвенно отпечатавшегося в анализируемом тексте; границы текста и его смысла все более размывались, растворяясь во все более множественных, уходящих в бесконечность межтекстовых ассоциативных связях. В этом своем качестве изучение подтекстов постепенно теряет свою направленность на конкретный анализируемый текст и превращается в открытую по составу и аморфную "энциклопедию" поэтических идиом, образов и мотивов, для которой данный



анализируемый текст служит скорее отправным пунктом, чем собственным предметом анализа. Теория подтекста трансформируется в теорию "интертекстуальности", смысл которой диаметрально противоположен первоначальной цели изучения подтекстов, как она была сформулирована в работах Тарановского и О.Ронена в конце 1960-х – начале 1970-х годов. Если понятие подтекста подчинялось идее изучения текста как единого целого, то понятие интертекста, напротив, подчеркнуло неавтономность и незамкнутость текста, отсутствие единства, проницаемость и открытость текста бесконечному множеству мнемонических наложений.

Наконец, следует упомянуть то направление, в котором происходила рецепция идей Бахтина о гетероглоссии и диалогизме в 1980-е годы, в контексте "постструктуралистической" эпохи (и в основном на Западе). В предыдущее десятилетие введенные Бахтиным категории осознавались в качестве более сложных композиционных факторов, действующих внутри структуры текста; теперь они стали осмысляться в качестве инструмента, взрывающего структурное единство текста, вскрывающего неоднородность и разомкнутость его фактуры. В своем крайнем проявлении такое направление исследовательской мысли приводит к полной отмене представления о тексте как о целостном образовании; анализ сосредоточивается на центробежных смысловых силах – не на "построении" повествования, а на "подрыве" единой повествовательной стратегии.

В своем обзоре я обращался в основном к фактам истории теоретической мысли в Восточной и Центральной Европе. Однако на западноевропейской и американской сцене в это же время происходило аналогичное – по крайней мере, в общих своих чертах – развитие. Упомяну лишь некоторые вехи этого процесса на Западе: от четко сформулированных на рубеже 1960-х годов принципов имманентного анализа структуры литературного текста и социального поведения ("грамматика поэзии" Якобсона, "структуральная антропология" К.Леви-Стросса) – к более сложному пониманию структуры, допускающему интерференцию и наложение разных механизмов, развивающемуся к концу 1960-х годов (работы Р.Барта, понятие "бриколажа" в более поздних работах Леви-Стросса). Далее, в 1970-е гг., – развитие герменевтического подхода, при котором в состав смысловой структуры текста инкорпорируется все более сложный и многослойный внетекстовый материал: интертекстуальные связи, "археологические" напластования культурной памяти (М.Фуко, П.Рикёр), взаимодействие с подразумеваемым адресатом (теория "подразумеваемого читателя" В.Исера). И наконец, в конце 1970-х и 1980-х годах – переход к сознательно "негативной" стратегии по отношению к тексту, при котором целью исследования становится

"деконструкция" текста: показ разрывов текстуальной ткани, принципиальной нецелостности приемов и непосредовательности целей, стоящих за всяким актом сообщения (Ж.Деррида, американская школа деконструкции, поздние работы по теории интертекстуальности). Я уже упоминал, что на этом последнем этапе немаловажным фактором стали работы Бахтина, которые на Западе были прочтены в "постструктурном", и даже антиструктурном, ключе. Критика структурной лингвистики (Бахтин/Волошинов) и формального метода (Бахтин/Медведев) сыграла значительную роль в общем процессе отхода от понимания языка, литературы и культуры как системы семиотических кодов.

Во всех очерченных здесь линиях развитие теоретической мысли идет по пути включения в анализ текста все более множественной, открытой, неструктурированной информации – до тех пор пока этот процесс не превышает некоторую критическую массу, за порогом которой само понятие текста как феномена либо утрачивает всякую определенность, либо сознательно устраняется в пользу принципа тотальных, всепроникающих наложений и интерференций, пронизывающих непрерывно всю толщу истории культуры. "Структура текста", вбирая в себя "контекст", в конце концов оказывается размыта или разрушена множественностью факторов, действующих в окружающей текст смысловой среде.

При всей своей внешней противоположности "структурный" и "контекстуальный" подход, в крайнем своем проявлении, приводят к сходному результату. В обоих случаях описание покидает почву текста в собственном смысле и сосредоточивается на явлениях, существующих до и вне текста; текст рассматривается не как первичный феномен, обладающий качествами, одному ему свойственными, а как вторичный продукт работы каких-либо более общих механизмов: культурных кодов в одном случае, палимпсестных наложений в толще культурной памяти – в другом. Фактически текст оказывается не столько самостоятельным предметом изучения, сколько поводом к демонстрации общих механизмов культурной "кодификации" либо культурной "археологии"; текст интересует исследователя постольку, поскольку эти механизмы в нем "манифестируются".

Переведя данную дилемму на язык семиотических категорий, можно сказать, что оба описанных направления остаются в рамках расчленения "langue vs. parole"; различие состоит лишь в том, на каком из членов оппозиции делается ударение. Независимо от того, избираем ли мы в качестве объекта "внутреннюю" структуру либо "внешнюю" среду, мы остаемся на почве культуры в целом, для которой данный текст является лишь частным случаем, в конечном счете, лишь необходимым медиумом для перехода к общей "модели", или общей "картине", общения в культурной среде.

Чтобы разрешить эту дилемму, необходимо подойти к тексту как к феномену, заключающему в себе принципиально иную концептуализацию культурного процесса, чем та, которая предполагается противопоставлением "языка" и "речи". Помочь в этом может осознание парадокса, определяющего бытие текста: текст представляет собой единство, замкнутое целое, границы которого ясно очерчены, — иначе он попросту не воспринимается как текст; но это такое единство, которое возникает из открытого, не поддающегося полному учету множества разнородных и разноплановых компонентов, и такое замкнутое целое, которое заключает в своих пределах открытый, растекающийся в бесконечность смысл (а значит, и бесконечные возможности его интерпретации), — в силу неисчерпаемых потенций взаимодействия составляющих этот смысл компонентов и источников.

Осознание этого парадокса означает, с одной стороны, что анализ текста должен быть открыт для внешней, контекстуальной информации самого разнородного свойства. Нет никакой возможности как-либо ограничить и регламентировать этот процесс, определить заранее принципы отбора и иерархию ценности того материала, который может оказаться каким-либо образом значимым для данного текста. Основной дефект конструктивного подхода к анализу текста как раз и заключался в стремлении определить и ограничить предмет исследования, раз и навсегда найти "истинного героя" (по выражению Якобсона) лингвистического, литературного, семиотического анализа. Принципиальная открытость материала, пропитывающего собою текст, делает всякую регламентацию такого рода искусственной и приводит в конечном счете к однообразию и банальности получаемых результатов. Каким бы незначительным, случайным и "внешним" ни казался какой-либо смысловой элемент сам по себе, его взаимодействие с другими элементами в тексте может иметь важные последствия, которые останутся незамеченными, если мы откажемся признать в этом элементе одного из (бесчисленных) "истинных героев". Сведения о том, "что вчера ел за ужином" автор стихотворения или его знакомый, могут оказаться столь же существенными, как и жанровые параметры стихотворения, написанного на следующее утро. Более того, сами эти параметры и их значение для данного стихотворения могут существенно измениться благодаря их проекции на информацию об ужине, а эта информация, в свою очередь, будучи встроена в жанровую рамку стихотворения, приобретет более общее значение и разнонаправленные ассоциативные связи; из сиюминутного события "ужин" превратится в знак определенной культурно значимой ситуации и определенного модуса общения, притянет в смысловую фактуру стихотворения целую парадигму исторических, биографических, литературных, образных ассоциаций. (Укажу, без

дальнейшего обсуждения, возможный пример именно такой ситуации: эпиграмму Пушкина "За ужином объелся я", написанную по следу комического рассказа Жуковского и заключившую в себе – в уникальном сочетании – целый узел биографических и литературных мотивов лицейского и арзамасского круга).

С другой стороны, открытость материала, вливающегося в текст, не только не отменяет принцип единства и целостности, но, напротив, способствует выявлению этого свойства текста. Важным аспектом нашего отношения к тексту является тот простой факт, что мы создаем текст как единый феномен, данный нам в своей целости. Воспринять нечто как "текст" – значит воспринять это как феномен, имеющий внешние границы, заключенный в "рамку", все равно, обладает ли такая рамка физической очевидностью (как граница живописного полотна, знаки начала и окончания письменного текста, временные рамки лекции и т.п.) или примысливается нами как идеальный конструкт, позволяющий осознать текстуальную целостность данного коммуникативного опыта (например, определение нами некоторой ситуации как "разговора" выделяет для нас эту ситуацию в качестве целого из континуального потока языковой деятельности).

Такое осознание текста как бы накладывает герметическую рамку на весь вмещающийся в текст и пропитывающий его материал. Сколь бы разнообразен и бесконечно обширен ни был этот материал, он оказывается "запертым" в рамке того, что мы осознаем как "текст". Вне такой рамки различные частицы этого материала растекаются по различным каналам и слоям культурной памяти, не имея друг к другу прямого отношения; в этом состоянии мы можем только случайно заметить заключенный в них потенциал смыслового взаимодействия – и даже заметив, можем не найти для него применения. Но в тексте сам факт нахождения многообразных компонентов смысла под одной рамкой делает их взаимодействие неизбежным и необходимым. В этой своего рода семантической "камере" каждый попадающий в нее элемент вступает в непосредственную связь с множеством таких элементов, с которыми он никогда бы не вступил в контакт вне данной, неповторимой и уникальной конфигурации данного, неповторимого и уникального целого. Происходит тотальная фузия смыслов, в результате которой каждый отдельный компонент вступает в такие связи, поворачивается такими сторонами, обнаруживает такие потенциалы значения и смысловых ассоциаций, которых он не имел вне и до этого процесса.

Наш анализ источников, так или иначе вошедших в текст, должен поэтому не ограничиваться общими свойствами, которые они имели до и вне этого текста, но следовать за теми смыслами и связями, которые индуцируются внутри текста, в разво-

рачивающейся в нем неповторимым образом сетке связей, соположений и проекций различных его компонентов. Такой анализ способен вместить любой объем и любое разнообразие внешней информации и в то же время остаться на почве исследуемого текста. Более того, чем более открытым и пестрым предстает тот материал, из которого соткан смысл текста, тем более мощно заявляет о себе его герметическое единство. Единство это состоит не в четкости и стабильности "структуры", не в однородности и ограниченности использованного материала, но в том, что любой компонент в составе этого единства не остается самим собой, но растворяется и растекается в своих взаимосвязях с другими компонентами. Чем больше обнаруживается таких компонентов, тем богаче и многостороннее оказывается сетка их взаимосвязей, тем более радикально проявляется фузия отдельных элементов смысла, вызывая к жизни уникальные по своим очертаниям продукты семантических сплавов. Внесение все новых элементов не размывает границы текста, а, напротив, увеличивает число и интенсивность ассоциативных связей внутри текста и тем самым утверждает его целостность. Чем более повышается "давление" материала, спрессованного в герметической рамке текста, тем более мощно текст заявляет о себе как о единстве, в котором этот материал конденсируется и переплавляется.

Знаменитая сцена в салоне Анны Павловны Шерер, открывающая "Войну и мир", может служить наглядной иллюстрацией этого принципа. Один из лейтмотивов этой сцены, упоминаемый несколько раз на всем ее протяжении, — сравнение разговоров посетителей салона с жужжанием прядильных веретен. На первый взгляд это сравнение имеет чисто локальный смысл: образ прядильных машин символизирует бессмысленность и механическую машинальность разговоров. Предположим, однако, что в памяти читателя этой сцены присутствует "внетекстовая" (то есть непосредственно, открыто в данном тексте не заявленная) ассоциация: безостановочное движение веретен является характерным атрибутом античных богинь судьбы (греческие Мойры, римские Парки), прядущих нить человеческих судеб. Эта ассоциация способна перенести смысл данного образа у Толстого, а вместе с ним и смысл всей сцены, в совершенно новый план: скрытое присутствие Парок в салоне Анны Павловны символизирует собой завязку романа. И действительно, именно в этой начальной сцене завязываются многие узлы событий, определяющих будущую судьбу его героев: уход князя Андрея на войну, беременность его жены, встреча Пьера и Элен, начало карьеры Бориса Друбецкого, первое столкновение князя Андрея с семейством Курагиных (в лице Ипполита). Эта скрытая "судьбоносность" ситуации, пустоту и бессмысленность которой

Толстой всячески подчеркивает на поверхности повествования (в частности – сравнением с прядильными машинами), становится сразу для нас очевидной, как только мы "впитываем" в нее образ прядущих богинь судьбы.

Возникает, однако, вопрос: насколько правомерна такая внетекстовая ассоциация? не является ли она произвольным приложением к тексту некоей частицы смысла, которой случилось оказаться в нашей памяти, но которая не имеет отношения к данному тексту как таковому? Ответом на этот вопрос служит проверка тех последствий, которые внесение данной ассоциации имеет для понимания нами строения этой сцены, с точки зрения смысловой слитности и мотивированности различных составляющих ее элементов.

С этой точки зрения обращает на себя внимание тот факт, что княгиня Болконская несколько раз напоминает о принесенной ею с собой "работе" – шитье (еще один постоянный мотив, пронизывающий собою течение сцены). Мотив прядильных машин вводится в сцену как звуковой образ; мотив шитья княгини Болконской лишен этого образного компонента. Поэтому в непосредственном своем воплощении, каким он предстает на поверхности повествования, образ шитья помещается в иной смысловой плоскости, чем жужжание веретен светского разговора; он служит эмблемой характера героини: ее наивной претенциозности и стремления быть в центре внимания. Однако на фоне внетекстовой ассоциации с Парками эти два образа "прядения" вступают в связь между собой; княгиня Болконская как бы оказывается живым воплощением одной из богинь судьбы. Этот факт, в свою очередь, высвечивает для нас то обстоятельство, что в данной сцене участвуют на главных ролях три женские фигуры: Анна Павловна, княгиня Лиза и Элен Курагина; в повествовании они отмечены как три центра, вокруг которых группируются три "партии" салона. Следующим компонентом, который приходит для нас в соединение с предыдущими, помещается с ними в одной ассоциативной сетке в результате этих смысловых соположений, оказывается "античная красота" Элен – еще один постоянный мотив, несколько раз упомянутый в этой сцене, – и сравнение ее с "античной статуей"; к этому же ряду подключается, разумеется, и само имя этой героини, которое, в сочетании с ее необыкновенной красотой (и на фоне уже выделенных нами античных ассоциаций), вызывает в памяти образ Елены Троянской. А этот последний компонент, в свою очередь, придает дополнительный смысловой оборот главной теме салонного разговора: Россия находится накануне войны с Наполеоном, и князь Андрей готовится к отъезду в армию, покидая жену.

Можно было бы продолжать вглядываться в эту ткань переплетающихся и перетекающих друг в друга смысловых линий, вовлекая в ее фактуру все большее число присутствующих в тексте компонентов и все более широкую внетекстовую информацию. Например, хорошо известно увлечение в 1800-е годы античными – вернее, неоклассическими, стилизованными под античность – мотивами в интерьере гостиных и женском туалете; эта черта широко отразилась в портретной иконографии эпохи и в мемуарных свидетельствах. (Как иронически замечает в своих мемуарах Ф.Ф.Вигель: "Что касается до женщин, то все они хотели казаться древними статуями, с пьедестала сошедшими: которая оделась Корнелией, которая Аспазией". Ф.Ф.Вигель, *Записки*, М., 1928, т. I. стр. 177.) В рассматриваемой сцене эта деталь отразилась в описании наряда Элен: "белой бальной робы, убранный плющом и мохом", – характерная деталь "ампирной" стилизации античности; Элен появляется в своем наряде, "блестя белизной плеч, глянец волос и бриллиантов", то есть как бы в облике античной статуи. Можно также вспомнить распространенное в обществе наименование императора Александра "наш Агамемнон", в связи с его ролью предводителя европейских монархов. Это имя Александр получил, конечно, в связи с кампанией 1813–1815 гг.; однако в повествовании Толстого данная кампания не играет никакой роли, зато образ Александра как верховного предводителя войска будет развернут в связи с Аустерлицким сражением. Толстой как бы контаминирует неоклассический образ Александра, сложившийся в 1810-е годы, с образом кампании 1806 г. как "Троянской войны". Можно не сомневаться, что главы, посвященные этой кампании, содержат дальнейшие аллюзии, высвечивающие различные аспекты этого образа в проекции на события романа и характеры его героев.

Мы, однако, ограничимся проделанным небольшим фрагментом аналитической работы, с тем чтобы соотнести его с изложенным выше общим принципом анализа. Как видим, внесение в смысловую ткань сцены в салоне Шерер ассоциации с античными богинями судьбы резко повышает семантическую слитность текста. Многие его компоненты, которые до этого выступали изолированно и, казалось, сопологались в тексте друг с другом лишь чисто случайным и немотивированным образом, обрели в результате внесения этой "внетекстовой" информации осмысленную связь. До того как мы осознали этот смысловой компонент, развертывание всей сцены в целом определялось для нас лишь чисто внешним развитием ее повествовательного сюжета; отдельные образы, сравнения, вскользь оброненные повествователем замечания возникали в ее течении, казалось, совершенно независимо друг от друга, окказионально. Теперь эта сцена обрела значительно большую слитность и стройность; многие отдельные ее компоненты

превратились в сетку мотивов, связанных друг с другом по многим различным направлениям и взаимно высвечивающих друг в друге различные слои и аспекты смысла. Именно такие последствия для внутреннего течения текста могут и должны служить основанием и критерием, определяющим правомерность привлечения той или иной "внешней" — контекстуальной или интертекстуальной — информации.

Рассмотренный здесь принцип анализа текста можно схематически представить себе следующим образом. Предположим, что нами обнаружены в тексте два смысловых компонента  $\alpha$  и  $\beta$ , имеющих различное происхождение, лежащих, в первичном своем значении, в различных смысловых плоскостях и занимающих различные, непосредственно не связанные между собой позиции в структуре данного текста. На этом этапе мы ничего не можем сказать о каких-либо взаимоотношениях между данными компонентами; вопрос о том, почему они были помещены в одной герметической "камере" данного текста, остается вне поля нашего внимания. Дальнейший анализ, однако, позволяет ввести в оборот еще один смысловой компонент —  $\omega$ , наличествующий либо непосредственно в тексте, либо опосредованно, в виде внетекстовой реминисцентной ассоциации. На первый взгляд это обстоятельство только увеличивает пестроту и неоднородность текста; возникает подозрение, что этот процесс можно продолжать до бесконечности, отыскивая в тексте все большее число различных компонентов и источников смысла, а вместе с тем все более утрачивая какую-либо направленность и оформленность в наших разысканиях. Однако, рассмотрев компонент  $\omega$  с точки зрения тех функций, которые он выполняет в данном тексте, мы обнаруживаем, что он имеет явные связи, с одной стороны, с  $\alpha$  и, с другой стороны, с  $\beta$ . Это открытие не только объясняет для нас присутствие компонента  $\omega$  в данном тексте, но заставляет ретроспективно пересмотреть вопрос о соотношении компонентов  $\alpha$  и  $\beta$  в его структуре. До сих пор эти компоненты выглядели для нас не связанными между собой, а следовательно, соприсутствие их в тексте — случайным и не мотивированным. Теперь связь между ними оказалась выявлена благодаря наличию посредствующего звена  $\omega$ . Осознание этой связи имеет немедленные последствия для понимания нами значения каждого из данных элементов: мы воспринимаем их теперь не как  $\alpha$  и  $\beta$ , но как 'а в проекции на  $\beta$ ', и 'β в проекции на α'. Сами по себе данные элементы не наводили нас на мысль об их возможном соположении; теперь, когда мы связали их друг с другом, вследствие наличия промежуточного звена, их смысл изменился; взаимная проекция высветила в каждом из компонентов какие-то новые аспекты, оформила его смысловую конфигурацию таким образом, который не был бы возможен без именно такого, необычного и вне данного текста в нашем сознании не



существующего, соположения. Такая перестройка смысловой ткани в свою очередь имеет последствия для нашего понимания смысла и роли компонента  $\omega$ . Значение этого компонента воспринимается нами теперь в проекции не только на  $\alpha$  и  $\beta$  по отдельности (что было нам ясно с самого начала), но также в проекции на те новые смыслы, которые возникли благодаря взаимодействию между  $\alpha$  и  $\beta$ ; теперь эти новые смыслы, первоначально индуцированные присутствием  $\omega$ , проецируются обратно на  $\omega$  и в свою очередь видоизменяют наше первоначальное понимание этого компонента. Само собой разумеется, что с увеличением числа взаимодействующих между собой в тексте компонентов возрастает интенсивность и разнообразие их взаимных проекций и тех эффектов, которые из этого проистекают для понимания нами каждого компонента в отдельности и всех их — в их связях друг с другом.

Для того чтобы описанный процесс *смысловой индукции* мог начаться, текст должен обладать некоторым изначальным потенциалом связей, смысл которых заведомо ясен для воспринимающего и интерпретирующего этот текст субъекта. Если таких связей в тексте слишком мало — или если наше видение не способно эти связи обнаружить (в силу неадекватности того арсенала культурной памяти, который мы проецируем на данный текст), — никакая герметическая рамка сама по себе не произведет индуцирующего эффекта. В этом случае текст предстанет в нашем восприятии как "бессмысленный" (или мало осмысленный, банальный), "бессвязный", "неинтересный", "непонятный" — все равно, вызывается ли такой приговор свойствами самого текста либо свойствами нашего смыслового зрения в его отношении к данному тексту. В нашем видении текста он должен обладать некоей "критической массой" связности (связности как между элементами самого текста, так и в их отношении к существенной для нас внетекстовой информации), достаточной для того, чтобы дать толчок процессу индукции смысла.

В какой степени эти смысловые процессы программируются самим автором текста? Или, иными словами, — в какой степени они "объективно" составляют свойство этого текста? В рассмотренном выше примере из Толстого можно сказать с большой степенью уверенности, что мотив Парок и проекция образа Троянской войны присутствовали в творческом сознании автора, — хотя бы в силу того, что отсылки к античным образам вообще играют важную роль в произведениях Толстого; невозможно, конечно, определить, в какой степени введение этих мотивов было результатом сознательного авторского намерения, а в какой — плодом интуитивного ассоциативного процесса (изучение биографических материалов и свидетельств могло бы в какой-то степени прояснить эту сторону вопроса). Однако с не меньшей

уверенностью можно также утверждать, что ни сам автор и никто другой не способен был бы продумать и учесть до конца все те последствия, которые смысловое наложение мотивов в тексте несет в себе и для понимания каждого из этих мотивов, и для смысла всего текста. Роль авторской воли состоит в том, что автору удается – отчасти преднамеренно, отчасти в силу бессознательно возникающих ассоциативных сцеплений – расположить в тексте известное число компонентов таким образом, что их взаимодействие вызывает процесс индукции смыслов. Но раз начавшись, этот процесс развивается по принципу цепной реакции, вне какого-либо определенного регламента и четко очерченных границ. Каждое новое соположение в тексте, увиденное читателем, видоизменяет смысловые ракурсы сопологаемых компонентов и тем самым открывает возможности для новых соположений, для внесения новых ассоциативных компонентов, которые в свою очередь создают новые смысловые повороты, новые конфигурации смысловых сплавов.

Проза Толстого являет собою пример текста, в организации которого творческая воля автора играет если не исчерпывающую (это было бы невозможно), то во всяком случае исключительно большую и решающую роль; Толстой имел основания сказать о втором своем романе, что ни одно слово в нем не может быть заменено: "Если бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен был бы написать роман тот самый, который я написал, сначала" (письмо к Н.Н.Страхову, 23–26 апреля 1876). Однако не менее разительно внутритекстовая смысловая индукция может проявляться и в тех случаях, когда у нас нет оснований рассчитывать на глубину и продуманность авторских намерений.

Приведу один крайний пример такой ситуации. Недавно я видел по телевидению репортаж о выводе советских войск из Чехословакии. Их уходу предшествовал заключительный смотр, на котором войска проходили церемониальным строем, под звуки военного оркестра; именно этот момент был запечатлен в репортаже.

Оркестр играл самый популярный русский военный марш, вот уже более ста лет традиционно сопровождающий парады, проводы и встречу войск и тому подобные торжественные и драматические ситуации. Марш этот – "Прощание славянки" – ведет свое происхождение от русско-турецкой войны 1878 года. Со временем "славянофильский" подтекст этой музыки и ситуации, для которой она сужила эмблемой, если и не стерся полностью, то во всяком случае отошел на задний план в исторической памяти. (Можно, однако, привести случаи, когда память о первоначальном названии марша оживает и встраивается в смысл текста: например, в фильме "Летят журавли" М.Калатозова, в сцене, когда героиня не успевает

в школу к проводам жениха, уходящего на фронт под звуки "Прощания славянки".) Во всяком случае, едва ли можно сомневаться, что для "авторов" того "текста" 1990 года, который я наблюдал на телевизионном экране, этот первоначальный смысл военного марша не существовал. Однако соположение марша с его потенциальными смысловыми обертонами, с ситуацией уходящих из Чехословакии войск создало для наблюдателя весьма интересный "текст". Конфигурация культурной памяти наблюдающего субъекта заключала в себе такие свойства, которые в проекции из наблюдаемую сцену выявили в ней смысловые связи, давшие толчок процессу смысловой индукции. Память о славянофильском идеале объединения славянского мира вступила во взаимодействие со смыслом текущей ситуации, высветив последнюю как своего рода трагическое продолжение "славянской идеи". В этом своем новом эмблематическом качестве ситуация на экране притягивала к себе множество исторических воспоминаний и образных ассоциаций, сплавляя их все в сложный целостный образ, обладающий значительной катализирующей силой. То, что было "просто" очередным репортажем, "просто" графической, много раз виденной сценой военного парада, "просто" военным маршем, всегда исполняемым в подобных случаях, — обрело *текстуальность*, то есть стало восприниматься в качестве смыслового единства, в котором соположение отдельных феноменов сообщает им новый смысл, а вновь возникающие смыслы открывают возможности новых ассоциативных соположений. В рассмотренном примере феномен "текстуальности" выступает с особенной наглядностью, в силу того что возникающая на его основе смысловая индукция заведомо не является результатом "авторского" творческого намерения.

Процесс текстуальной смысловой индукции разворачивается непрерывно, ассоциативно притягивая все новые компоненты смысла и располагая их во все новых проекциях и наложениях. Процесс этот в равной мере важен как для восприятия текстов, так и для их создания. В обоих случаях каждый сформировавшийся в тексте — в силу каких-либо индуцирующих наложений — смысловой образ вводит новый ассоциативный потенциал, который оказывает воздействие и на то, как далее разворачивается процесс создания текста автором, и на то, как происходит его смысловое воссоздание воспринимающим текст адресатом. Текст оказывается бездонной "воронкой", втягивающей в себя неограниченные ни в объеме, ни в их изначальных свойствах слои из фонда культурной памяти; при этом каждая новая конфигурация, принимаемая материалом в процессе втягивания его в эту камеру-воронку, вызывает новые втягивающие и индуцирующие импульсы.

Я хочу проиллюстрировать этот процесс анализом одного фрагмента из прозаического "Путешествия в Армению"

Мандельштама. Этот фрагмент уже рассматривался выше в статье, посвященной стихотворению "Ламарк", в связи с мотивом противопоставленности утилитарной деятельности человека и мира природы. Сейчас, однако, для нас важен не столько общий смысл этого фрагмента, сколько его смысловая фактура: то, как этот смысл вырастает из непрерывно увеличивающегося числа взаимно притягивающихся смысловых факторов.

Две черствые липы, оглохшие от старости, подымали на дворе коричневые вилы. Страшные какой-то казенной толщиной обхвата, они ничего не слышали и не понимали. Время окормило их молниями и опоило ливнями - что гром, что бром - им было безразлично.

Однажды собрание совершеннолетних мужчин, населяющих дом, постановило свалить старейшую липу и нарубить из нее дров.

Дерево окопали глубокой траншеей. Топор застучал по равнодушным корням. Работа лесорубов требует сноровки. Добровольцев было слишком много. Они суетились, как неумелые исполнители гнусного приговора.

Я подозвал жену:

- Смотри, сейчас оно упадет.

Между тем дерево сопротивлялось с мыслящей силой, - казалось, к нему вернулось полное сознание. Оно презирало своих оскорбителей и щучьи зубы пилы.

Наконец ему накинули на сухую развилину, на то самое место, откуда шла его эпоха, его летаргия и зеленая божба, петлю из тонкой прачешной веревки и начали тихонько раскачивать. Оно шаталось, как зуб в десне, все еще продолжая княжить в своей ложнице. Еще мгновение - и к поверженному истукану подбежали дети.

Для начала нашего анализа можно было бы с равным успехом избрать много разных отправных точек; ведь процесс смысловой индукции развертывается одновременно по многим разным, то и дело пересекающимся направлениям, и одна найденная нить вытягивает за собой целый клубок смысловых связей. Я начну с мотивов, создающих образ казни. На это направление ассоциативной работы прямо указывает выражение "исполнители гнусного приговора". Однако этот образ, после того как он привлек к себе наше внимание, бросает ответ на все новые точки текста, высвечивая и фокусируя их смысл в определенном ракурсе. Мы замечаем, что к образу казни имеет отношение упоминание веревки, "накинутой" на дерево. В этом ракурсе "развилина" дерева ассоциируется с горлом казнимого; после того как эта ассоциация вошла в наше понимание текста, мы замечаем, что между основанием "развилины" и основанием "горла" имеется визуальное, образное подобие. Два образа сливаются в смысловой симбиоз; отныне смысловые связи, которые каждый из них порознь получит в данном тексте, неизбежно будут проецироваться и на второй компонент этого семантического сплава. Немедленным следствием этого наложения служит понимание того, что в подразумеваемом плане ситуации речь идет не вообще о казни, но

о казни старого человека, с морщинистой, шероховатой кожей на горле, на которое накидывают петлю.

Чтобы понять, куда ведет эта ассоциативная цепочка, необходимо подключить к анализу некоторые дополнительные факторы, присутствующие в данном тексте или в пропитывающем его реминисцентном поле. В частности, образ срубленного дерева как "смерти" дерева явственно напоминает о рассказе Толстого "Три смерти"; к этому рассказу отсылает и философский смысл анализируемого фрагмента: противопоставление природы и человека. Вовлечение темы "Толстого" в смысловую фактуру текста вызывает немедленные последствия в понимании нами соотношений между многими его компонентами. Например – описание "черствой" липы, казалось утратившей все признаки жизни, высвечивается в проекции на знаменитое описание старого дуба в "Войне и мире". (Эти две картины объединяет визуальная деталь: дуб у Толстого "растопырил свои обломанные, ободранные пальцы" – липы у Мандельштама "подымали на дворе коричневые вилы".) Это наложение, в свою очередь, помогает нам осознать, что в повествовании Мандельштама речь идет о *преображении* старой липы: к ней возвращается "полное сознание", – подобно "весеннему обновлению" старого дуба у Толстого. Парадокс, однако, состоит в том, что это обновление совершается в момент казни. Такое смещение смысла прототипического образа придает тексту эсхатологический драматизм.

Но главное – появление в фактуре текста связей с Толстым развивает и проясняет смысл мотива казни. В статье "Не могу молчать" (1908) Толстой, с целью придать своему протесту против казней наибольший драматизм, рисует воображаемую сцену собственной смерти на виселице:

Затем я и пишу все это <...> чтобы или посадили меня в тюрьму, где бы я ясно сознавал, что не для меня уже делаются все эти ужасы, или же, что было бы лучше всего (так хорошо, что я и не смею мечтать о таком счастье), надели на меня, так же как на тех двадцать или двенадцать крестьян, саван, колпак, и так же столкнули с скамейки, чтобы я своей тяжестью *затянул на своем старом горле намыленную петлю.*

Теперь образ "сухой развилины", в его ассоциации с горлом старого человека, принимает для нас новый смысл. Понимаем мы и смысл, казалось бы, совершенно случайного и побочного определения веревки как "прачешной веревки"; веревка из прачешной оказывается – в этом уникальном симбиозе смыслов – знаком "намыленной петли" в толстовской реминисценции.

Присутствие Толстого (и притом Толстого в момент им самим описанной казни) в смысловом поле текста Мандельштама придает новый смысл слову "эпоха" (ср. такие выражения из общеупотребительного идиоматического фонда, как "толстовская эпоха", "Толстой как эпоха" и т.п.) и даже загадочному на первый

взгляд выражению "зеленая божба". Последнее отсылает к конфликту Толстого с официальной церковью – как увидим далее, важный мотив в данном тексте, к значению которого нам еще предстоит возвращаться; бунт писателя против церкви – его "божба" – в проекции на образ дерева становится "зеленой божбой".

Оба проанализированных здесь выражения выглядели, в применении к дереву, произвольными и непроясненными знаками; в лучшем случае они вызвали неартикулированную эмоциональную ассоциацию. Однако помещение их в смысловое поле, вырастающее из взаимодействия различных компонентов, втягивающихся в ткань текста, фокусирует их смысл, делает его отчетливым и артикулированным. В этом новом качестве данные компоненты приобретают способность в свою очередь оказывать фокусирующее воздействие на другие элементы текста.

В описании казни у Толстого присутствует еще один яркий образный компонент: образ савана, "надетого" на повешенного. И важность самого этого образа для визуальной картины казни, и ассоциативная связь "надетого" савана и "накинутой" веревки делают его присутствие в картине "казни" дерева весьма вероятным и желательным; и однако в тексте Мандельштама этот компонент непосредственно не представлен. С другой стороны, в этом тексте несколько раз проходит, в различных вариантах, компонент, казалась бы несоместимый с картиной казни, – мотив сна или дремоты; на него указывает слово "летаргия", а также, несколько выше, упоминание "брома". Это непонятное отсутствие одного элемента и столь же непонятное присутствие другого проясняется вовлечением в ткань нового компонента, который ассоциативно притягивается ими обоими и служит посредствующим звеном между ними. Образ "спящего" дерева вызывает ассоциацию со знаменитым стихотворением Гейне, вошедшим в хрестоматийный фонд русской литературной традиции в переводе Лермонтова:

На севере диком стоит одиноко  
 На голой вершине сосна.  
 И дремлет, качаясь, и снегом сыпучим  
 Одеята, как ризой, она.

Снежная риза, в которую "одета" сосна, связывает ее образ с мотивом "савана" у Толстого (ср. общераспространенную метафору снежного покрова как савана, покрывающего землю). С другой стороны, мотив "дремоты" связывает ее с "летаргией" дерева у Мандельштама. Все эти три взаимно проецируемые картины сливаются в еще более тесный симбиоз благодаря наличию у них одного общего подразумеваемого компонента. Таковым является образ "качания": качающаяся на ветру сосна, липа, которую в момент казни "начали тихонько раскачивать" и которая

"шаталась, как зуб в десне", и, наконец, повешенный, качающийся в петле. Вовлечение в ткань текста лермонтовской "сосны" не только не разрушило единство понимания, но придало ему большую аккумулятирующую силу. Ассоциативное преобразование "казни Толстого" в "казнь липы" стало более слитным, одна картина перетекает в другую одновременно через множество образных каналов.

Но для чего вообще понадобилась в тексте Мандельштама эта драматическая ассоциация, какой она имеет смысл? Ответ на этот вопрос, как и на возникавшие прежде, лежит в подключении все новых компонентов к анализу – подключении не произвольном, но таком, которое позволит заполнить смысловые разрывы и белые пятна. В этой связи обращает на себя внимание броское выражение "собрание совершеннолетних мужчин <...> постановило". Некоторые смысловые обертоны этого выражения можно понять, исходя из уже введенного в оборот материала. Противопоставление мира человеческой деятельности миру "органической" жизни (к которому относится не только природа, но и дети) является одной из центральных категорий художественного мира Толстого. Помимо рассказа "Три смерти", можно вспомнить в этой связи начало "Воскресения":

Веселы были и растения, и птицы, и насекомые, и дети. Но люди – большие, *взрослые люди* – не переставали обманывать и мучать себя и друг друга.

Однако смысл мотива "совершеннолетних мужчин" не ограничивается этим общим метафизическим противопоставлением. Понять скрытую пружину этого выражения позволяет ассоциация с другим прозаическим произведением Мандельштама – "Четвертой прозой". В этом произведении, в частности, находим следующие строки:

На каком-то году моей жизни *взрослые мужчины* из того племени, которое я ненавижу *всеми своими душевными силами* и к которому никогда не хочу и никогда не буду принадлежать, возымели намерение совершить надо мной *коллективно безобразный и гнусный ритуал*. Имя этому ритуалу – литературное обрезание или обесчещение, которое совершается согласно обычаю и *календарным потребностям* писательского племени, причём жертва намечается по выбору старейшин.

И далее:

Моя кровь, отягощенная наследством овцеводов, патриархов и *царей*, бунтует против *вороватой цыганицы* писательского племени. Еще ребенком меня похитил скрипучий табор *немытых романес* и сколько-то лет проваландал по своим похабным маршрутам, тщетно сляясь обучить своему единственному ремеслу, единственному искусству – краже.

Связи этого пассажа с анализируемым нами фрагментом проходят по многим каналам. В их числе, конечно, и мотив "мужчин", и "гнусный ритуал/приговор", и "коллективность" их

действий (ср. упоминание "собрания" и многочисленность исполнителей приговора). То, что автор-повествователь ненавидит их "всеми душевными силами", соответствует поведению дерева, сопротивляющегося "с мыслящей силой". Решение собрания срубить дерево на дрова, очевидно, связано с нуждами отопительного сезона; это обстоятельство соответствует "календарным потребностям" писательского племени. Наконец, сама идея "литературного обрезания" соплагается с рубкой дерева; в дальнейшем повествовании "Четвертой прозы" Мандельштам упоминает "кремневый нож", который "занесли надо мной <...> с целью меня оскопить" – мотивный коррелят топора, застучавшего по корням дерева.

Таким образом, борьба дерева и "совершеннолетних мужчин" вступает в симбиоз с образом конфликта Мандельштама с советской официальной писательской средой, как он изображен в "Четвертой прозе". Эта связь дополнительно скрепляется знанием того обстоятельства из жизни Мандельштама, что жил он в писательском доме; жильцы, "населяющие" этот дом и постановившие срубить дерево, – это именно члены литературного "племени", нарисованного в "Четвертой прозе". Картина казни дерева становится проекцией "гноусного ритуала", совершаемого официозно-бюрократическим миром "совершеннолетних мужчин" над писателем. В этом символическом слиянии двух картин образ воображаемой казни Толстого (а также, по-видимому, напоминание о реально совершенном над ним "гноусном ритуале" – отлучении от церкви) оказывается мощным посредствующим звеном, катализирующим фузию всех рассмотренных здесь компонентов смысла.

Связь героя "Четвертой прозы" с казнимым деревом проводится через посредство еще одного смыслового компонента: указания на его "царское" происхождение; соответственно о дереве в нашем тексте сказано, что оно "княжило в своей ложнице". Тем самым образ срубленного – "поверженного" – дерева проецируется на идею свергнутого монарха. Эта ассоциация придает дополнительный смысловой обертон образу "веревки", и в частности высвечивает ее эпитет "тонкая". Образ тонкой веревки, "накинутой" на горло-развилину, вызывает ассоциацию не только с повешением, но также с удушением. Как кажется, в ассоциативную ткань этого места текста влетают слова Пушкина (со ссылкой на мадам де Сталь) о том, что "правление в России есть самовластие, ограниченное удавкой". Эта реминисценция позволяет еще теснее сплавить и образ казни у Толстого, и образ русского "самовластья" (проекция казней 1908 года), и его последующего падения. (Я не останавливаюсь здесь на продолжении этой ассоциативной линии, ведущем к Французской революции, которое в полной мере проявится в



других главах "Путешествия в Армению", в частности в портрете Ламарка. Можно было бы также проследить связь образа убийства Павла I, подразумеваемого в словах Пушкина, с тем важным местом, которое тема Павловска занимала в образном мире Мандельштама.)

Все эти компоненты выступают в столь тесном сплаве, что каждый из них теряет свою отдельность, перетекая и растворяясь в других; невозможно определить, где, в ходе этого непрерывного ассоциативного скольжения, заканчивается "царственный" образ писателя и его казни и начинается образ "царского самовластья" и его гибели от "удавки". Крайности сходятся, взаимно исключаящие противоречия сливаются в семантический сплав, отнюдь не утрачивая при этом своей противоположности, полярные по своему изначальному значению элементы оказываются не чем иным, как различными поворотами этой непрерывно движущейся смысловой плазмы.

Заслуживает также внимания наименование писательского племени цыганами, или "романес" (последнее имя каламбурно намекает на занятия этого племени: в дальнейшем в "Четвертой прозе" упомянуто, что от "старейшин" этого племени "пахло луком, романами и козлятиной"). Такие выражения, как "вороватая цыганщина" и "кража", создают ассоциативное поле, притягивающее к себе образ кражи лошадей как типичного ремесла "вороватой цыганщины". Появление этого компонента в смысловом поле одного из взаимно проецирующихся текстов имеет немедленные последствия и для другого, симбиотически с ним связанного текста; в образе тонкой веревки, накидываемой на горло/развилку дерева, начинает звучать еще один смысловой обертон: ассоциация с уздечкой или петлей, "накинутой" на похищаемую лошадь.

Мы уже несколько раз сталкивались в анализируемом тексте с деталями, указывающими на мотив антагонизма с официальной церковью. Мотив этот тем более существен, что он проходит и через целый ряд выражений "Четвертой прозы". Так, старейшины племени, совершающие над героем "гнусный ритуал", названы "священниками"; несколько ранее в "Четвертой прозе" читаем:

Писатель — это помесь попугая и попа. Он попка в самом высоком значении этого слова.

"Официальная литература" соплагается с "официальным христианством"; эти "коллективные" феномены равным образом враждебны миру, представленному творческой личностью и "одиноким" (вспомним лермонтовскую реминисценцию) деревом. Присутствие этого мотива вовлекает новые компоненты в смысл выражения "поверженный истукан", описывающего гибель (свержение) "княжившего" дерева. В данной проекции это

выражение напоминает об эмблематическом образе крещения Руси: свержение деревянного идола Перуна с горы в Днепр. Теперь проясняется, что мотив Перуна был скрыто подготовлен уже в начале текста – в разговорно-фамильярном речении "что гром, что бром". Тем самым в реминисцентное поле "гнусного приговора", исполняемого над деревом (и над писателем), вовлекается образ торжества официального христианства над языческим божеством. Данная ассоциативная линия придает еще одну проекцию образу веревки: это веревка, накинутая на свергаемый "истукан" (а вместе с тем, по-видимому, напоминание о "повергнутых" с пьедесталов царских статуях как символе свергнутого самодержавия). Как видим, образ "тонкой прачешной веревки", накинутой на дерево, представляет собой симбиоз многих различных картин, от которых расходятся смысловые связи по многим направлениям, вся эта сложнейшая сетка смыслов оказывается сплавлена в единство благодаря общности образа "веревки", из которого растекаются, пропитывая друг друга, различные смысловые планы.

Проанализированная (или, вернее, сформировавшаяся в ходе анализа) смысловая картина представляется достаточной для того, чтобы наглядно проиллюстрировать сформулированные выше принципы смысловой индукции в тексте. Я опускаю многие детали, которые могли бы более или менее существенно повлиять на конфигурацию уже достигнутой нами картины; не буду также останавливаться на более широких натурфилософских и историко-культурных идеях, прорастающих в данном фрагменте при его проекции в более широкий контекст всего "Путешествия в Армению" и тесно связанных с ним стихотворений Мандельштама начала 1930-х годов. Для наших целей достаточно ограничиться тем смыслом, который эта секция "Путешествия" непосредственно заключает в себе в качестве относительно замкнутого текстуального целого. Толстовский по своему происхождению образ "смерти дерева" проецируется Мандельштамом на его собственную литературную судьбу и в этом качестве сливается с судьбой самого Толстого, в его конфликте с "коллективной" моралью. Заметим, что в начале сцены дерево предстает омертвевшим, оно "ничего не слышит и не понимает"; более того, его толщина названа "казенной", то есть как бы идентифицируется с миром "собраний" и "постановлений". Пробуждение и обновление дерева происходит лишь в момент исполнения "гнусного приговора". Именно в такой перспективе видел Мандельштам перелом в своей судьбе, произошедший в связи с "делом Горнфельда". Из благополучного литератора, принимающего активное участие в издательской, переводческой и литературно-полемиической жизни второй половины 1920-х годов, он превращается в парию, "обесчещенного" членами литературного "племени"; но вместе с тем – именно эта

катастрофа вернула Мандельштаму способность к поэтическому творчеству: он вновь начинает писать стихи после более чем пятилетнего перерыва, пришедшегося на наиболее благополучную (с внешней стороны) полосу его жизни. Эта противоположность житейского благополучия творческому "сознанию" добавляет в нарисованную картину еще один толстовский мотив, еще один канал, связывающий судьбу автора "Четвертой прозы" и "Путешествия в Армению" с судьбой Толстого.

Сцена рубки старого дерева во дворе писательского дома заключала в себе – в проекции на нее творческого мира наблюдавшего эту сцену поэта – достаточную массу заряженных ассоциациями образов и их потенциальных связей, чтобы дать толчок цепной реакции смысловой индукции – цепной реакции создания текста. В мою задачу не входит определение того, какие из частиц этого индуцирующего процесса были осознаны Мандельштамом, а какие оказались втянуты в этот процесс интуитивно, в результате ассоциативных скольжений творческой памяти: предметом моих наблюдений является бытие текста в смысловой среде, а не психология творчества. Так или иначе, текст был создан. Текст этот, в проекции на него сознания воспринимающего его субъекта, в свою очередь оказывается достаточно мощным катализатором, вызывающим процесс смысловой индукции; результатом этого последнего процесса является предложенное здесь "понимание" текста, то есть его смысловое воссоздание. Конечно, стоявшая передо мной аналитическая задача вызвала необходимость сделать этот процесс как можно более осознанным и артикулированным; в случае обычного, "не аналитического" восприятия текста он совершается более интуитивно, формируя понимание текста скорее в виде неартикулированного синкретического "образа", чем осознанного предмета описания. Но каковы бы ни были психологические особенности, намерения и достижения создающего и воссоздающего текст субъекта, его деятельность в отношении к тексту имеет то общее, что текст формируется каждый раз не как фиксированный предмет, раз и навсегда существующий, но как процесс, непрерывно движущийся и развертывающийся в бесконечность.

Подведем итог. "Истинным героем" наших рассуждений и анализов служит не "язык" и не "речь" культуры, но текст как самоценный и первичный феномен. Этот феномен не существует объективно и абсолютно, "в себе и для себя", подобно идеалу семиотического кода; но не является он и чисто вторичным, и потому более или менее случайным, продуктом "приложения" механизмов культурной памяти. Текст возникает во взаимной проекции этих двух факторов, как момент их уникального

слияния – момент неповторимый, все время текущий и ускользающий.

Чтобы подойти к тексту таким образом, необходимо научиться иметь дело с открытым, неограниченным притоком в текст смысловых компонентов, в то же время не теряя из виду единства и герметической компактности текста. Практическая реализация этого принципа состоит в том, что в нашем анализе текста мы должны быть готовы привлечь всевозможные доступные нам ресурсы извлечения смысла, никак не регламентируя их число, характер и происхождение; мы должны, однако, делать это лишь постольку и таким образом, чтобы все эти разнородные компоненты не уменьшали, а, напротив, увеличивали смысловую слитность текста.

Другая сторона этого принципа состоит в том, что внесение каждого нового элемента в анализ должно иметь последствия для значения как самого этого элемента, так и других элементов текста, с ним связанных. Смысловой материал, пропитывающий текст, не остается в нем автономным – он подвергается переплавке, растворяясь во множестве других частиц, с которыми он вступает в многосторонние и многообразные взаимодействия в смысловой "плазме", герметизированной в тексте. Поэтому анализ текста неизбежно предполагает многократное возвращение к уже пройденным этапам, постоянные ретроспективные наложения и реинтерпретации; мы вновь и вновь возвращаемся к тому или иному компоненту – возвращаемся каждый раз после того, как в ткани текста обнаруживается какой-либо новый фактор, ретроспективно позволяющий доосмыслить этот компонент, а вслед за тем и целый ряд других компонентов, связанных с ним. Такое "нелинейное", как бы движущееся по спирали (или, скорее, по нитям клубка) наращивание смысловой ткани позволяет представить смысл текста в движении, в виде летучего смыслового конгломерата, очертания которого калейдоскопически изменяются при каждом шаге смыслообразования.

При соблюдении такого принципа вливающаяся в текст открытая информация не разрывает его изнутри и не размывает его оформленность. Более того, принцип оформленности и целостности текста только поддерживается и усиливается по мере разрастания материала, из которого вырастает его смысл. Чем более разнороден этот материал, чем меньше его ожидали его увидеть в соположении, – тем сильнее ощущается герметическое давление текстуальности, преобразующее этот материал и сплавляющее его в уникальное единство.

Наконец, еще одно методологическое следствие, которое изложенные здесь принципы имеют для анализа текста, состоит в том, что этот анализ невозможно построить в виде предварительно регламентированной иерархии механизмов и уровней его

структуры. Связи, из которых вырастает смысловая ткань текста, завязываются одновременно между многими разными его компонентами, по многим разным направлениям. Эти компоненты могут быть сколь угодно различными по своему объему, характеру, происхождению, наконец, по положению, занимаемому ими как в самом тексте, так и в пропитывающем его поле подразумеваний и аллюзий. Например, в проанализированном выше тексте оказываются связаны в нерасторжимый узел такие его прямые и косвенные компоненты, как фамильярная разговорная идиома "что гром, что бром", поэтическая идиома "поверженный истукан", аллюзия свергаемого кумира Перуна в эпоху Киевской Руси (а значит, и такие компоненты текста, через посредство которых формируется эта аллюзия, как "веревка" и "князь"), многоаспектные ассоциации с образом Толстого и, в частности, его конфликта с церковью, реминисценции с "Четвертой прозой", проецирующие этот конфликт в ситуацию остракизма Мандельштама в литературной среде, и, наконец, комплексная визуальная картина "гнусного ритуала" – казни, конокрадства, убийства-удушения, свержения, – воплощаемая в образе "накидываемой" петли. Бессмысленно было бы пытаться как-либо классифицировать все эти компоненты, придать упорядоченность их соотношению друг с другом и порядку их появления в процессе осмысления текста; даже если бы нам удалось каким-то образом это сделать в одном случае, эта упорядочивающая работа оказалась бы совершенно недействительной для другого случая, и все пришлось бы начать сначала. Предлагаемый способ анализа принципиально откачивается от понятия фиксированных блоков структуры, имеющих объективно заданную функцию в построении текста. Вместо этого основной "единицей" анализа (если можно ее так назвать) оказывается *мотив*: подвижный компонент, вплетающийся в ткань текста и существующий только в процессе слияния с другими компонентами. Ни характер мотива – его объем, "синтагматические" соотношения с другими элементами, "парадигматический" набор вариантов, в которых он реализуется в тексте, – ни его функции в данном тексте невозможно определить заранее; его свойства вырастают каждый раз заново, в процессе самого анализа, и меняются с каждым новым шагом, с каждым изменением общей смысловой ткани.

Уникальность феномена текста состоит в том, что его герметическая закрытость, определяющая его статус как текста, создает потенциал для генерации открытого смысла. Любое изменение в нашем видении фактуры текста вызывает его смысловую "регенерацию", вносящую изменения в смысл многих его компонентов, а в конечном счете всей картины в целом. Поскольку число компонентов, вовлекающихся в текст, и их наложений бесконечно, то бесконечным оказывается и процесс

регенерации текста, а значит, и смысл, индуцируемый на основании этого процесса. Само собой разумеется, что сознательные намерения автора или интерпретатора в их отношении к тексту составляют лишь малую часть той ткани, которая аккумулируется в тексте и преобразуется в нем. Ни автор и никто другой не в состоянии учесть все резонансы смысловых обертонов, возникающих при бесконечных столкновениях бесчисленных частиц смыслового материала, так или иначе фигурирующих в тексте. Но и автор, и читатель, и исследователь способны – с различной степенью отчетливости и осознанности – ощутить текст в качестве *потенциала* смысловой бесконечности: как динамическую “плазменную” среду, которая, будучи однажды создана, начинает как бы вести свою собственную жизнь, включается в бесконечный процесс самогенерации и регенерации. Таков парадокс текста, составляющий важнейшее его свойство в качестве орудия формирования и передачи смысла в коммуникативной среде: открытость, нефиксированность смысла, бесконечный потенциал его регенерации не только не противоречит закрытому и конечному характеру текста, но возникает именно в силу этой его закрытости, создающей герметическую камеру, в которой совершаются “плазменные” смысловые процессы.

Не следует думать, что все, что здесь сказано, относится только к “художественным текстам” высокой ценности и сложности или, по крайней мере, относится к ним в большей степени, чем к фактам повседневного языкового общения. Скорее напротив: предметные, идиоматические, эмоциональные, биографические компоненты, пропитывающие любой самый ординарный акт “бытового” общения, безгранично широки, многообразны и непредсказуемо идиосинкретичны; в то же время степень осознанности этих компонентов, степень преднамеренности их использования значительно ниже, чем в художественном тексте, организация которого (и понимание которого как организованного целого) составляет предмет целенаправленных усилий как автора, так и его аудитории. Прояснить это размытое, смутное, грандиозное в своей анонимности смысловое поле, окружающее всякий “бытовой” текст, представляется мне задачей не меньшей, но *большей* исследовательской сложности, чем анализ художественного текста, построенного с большей продуманностью и широко использующего более “ценный” (а значит, и более рельефно запечатленный в нашей культурной памяти, обладающий большей индивидуацией) смысловой материал. В этом смысле предлагаемый анализ литературных текстов представляется мне первым шагом, сделанным в относительно более легких и благоприятных условиях, за которым должен последовать более широкий лингвистический анализ текстов, относящихся ко всем сферам коммуникативной деятельности.

Мне хочется закончить этот обзор словами Толстого из уже цитировавшегося выше письма к Страхову, в которых он стремился передать процесс работы над "Анной Карениной":

Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собой, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя; а можно только посредственно — словами описывая образы, действия, положения.

Мне представляется, что подобный процесс творческой работы — с разной степенью мыслительного напряжения и с разными масштабами получаемых результатов — совершает каждый говорящий, в каждый момент, когда он пытается что-то сказать либо осознать что-то сказанное другим. Как бы ни разнились между собой результаты этих усилий, их все объединяет феномен смысловой трансценденции, свойственный тексту, — феномен, в силу которого "сцепление" (я бы сказал скорее — слияние) отдельных элементов создает качественно новый результат, неизмеримо больший (*бесконечно* больший) простой суммы этих элементов. И хотя ни сам говорящий, ни его аудитория не в состоянии полностью овладеть этим растекающимся в бесконечность силовым полем, они оказываются способны "понять" его как нечто, более или менее соответствующее их коммуникативным намерениям и ожиданиям — тому текущему смысловому образу, который присутствует в их сознании, но который "выразить непосредственно словами никак нельзя".

## СОДЕРЖАНИЕ

Тема святочного карнавала в поэме А.Блока "Двенадцать" .	
Из наблюдений над мотивной структурой романа	
М.А.Булгакова "Мастер и Маргарита" . . . . .	
Новый Завет в произведениях М.А.Булгакова . . . . .	
Сон о русской поэзии (О.Мандельштам, "Стихи о русской поэзии", 1-2) . . . . .	
Еще раз о функции подтекста в поэтическом тексте ("Концерт на вокзале") . . . . .	
Ламарк, Шеллинг, Марр (стихотворение "Ламарк" в контексте "переломной" эпохи) . . . . .	
Смерть в воздухе (к интерпретации "Стихов о неизвестном солдате") . . . . .	
Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Пастернака "Доктор Живаго" . . . . .	
Послесловие. Структура текста и культурный контекст . . . . .	

*Научное издание*

Гаспаров Борис Михайлович

**ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЛЕЙТМОТИВЫ**

**Очерки по русской литературе**

**XX века**

Заведующий редакцией **С.С.Цельникер**. Редактор **Н.Г.Михайлова**  
Художник **Л.С.Эрман**. Художественный редактор **Э.Л.Эрман**  
Технический редактор **Г.А.Никитина**. Корректор **В.И.Мартынюк**

ИБ № 17288

Слано в набор 02.11.92. Подписано к печати 03.06.93. Формат 60×88<sup>1/2</sup>  
Бумага офсетная. Гарнитура таймс. Печать офсетная  
Усл. п.л. 18,6. Усл. кр.-отт. 18,6. Уч.-изд.л. 20,7. Тираж 2000 экз.  
Изд. № 7498. Зак. № 292. „С”-1.

ВО "Наука"

Издательская фирма "Восточная литература"  
103051, Москва К-51, Цветной бульвар, 21