

Культура и текст: <http://www.ct.uni-altai.ru/>

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ

*Государственное образовательное учреждение высшего*

*профессионального образования*

**«АЛТАЙСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ**

**ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ АКАДЕМИЯ»**

Г.П. Козубовская

***Середина века:  
миф и мифопоэтика***

Монография

БАРНАУЛ 2008

ББК 83.3 Р5-044  
УДК 82.0 : 7  
К 592

**Козубовская, Г.П.**

**Середина века: миф и мифопоэтика** [Текст] : монография / Г.П. Козубовская. – Барнаул : АлтГПА, 2008. – 273 с.

ISBN 978-5-88210-449-7

Рецензенты:

Н.Н. Скатов, член-корр. РАН (Санкт-Петербург, ИРЛИ РАН, Пушкинский Дом)

О.В. Мирошникова, доктор филологических наук, профессор Омского государственного педагогического университета

В монографии исследуется уникальная ситуация русской литературы середины XIX века, выражающаяся в парадоксальном сопряжении тенденций – к органике, к «живой жизни», в преодолении «культуроцентризма», с одной стороны, к культуре – с другой. Литературный быт изучается в связи с архетипами и авторскими мифами, русская проза и поэзия – как «текст культуры»: описываются семантика, культурные смыслы и культурные коды, механизмы их трансформации в парадигме мир-текст и т.д.

Монография адресована специалистам филологического профиля, культурологам, учителям-словесникам школ, гимназий и всем, интересующимся русской культурой.

ISBN 978-5-88210-449-7

© Г.П. Козубовская, 2008

© Алтайская государственная  
педагогическая академия, 2008

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	6
I. Я.П. ПОЛОНСКИЙ	20
ПОЭЗИЯ Я.ПОЛОНСКОГО: СОН КАК ТЕАТР	20
<i>Антропоцентрический принцип</i>	20
<i>Миф как «маскарад истории»</i>	24
<i>Онейрический код</i>	26
<i>Сновидный театр. Персонафикация мира</i>	34
<i>Мифологемы души и сердца</i>	38
<i>Точка зрения в тексте</i>	42
<i>Мифологема мировой ткани</i>	46
<i>Музыкальный код</i>	53
<i>Женский характер</i>	56
<i>Вечно Женственное</i>	59
<i>Принцип поэтической смеси</i>	63
II. А.Н.МАЙКОВ	68
А.МАЙКОВ: ИГРА СО ЗРИТЕЛЕМ КАК ПРИНЦИП ПОЭТИКИ	68
<i>Антологический жанр: миф как культура</i>	68
<i>Принцип живописания</i>	73
<i>Оппозиция мужского/женского</i>	79
<i>Пространственный код</i>	84
III. А.А. ФЕТ	89
ОЛЬФАКТОРНЫЙ КОД ПОЭЗИИ А. ФЕТА: БЛАГОВОНИЯ	89
<i>«Запахи»: эстетика и поэтика</i>	89
<i>Ольфакторная парадигма Фета</i>	91
<i>Запахи в календарном цикле</i>	97
ПРОЗА А. ФЕТА: «ПРОЗА КАК ПОЭЗИЯ»	104
<i>«Прозаическое» у Фета</i>	104
<i>Гоголевский код</i>	107
<i>Шопенгауэровский код</i>	110
<i>Преодоление Гоголя: автоцитатность и пушкинский код</i>	116
ФЕТОВСКИЙ КОД В ПРОЗЕ Л.Н. ТОЛСТОГО (роман «Семейное счастье»)	122
<i>Биографический код</i>	122
<i>«Усадебный текст»</i>	125

<i>Мифологема сада</i>	128
<i>Телесный код и пластика жеста</i>	134
<i>Музыкальный код</i>	137
<i>Чайный ритуал и его космологизирующая функция</i>	138
IV. И.С. ТУРГЕНЕВ	141
МИФОЛОГЕМА ЗАПАХА В РОМАНЕ «ДЫМ»:	141
ФЕТОВСКИЙ КОД	
<i>Тургенев и Фет: притяжения и отталкивания</i>	141
<i>Вегетативный код: «запах гелиотропов»</i>	144
<i>Мифологема волос</i>	147
РОМАН «НАКАНУНЕ» И ЕГО КОДЫ	152
<i>Оппозиция воплощение/развоплощение</i>	153
<i>Орнитологический код</i>	156
<i>Мифологема запаха</i>	159
ФЕТ И ТУРГЕНЕВ: ПОЭЗИЯ И МИФОЛОГИЯ	164
ЛИТЕРАТУРНОГО БЫТА	
<i>Биографический контекст</i>	164
<i>Охотничий код</i>	171
<i>Сад в пародийных контекстах</i>	174
<i>Носология и энтомологический код</i>	176
<i>Оппозиция женского/мужского</i>	178
<i>Морбуальный код</i>	181
<i>Метакод в письмах</i>	185
<i>Поведенческий код: «поэтическая ложь»</i>	187
V. И.А. ГОНЧАРОВ	194
«ВОСТОЧНЫЙ ТЕКСТ» В ЖАНРОВОЙ МОДЕЛИ	194
ПУТЕШЕСТВИЯ	
(роман «Фрегат «Паллада»)	
<i>Жанр путешествия: «поэтическое» и «мифологическое»</i>	194
<i>Япония и ее ипостаси</i>	200
<i>Мифологический архетип сюжета</i>	204
<i>«Морской текст» и маринический код</i>	209
<i>Структура текста: литературные цитаты и их функции</i>	212
<i>Структура текста: диалог Запада с Востоком</i>	215
МИФОПОЭТИКА РОМАНА «ОБЛОМОВ»	220
<i>Онейрический код</i>	223

<i>Музыкальный код и миф о Пигмалионе и Галатее</i>	225
<i>Литературный генезис женских персонажей: вегетативный код</i>	229
<i>Игла: мифопоэтический смысл</i>	231
ЖЕНСКИЕ ИМЕНА В РОМАНЕ «ОБРЫВ» И ИХ КОДЫ	238
<i>Именная парадигма: акватический код</i>	242
<i>«Усадьбный текст» и вегетативный код</i>	248
<i>Женские архетипы и принцип двойничества</i>	255
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	258

## ВВЕДЕНИЕ

Русская литература середины XIX века – явление достаточно уникальное. Закономерно, что в настоящее время, переосматривая проблему художественного метода, ученые выделяют антропоцентрическую составляющую в методе [Созина, 2006]<sup>1</sup>.

Для середины XIX века характерны устремленность к естественной природе и освобождение от «книжности», лишаящей человека ощущения собственной уникальности и заковыва-

---

<sup>1</sup> В исследовании поэзии середины века это уже было заявлено в 70-е гг., в частности, в работах Н.Н. Скатова [Скатов, 1986] и Е.Ермиловой [Ермилова, 1977]. Заявлено новое направление «Литературная антропология». См. об этом: [Подорога, 2006]. См. также: Демичев, А.В. Дискурсы смерти: Введение в философскую танатологию. – СПб.: ИНАпресс, 1997. – 144 с.; Иванов, Вяч. В. Культурная антропология и история культуры // Одиссей. Человек в истории. – 1989. – М.: Наука, 1989. – С. 11-16; Карасев, Л.В. Вещество литературы. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 400 с.; Савельева, В.В. Художественная антропология. – Алматы: АГУ им. Абая, 1999. – 281 с.; Телесность человека: междисциплинарные исследования. – М.: М.: ФО СССР, 1991. – 159 с.; Удодов, Б.Т. Пушкин: художественная антропология. – Воронеж: Воронежский ун-т, 2000. – 302 с.; Эткинд, Е.Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психоэтики русской литературы XVIII-XIX вв. – М.: Школа «Языки славянской культуры», 1998. – 446 с. См. кроме того: Греймас, А.Ж. Семиотика страстей: от состояния вещей к состоянию души; пер. с фр. И. Г. Меркуловой; предисл. К. Зильберберга. – М.: Изд-во ЛКИ: УРСС, 2007. – 334 с. (Programme A. Rouchkine); Крейдлин, Г.Е. Невербальная семиотика: язык тела и естественный язык. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – 581 с. (Новое литературное обозрение: научное приложение; вып. XXXIX); Руднев, В.П. Философия языка и семиотика безумия: избранные работы. – М.: Территория будущего, 2007. – 527 с. – (Университетская библиотека Александра Погорельского) (Философия); Семиотика безумия: [сборник статей] / [ред., сост. Н. Букс]. – Париж; М.: Сорбонна: Русский институт: Европа, 2005. – 312 с. – (Механизмы культуры / ред.: Н. Букс, Е. Пенская); Эпштейн, М.Н. Философия тела. – СПб.: Алетейя, 2006. – 431 с.; Крыстева, Д. Концептуализация брадобрея и брадобрития в русской культуре и литературе (до конца Петровской эпохи) // Русистика 2003: Язык, коммуникация, культура. Университетско издательство «Епископ Константин Преславски». — Шумен, 2003; Мароши, В. Русская литература и семиотика ногтей // Критика и семиотика. Вып. 1-2, 2000. С. 111-117; Мароши, В. Безуховы и Аблеуховы (к семиотике уха в русской литературе) // Критика и семиотика. Вып. 3/4, 2001. С. 220-228; Фигут, Р. Страх перед телом у Толстого. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999\\_02/1999\\_2\\_06.htm](http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_02/1999_2_06.htm). – Загл. с экрана и др.

ющей его в готовые формы<sup>2</sup>. Отсюда внимание к дневникам, фиксирующим процесс самонаблюдения, погружая в глубины психики (см., напр., дневники Н.Г. Чернышевского, Л.Н. Толстого и др.). Так, в письмах Н.А. Некрасова появляется лейт-мотив, связанный со страхом непреодоленной «литературности»: «...Прежде всего, выговариваю себе право, может быть, иногда на рутинный и даже фальшивый звук, на фразу, то есть буду говорить без оглядки, как только и возможно говорить искренно. Не напишешь, ни за что не напишешь правды, как только начнешь взвешивать слова: советую и Вам давать себе эту свободу, когда Вам вздумается показать свою правду другому. Что за нужда, что другой ее поймает — то есть фразу,— лишь бы она сказалась искренно — этим-то путем и скажется ему та доля нашей правды, которую мы щепетильно припрятываем и без которой остальное является в другом свете» [Некрасов, 1952, X: 329]; «Рутинная лицемерия и рутинная ирония губят в нас простоту и откровенность. Вам, верно, случалось, говоря или пища, беспрестанно думать: не смеется ли слушатель? Так что ж? Надо давать пинка этой мысли каждый раз, как она явится. Все это мелочное самолюбие. Ну, если и посмеются, если даже заподозрят в лицемерии, в фразе, экая беда! Мы создаем себе какой-то призракстрашилище, который безотчетно мешает нам быть самим собою, убивает нашу моральную свободу» [Некрасов, 1952, X: 331]<sup>3</sup>.

Но в то же время в моделировании своей личности очевидна опора на литературный архетип, готовый образец (см., напр., в современных исследованиях биографии Чернышевского)<sup>4</sup>. Накопленный аналитический материал объясняет, почему концепции развития русской литературы, основанные на идее

---

<sup>2</sup> См. об этом: [Чавдарова, 1997].

<sup>3</sup> Ср. Некрасов о Тургеневе: «Вырывая из себя фразерство, он прихватил и неподдельные живые цветы поэзии и чуть тоже не вырвал их! Всякий порыв лиризма — его пугает, безоглядная преданность чувству — для него невозможна. Все проклятая боязнь расплыться!» [Некрасов, 1952, X: 259]. См. также об антропоцентрической составляющей в поэзии Некрасова: Портнова, Н.А. Из наблюдений над некрасовской «поэзией сердца» // Науч. тр. Куйбышев. пед. ин-та. — Куйбышев: КГПИ, 1974.

<sup>4</sup> См. : [Паперно, 1995].

демифологизации, в последнее время не получают поддержки<sup>5</sup>. Несмотря на стремление освободиться от бремени культуры, срабатывали механизмы «памяти культуры», создающие подтекст, возникали новые мифы, мифологизированная повседневность.

Понятия «миф» и «архетип» являются базовыми в изучении мифологии и мифопоэтики<sup>6</sup>. Содержание понятия «миф» на сегодня не определено однозначно. Понимая под мифом способ

---

<sup>5</sup> См. о мифопоэтическом подтексте у В.И. Тютю: «Подтекстом мы называем здесь такие внетекстовые связи, которые могут быть актуализованы или реконструированы на основе текста, рассматриваемого в определенном контексте» [Тютю, 1991: 110].

<sup>6</sup> Эта проблематика успешно разрабатывалась в отечественном литературоведении в конце XX-начале XXI вв. учеными Московско-Тартуской школы - Ю.М.Лотманом, З.Г. Минц, В.Н.Топоровым и др. Из западных славистов одним из наиболее последовательных и интересных является Е. Фарино. См.: Фарино, Е. Некоторые вопросы теории поэтического языка. Язык как моделирующая система — Поэтический язык Цветаевой // *Semiotyka i struktura tekstu, praca zbiorowa pod red. M. R. Maýenowej.* - Warszawa, 1973; Фарино, Е. Код Ахматовой II *Russia Literature*, 7/8. - Mouton. The Hague-Paris, 1974; Фарино, Е. Любовная лирика Пушкина. Семиотический этюд II *Russia Literature*, 6. - The Hague-Paris, 1974; Фарино, Е. К проблеме кода лирики Пушкина (Лирическое «Я», время и пространство) // *O poetyce Aleksandra Puszkina (Materialy z sesji naukowej UAM — 6 i 7 XII1974) / Pod red. B. Galstera.* UAM. - Poznani, 1975; Фарино, Е. Два поэтических портрета (Ахматова <-> Пастернак) // *Boris Pasternak. Essays / Ed. by N. A. Nilsson.* - Stockholm, 1976; Фарино, Е. «Бессонница» Марины Цветаевой (Опыт анализа цикла) // *Zbornik za Slavistika*, XV. - NoviSad, 1978; Фарино, Е. К проблеме кода лирики Пастернака II *Russian Literature*, VI-I. January 1978. Special Issue: Boris Pasternak. - Amsterdam, 1978; Фарино, Е. «Тайны ремесла» Ахматовой II *Wiener Slawistischer Almanach. Band 6.* - Wien, 1980; Фарино, Е. Мифологизм и теологизм Цветаевой («Магдалина» — «Царь-Девица» — «Переулочки») // *Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 18.* - Wien, 1985; Фарино, Е. «Бузина» Цветаевой // *Wiener Slawistischer Almanach. Band 18.* - Wien, 1986; Фарино, Е. Стихотворение Цветаевой «Прокрасться...» II *Wiener Slawistischer Almanach. Band 20.* - Wien, 1987; Фарино, Е. Археопоэтика «Писем из Туль» Пастернака II *Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 20: Mythos in der Slawischen Moderne / Herausgegeben von W. Schmid.* - Wien, 1987; Фарино, Е. Бульвар, собаки, тополя и бабочки. (Разбор одной главы «Охранной грамоты» Пастернака) // *Studia Slavica Hung.* XXXIII, 1-4. - Budapest, 1987; Фарино, Е. «Золотистого меда струя...» Мандельштама // *Text and Context. Essays to Honor Nils Eke Nilsson /Ed. by P. A. Jensen, B. Lonnqvist, F. Bjorling, L. Kleberg, A. Syoberg. Almqvist and*



познания действительности, ученые расходятся в осмыслении его формы: для Е.Н. Мелетинского и М.И. Стеблин-Каменского миф – это повествование [Мелетинский, 1976, 1977; Стеблин-Каменский, 1976], для О.М. Фрейденберг – система метафор [Фрейденберг, 1936, 1997].

Историческое осмысление содержания мифа колебалось между двумя полюсами: миф как поэтическая условность и миф как реальность [Лосев, 1991; Стеблин-Каменский, 1976]. Содержание мифа, таким образом, сводится к трем значениям: миф как сон, миф как игра, миф как мировоззрение, миф как принцип бытия, в разграничении которых – принцип дифференциации типов мышления – мифологического и немифологического.

1. Осмысление мифа как сна подчеркивает его ирреальный характер. В этом смысле миф соотносится с творческим актом: сновидная природа творчества была открыта уже в античности<sup>7</sup>. Оживление этих представлений произошло в XX в., когда театр начал ассоциироваться со сновидением (М.Волошин), а трагедия была осмыслена генетически восходящей к донисийскому опьянению (Ф.Ницше, Вяч. Иванов). Сон у Ницше объявлен «божественной комедией» жизни, игрой теней [Ницше, 1993].

Традиция, сводящая миф к сновидению, берет истоки в философии З.Фрейда [Фрейд, 1991] и К.Юнга [Юнг, 1991].

Обобщая имеющиеся концепции сна, В. Руднев отрицает тождество сна и мифа, сближая их по функции: служить медиатором между текстом и реальностью [Руднев, 1990]. Сон в худо-

---

Wiksell International. - Stockholm, 1987; Фарино, Е. Вопросы лингвистической поэтики Цветаевой // Wiener Slawistischer Almanach. Band 22. - Wien, 1988; Фарино, Е. Греческая губа на зеленой скамейке в «Весне» Пастернака // Dissertationes Slavicae, XIX: Supplementum: Boris Pasternak. - Szeged, 1988; Фарино, Е. Некоторые вопросы поэтики Пастернака «Вечерело. Повсюду ретиво...» // Dissertationes Slavicae, XIX: Supplementum: Boris Pasternak. - Szeged, 1988; Фарино, Е. *Дешифровка II* Russia Literature, XXVI-I. - Amsterdam, 1989; Фарино, Е. Поэтика Пастернака («Путевые записки» — «Охранная грамота») // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 22. - Wien, 1989; Фарино, Е. «Все души милых на высоких звездах...» Ахматовой // Анна Ахматова и русская культура начала XX века: Тезисы конференции. - М., 1989 и др.

<sup>7</sup> См. миф Платона о душах смертных, обитающих на Млечном Пути и спускающихся к людям, в виде снов - вдохновения, творчества [Платон, 1990, 1]).

жественном произведении – иррациональная форма познания человеком мира и самого себя, сон может быть выражен на языке реальности, в логике объективной действительности или в логике сна, в перспективе «обратного времени», перевернутых представлений. Сон становится мотивирующим началом в фантастических описаниях, в видениях, грезах, входящих в художественное произведение. Таким образом, миф, воссозданный в форме сна, где сон – мотивирующее начало, присутствует в творчестве поэтов, обладающих немифологическим типом мышления. Миф, воссозданный в форме сна, воспроизведенный в логике сна и вне мотивировок сном, присутствует в творчестве писателей, с мифологическим типом мышления. Сон ведет к мифу через логику сна и через снятие мотивировок ирреальности происходящего<sup>8</sup>.

2. Осмысление мифа как игры опирается на концепции художественного творчества как игры<sup>9</sup>.

Понятие игры существует уже в античности. Двойственное понимание игры у Платона (человек – одновременно раб, игрушка в руках богов, их марионетка и господин своей судьбы [Платон, 1972, 3/2: 289]) привело к оформлению двух концепций игры: эстетической и социальной, кантовско-шиллеровской, видящей в игре самоцель, дающую полную власть над реальностью через эстетическую иллюзию [Кант, 1964: 106; Шиллер, 1957, 6: 302], и концепцию игры как исполнения ролей (социальных, возрастных, ситуативных) [Берн, 1988]. Первая сводит искусство к игре воображения, вторая – возводит бытовое поведе-

---

<sup>8</sup> См. о сне: Руднев, В.П. Сновидение и событие // Сон — семиотическое окно. М., 1994; Сон - семиотическое окно : XXVI Випперовские чтения. - М., 1994; Малкольм, Н. Состояние сна. - М., 1993; Боснак, Р.В мире сновидений. - М., 1992; Аленов, М.М. Изображение и образ сна в русской живописи: В. Борисов-Мусатов «Водоем» // Сон — семиотическое окно: XXVI Виппер. чтения. - М., 1993 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [proceedings.usu.ru/?base=mag/0053\(01\\_14-2007\)&xsl=showArticle.xslt&id=...jsp-rudnevslovar.narod.ru/s4.htm](http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0053(01_14-2007)&xsl=showArticle.xslt&id=...jsp-rudnevslovar.narod.ru/s4.htm) - 23к. – Загл. с экрана; Каменецкая, Т.Я. Сны и сновидения в произведениях И.А. Бунина (1910—1920-е гг.) // Известия Уральского государственного университета. – 2007. - № 53. Гуманитарные науки. – Вып. 14. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0053\(01\\_14-2007\)&xsl=showArticle.xslt&id=a05&doc=../content.jsp](http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0053(01_14-2007)&xsl=showArticle.xslt&id=a05&doc=../content.jsp) . – Загл. с экрана.

<sup>9</sup> См. об этом: [Голосовкер, 1987], [Эпштейн, 1988].

ние человека к театральности, жизнь – к театру. Но та и другая генетически восходят к античным представлениям о жизни как сценической игре, где бытие предстает как космическая мистерия, организованная демиургом – божеством. Космоустроительная функция игры проявляется во всех видах деятельности человека (принцип «жить играя» [Тахо-Годи, 1973]. Понятие игры, которой возвращен универсальный, космический смысл, ведет к осмыслению мифа в параллелизме реального и идеального.

Разграничивая идеальный мир как живое слово, речь самого бога, а реальным, который лишь «изреченное, застывшее слово», Шеллинг наметил два пути осмысления мифа [Шеллинг, 1987, 2]: миф – форма бытия природы, форма нерасчлененного единства человека с природой, творя который, природа творит самое себя, или миф – форма осмысления человеком природы, функция его сознания, игра воображения, поэтическая фантазия. В первом случае для создания мифа необходимо встать на точку зрения природы («не я»), овладеть ее языком. Во втором – языком культуры, – предполагающим наличие посредников между миром природы и миром души.

3. Миф как принцип бытия – явление, выходящее за пределы художественного произведения, в реальность жизни и судьбы художника. Романтическое житнетворчество – форма сотворения своей личности, её пересоздание, усовершенствование, возведение к идеалу. Собственная жизнь осмысляется как фрагмент книги бытия, как художественное произведение, которое творят художник и Судьба. «Бытовой миф» (его механизм рассмотрен в работах В. Турчина [Турчин, 1981: 78-116]), возникающий на стыке внешних обстоятельств и сознательной установки художника, демонстрирует демиургическую роль Судьбы, подчинившую себе личность. Миф, вырастающий из этической программы художника и реализующийся как поведенческий принцип<sup>10</sup>, становится своеобразной формой «самостоянья человека». Так, принцип бытия реализует концепцию мифа как игры. Требование мифотворчества у символистов связывалось с осмыслением природы искусства как теургической: «Последняя цель

---

<sup>10</sup> См. требование Жуковского, предъявляемое художнику: «жизнь и поэзия – одно», см. предписание «поэтической диэтики» Батюшковым всем творцам.

искусства – пересоздание жизни. Последняя цель культуры – пересоздание человека» [Белый, 1919: 10].

Миф, осмысленный как поэтическая условность, бытует в истории культуры в двух разновидностях – собственно миф и театр.

Восходя к одному и тому же архетипу, миф, обращаясь в театр, демонстрирует переход от «Божественной комедии» к «театру жизни». В истории культуры миф и театр образуют оппозицию природы и культуры, естественности и цивилизации.

Проблема театра как восстановления утраченного единства человека и природы, человека в мире, ставшая доминирующей в сознании эстетиков и поэтов начале XX в., получала развитие в концепциях театра как возможности осуществления теургической функции искусства (М.Волошин [Волошин, 1989], Вяч. Иванов [Иванов, 1994]), в концепциях театрализации жизни (Н.Евреинов [Евреинов, 1915, 1]), в возвращении к балагану с явным преодолением трехмерности «Эвклидова разума» и постижения личности до последних глубин (Г.Крыжицкий [Крыжицкий, 1922]).

Кризис театральности привел к концепции театра как «оазиса», которая реализовалась в поисках Художественного театра, поисках основанных на возвращении к естественной природе через восстановление природности человека. В том и другом случае происходило разрушение границ между искусством и жизнью: в первом случае через усиление условности, во втором – через преодоление ее.

Осмысление театральности как принципа бытия вело к мифу. Вл. Ходасевич отмечает специфическую для символистов театральность – «разыгрывание собственной жизни как бы на театре жгучих импровизаций» [Ходасевич, 1991: 11]. Театральность, будучи связующим звеном между культурой и жизнью, обращается в мифотворчество. Таково назначение театра «Башни на Таврической» Вяч. Иванова. Прослеживая соотношение театрализации и мифотворчества у символистов, С.В. Стахорский подчеркивает, что театрализации придается онтологический смысл, она наделяется гармонизирующей функцией, способной согласовать порыв к идеальному и чувственную реальность [Стахорский, 1991].

Отмеченные выше значения, определяющие содержание понятия «миф», сохраняет и «театр».

Осмысление сновидной природы театра имеет давнюю традицию. Восприятие театральных постановок как снов отчетливо обозначилось в описаниях балетных постановок. Так, воздушные композиции Дидло сравнивались с мистическими приемами Сведенборга [Стахорский, 1991]<sup>11</sup>. Оживление представлений о театре как сновидении происходит на рубеже XIX-XX вв. В исследованиях В. Стернина художественной жизни этой эпохи собран материал, подтверждающий это [Стернин, 1976].

Принцип игры лежит в основе театрального искусства. Театр начала XIX в., с точки зрения Ю.М.Лотмана, представлял собой не что иное, как трансформацию произведений живописи в динамическое единство спектакля, основанное на последовательной смене «неподвижных картин» [Лотман, 1998: 614]<sup>12</sup>. Язык театра Ю.М.Лотман описывает при помощи языка живописи, тем самым, возводя театр в этому виду искусства. Таким образом, театр оказывается формой осуществления «скульптурного» оживления статуй и живописных композиций. Пластика фигур и картин – требование, предъявляемое к антологическому жанру в поэзии и историческому в живописи, к жанрам, воссоздающим «дух древности». Мотив оживших статуй проходит через всю литературу XIX в. и трансформировано присутствует в литературе XX в.

---

<sup>11</sup> Переживание впечатления от балета А.Плещеев уподобляет погружению в особую ауру, созданную атмосферой театрального спектакля: «Выходя из театра [...], ты забываешь Тальони, ты помнишь одну Сильфиду, чудную, воздушную, неуловимую мечту, которая будет преследовать тебя долго, будет тесниться в душе твоей, как игривые очаровательные звуки Россиниевой или Веберовой музыки...» - Плещеев, А. Наш балет. – СПб., 1886.

<sup>12</sup> В исследовании В.Стернина прослежено обратное воздействие. Так, в абрамцевском кружке, где ставились домашние спектакли, в том числе и «бессловесные» - «живые картины», уделялось внимание пластике, декорациям: «В мамонтовском кружке художника чаще всего брался за именно за те живые картины и пьесы, которые должны были вводить зрителя в прекрасные и загадочные далекие миры, будь то определенные исторические эпохи (античность, библейский Восток), или же просто некий плод романтического воображения» [Стернин, 1987: 70].

Идея соотношения живописи и театра присутствует в осмыслении пейзажа как декорации. Подобное понимание пейзажа присуще многим художникам слова, что свидетельствует о «культурной» ориентации мироощущения. Так, например, органический мир природы, лесное пространство напоминает Фету театральную сцену: «Самый обыкновенный ландшафт. Тем не менее, в нём есть что-то театральное и декоративное. Из-за строгой темной рамки соснового бора ещё жарче кажется безоблачное небо, освещающее картину» [Фет, 1893: 618]. Декорацией кажется русскому путешественнику Италия (А.Н.Майков, Я.П.Полонский), мифом о рае – Батюшкову и Баратынскому.

В начале XX в. пейзаж как жанр живописи осмыслен с позиций театра. Эта идея последовательно развивается А.Бенуа в его «Истории русского пейзажа» [Бенуа, 1901: 125]. Генезис пейзажа в мифологическом плане обозначен В.Н. Топоровым [Топоров, 1987]. Соотношение поэзии и живописи прослежено в интересной работе Е.Фарино «Семиотические аспекты поэзии о живописи» [Фарино, 1979: 65-94]. Игра разнообразными планами, в результате которой размыкаются границы между видами искусства, либо ведёт к мифу, либо оборачивается театром – эстетической игрой.

Сновидная природа театра закреплялась в ритуале – обряде, получающем объяснение в мифологическом тождестве сна-смерти. Театр, как показали искусствоведы, генетически восходит к погребальной обрядности. Удвоение бытия получало в обряд мифологическую окраску: погребальные церемонии ставили целью воскресение умершего [Велишский, 1878: 618].

В обряде просматриваются черты будущего театра: обряд как текст представляет собой сценарий, порядок следования в похоронной процессии, расстановка действующих лиц подчиняются принципам режиссуры и сценографии. Обряд закреплял роль музыки как водительницы в иной мир головным положением в процессии музыкантов (оркестр). Плакальщицы как персонифицированные олицетворения Горя, Плача и Ужаса становились носительницами скорбного состояния мира, переживающего утрату. Наконец, актеры – маски – личины, согласно утверждению О.М. Фрейденберг, олицетворенная метафора смерти/воскресения [Фрейденберг, 1997: 156]. Актёры – мифоло-

гические двойники умершего. Й. Хейзинга называет это явление «мистическим тождеством», сущность которого заключается в том, что играющий участник обряда принимал сущность изображенного. Так, устанавливалось мистическое единство личности с Космосом, с миром [Хейзинга, 1992].

Актер становился носителем метафоры смерти/воскресения вследствие двойной функции маски: магической смысл ее в вызывании умершего, с которым носитель маски тождествен, к оберегающей – назначение её в обмане демонов преследующих умершего<sup>13</sup>.

О театральности как принципе бытия свидетельствуют мемуары, воссоздающие эпоху начала XIX века. В мемуарах А.П.Керн фиксируется «театральность» бытия, характерное для эпохи разыгрывание «литературных» и «театральных» ролей (напр., А.П. Керн – Клеопатра на одном из светских балов). При этом литература и жизнь вступают в сложные отношения, границы между ними снимаются: А.П. Керн в сознании самого Пушкина и его «мужского» окружения [Вульф, 1994], действительно, ассоциировалась с Клеопатрой, что выразилось в использовании античного кода в письмах Пушкина: Анна Петровна именуется им не иначе, как «вавилонская блудница»<sup>14</sup>. Так обозначается тенденция начала века – мышление архетипами: в мемуарах Керн отдельные эпизоды, связанные с М.Глинкой, «повторяют» ситуации «Моцарта и Сальери»<sup>15</sup>.

Обильное использование мифологической образности в русской литературе XVIII-XIX вв. во многом объяснялось «мифологическим» окружением частного человека: мифологические сюжеты входили в сознание русского дворянина как отражение внешнего мира и как архетип модели мира, модели поведения, образа жизни. Человек, свободно обращался с этими образами, мыслил ими или аналогиями с ними.

---

<sup>13</sup> См. об этом: Коропчевский, Д.А. Волшебное значение маски. – СПб., 1892; Авдеев, А.Д. Маска (опыт типологической классификации) // Сборник музея антропологии и этнографии. - М.; Л., 1957; Авдеев, А.Д. Происхождение театра (элементы театра в первобытнообщинном строе). – М.: Л., 1959; Авдеев, А.Д. Маска и ее роль в процессе возникновения театра. - М.; 1964.

<sup>14</sup> См. также: [Вольперт, 1998].

<sup>15</sup> См. подробнее: [Шкляева, 2006]. Кроме того, см.: [Козубовская, 2007].

«Переживание мифологии», помимо сознательных установок на «обыгрывание» мифов, трансформацию мифологической образности, мифотворчество, проявляется и в работе культурных механизмов, «памяти культуры» [Лотман, 1971: 25]<sup>16</sup>. В русской поэзии начала XIX в. начинают возникать авторские мифы: поэзия, освободившись от «театрального» мироздания, возвращается к «природному», для которого миф – не культура, а природа. И все это в русле процесса преодоления поэзией рационалистичности, выражающейся в обозначении мотивировок мифологической образности<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> См. об архетипах: Бражников, И.Л. Мифопоэтический аспект литературного произведения. Автореферат. дис... канд. филол. наук. - М., 1997. – 22 с.; «Вечные» сюжеты русской литературы: («блудный сын» и другие) / Под ред. Е.К. Ромодановской, В.И. Тюпы. - Новосибирск, 1996. - 180 с.; Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы»: от сюжета к мотиву / Под ред. В.И. Тюпы. - Новосибирск, 1996. - 192 с.; Гаспаров, Б.М. Литературные лейтмотивы. - М., 1994; Евзлин, М. Космогония и ритуал. - М., 1993; Лотман, Ю.М., Успенский Б.А. Миф – имя – культура // Успенский, Б.А. Избранные труды. Т.1. Семиотика истории. Семиотика культуры. - М., 1994; Максимов, Д.Е. О мифопоэтическом начале в лирике Блока // Максимов Д.Е. Русские поэты начала века. - Л., 1986; Марков, В.А. Литература и миф: проблема архетипов (к постановке вопроса) // Тыняновский сборник. Четвертые тыняновские чтения. - Рига, 1990. - С.133-145; Мароши, В.В. Архетип Арахны: Мифологема и проблемы текстообразования. Автореферат. дис... кандидата филологических наук. - Екатеринбург, 1996. - 22 с.; Мелетинский, Е.М. О литературных архетипах. - М., 1994; Миф – фольклор – литература. - Л., 1978; Приходько, И.С. Мифопоэтика Блока. - Владимир, 1994; Пятигорский, А.М. Мифологические размышления. Лекции по феноменологии мифа. - М., 1996; Топоров, В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995; Чернов, А.В. Архетип «блудного сына» в русской литературе XIX века // Евангельский текст в русской литературе XIX – XX веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. - Петрозаводск, 1994; Элиаде, М. Аспекты мифа. - М., 1995; Элиаде, М. Мифы, сновидения, мистерии. - М., 1996; Элиаде, М. Священное и мирское. - М., 1994; Юнг, К.Г. К пониманию архетипа младенца // Самосознание европейской культуры XX века. - М., 1991; Юнг К.Г. О психологии бессознательного // Юнг К.Г. Собрание сочинений. Психология бессознательного. - М., 1994; Доманский, Ю.В. Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте: пособие по спецкурсу. - Тверь: Тверской гос. ун-т, 1999. - 93 с. и др.

<sup>17</sup> Согласно обобщениям А.В. Михайлова, на рубеже XVIII-XIX вв. в происходил слом традиционно-мифориторической системы «готового слова» [Михайлов, 1997: 502-517]. В русле концепции А.В. Михайлова см. исследования: [Вацура, 1994], [Козубовская, 2006].



На наш взгляд, логично разграничение мифологического и немифологического типов мышления: А.А.Фет и Ф.И.Тютчев, с одной стороны, Я.П.Полонский, А.Н.Майков, с другой. Отчетливее всего это разграничение проявляется во взгляде на природу, в соотношении человека и природы. Мифологический тип мышления предполагает особое «чувство природы» (термин В. Саводника [Саводник, 1911]), выражающееся в специфике понимания природы и соотношения человека с природой. При кажущейся банальности этот критерий никогда не был обозначен в науке в качестве смысловозначительного признака в определении типа художественного мышления. Именно «чувство природы» становится дифференцирующим признаком в типологии русских поэтов, где А.С. Пушкину противопоставлены А.А.Фет и Ф.И.Тютчев. Для поэтов пушкинской ориентации характерно понимание природы как объективной данности, в ее закономерностях, обуславливающих человека. Для поэтов, придерживающихся идеалистического взгляда на природу, характерно её понимание как живого организма, обладающего душой, телом, функциями (Космос, подобный античному)<sup>18</sup>.

Сходную типологию обнаруживает изображение природы в творчестве русских художников. Так, исследователь М. Алленов связывает творчество А.Иванова с мифом: «Его природа в целом и в предметных частностях – это, собственно, определенная пропорция в сочетаниях первоэлементов, стихий, «букв античного космоса – огня, воздуха, воде, земли, вместе взятых именно как взаимоосвященные стихии... Образ природы в его пейзажах – это запечатленная в зримом образе картина, дарения, изваянный кистью космогонический миф» [Аленов, 1984: 318-319]<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> См. у П.Флоренского, для которого смысл мифологического сознания заключается в ощущении человеком себя как субстанции [Флоренский, 1994: 46].

<sup>19</sup> И в другой работе: «Природа в библейских эскизах изображена так, как должна была видеться «раздражительным в страстях» древним» - Алленов, М.М. Концепция пейзажа в творчестве А.Иванова // Проблемы пейзажа в европейском искусстве XIX века. – М., 1978. – С. 201. См. разграничение художников – Левитана и Врубеля: «Нужен был гений Врубеля, чтобы воскресить миф в русской природе» [12], «В каждом его (Левитана – Г.К.) этюде звучит лирическая повесть его прочувствованной души» - Муратов, П. Пейзаж в русской живописи

Немифологический тип мышления воссоздает миф на языке культуры, как взаимодействие поэзии с живописью, скульптурой, театром и т.д. Пластика становится помехой к ощущению внутренней глубины мифа, его истины. «Застылость» формы у поэтов-антологистов хорошо уловила символистская критика начала XX в., подчеркнув формальный характер их мифологии<sup>20</sup>. Так, критик В.В. Чуйко заметил по поводу поэзии А.Н. Майкова: «Античный мир дал ему лишь формы» [Чуйко, 1885: 21], Ю. Айхенвальд подчеркнул дистанцию, отделяющую Майкова от мира: «Но он не дает Вам забыть, что для древних это была только жизнь, а для него только мифология, только "умная ложь", которой он не способен поверить» [Айхенвальд, 1994: 158]. Здесь важна мысль о тождестве мифологии и культуры.

За этим непониманием скрывается различное понимание смысла и функций искусства, и различное отношение к мифу. Для художников с немифологическим типом мышления искусство остается эстетической игрой, условность которой обнажается в поэтическом мире. Для художников с мифологическим типом мышления искусство становится формой постижения мира и его сотворения по образу и подобию творчества демиурга-Бога.

В русской поэзии А.Фет – фигура маргинальная<sup>21</sup>: его мышление приобретает мифологический характер, мифологические принципы мышления – оформляют мифологическую модель мира. Художественное мышление Фета отличается удивительным единством. Усадебная поэзия Фета, устремленная к естественной природе, на первый взгляд» совершенно исключает культуру, выносит за скобки её, тогда как его проза переполнена обильными сопоставлениями, реальными персонажами жизненного сценария с мифологическими. Так, «полунемец Фет» (по выраже-

---

си 1900-1910 гг. // Аполлон. – 1910. - № 4. – С. 12, 14.

<sup>20</sup> Нереализованный миф о Пигмалионе – так понимала эту поэзию символистская критика. «Искусство, – как замечает З.Г. Минц, комментируя символистскую эстетику, – глубинный аналог мира, является именно по своей внутренней природе лучшим средством заглянуть под “покрывало Майн”» [Минц, 1990, 1: 105].

<sup>21</sup> См. достаточно хлесткое и точное выражение Б.Садовского: «Сам по себе факт, что Россия целиком презвала Фета, - страшен» [Садовской, 1990: 379].

нию И.С.Тургенева)<sup>22</sup> трагедию русского человека видит в отрыве от корней, традиций, сложившихся в этой жизни. Категория «воспитанного человека» (Фет убежден, что человек, воспитанный в преданиях русской старины, неизмеримо выше человека, вовсе не воспитанного [Фет, 1893] – так обозначается отношение к мифу, легенде, преданию и их роль в воспитании) предполагает «умягчение и возделывание духовной почвы для плодотворного восприятия высоко человеческого: ставя человека, во враждебные отношения к его жребию, как бы ни был скромн этот жребий» [Фет, 1893: 347]. Укорененность человека в родную ему почву Фет называет «органической искренностью» [Фет, 1980: 132].

Вынося культуру за скобки, отказываясь от ее понимания как сновидения или игры, возвращаясь к первозданности бытия, он творит миф заново, подобно природе, отказываясь от ума, мотивирующего этот миф. «Стать природой» – принцип, бытия и мышления Фета, сформулированный Фетом в его поэзии, – реализовался в методе «ассоциативного символизма»<sup>23</sup>, что означало переход русской поэзии на новую ступень своего развития.

---

<sup>22</sup> См. в письме И.С. Тургенева: «Скучно ему в Степановке, и с каждым годом будет все скучнее: но он, хотя и полунемец, а вне России жить не может...». Цит. по: Садовской, Б. Ледоход. – Пг., 1916. – С. 177.

<sup>23</sup> Этот термин появился в статье Вяч. Иванова об И. Анненском: «Поэт-символист этого типа берет исходною точкой в процессе своего творчества нечто физическое или психологически конкретное и, не определяя его непосредственно, часто даже вовсе не называя, изображает ряд ассоциаций, имеющих с ним такую связь, обнаружение которой помогает многосторонне и ярко осознать душевный смысл явления, ставшего для поэта переживанием, и иногда впервые назвать его – прежде обычным и пустым, ныне же столь многозначительным его именем» [Иванов, 1994: 170]. Позволим себе использование этого удачного термина по отношению к Фету.

## И. Я.П. ПОЛОНСКИЙ

### ПОЭЗИЯ Я.ПОЛОНСКОГО: СОН КАК ТЕАТР<sup>24</sup>

#### *Антропоцентрический принцип*

Особого интереса Я.Полонский как поэт в отечественном литературоведении не вызывал: входя в «триумvirат» (А.Фет, Я.Полонский, А.Майков), он оставался в тени, будучи заслонен-

---

<sup>24</sup> Первоначальный вариант опубликован: Козубовская, Г.П. Проблема мифологизма в русской поэзии конца XIX-начала XX вв. - Самара; Барнаул: БГПУ, 1995. – С. 22-37.

ным талантом Фета<sup>25</sup>, признаваясь, что иногда не понимает «лирической дерзости» Фета, смысла его поэтической образности.

Роль летописца своего времени, которую Я.Полонский взял на себя, обусловлена не столько интересом поэта к истории, совершающейся у него на глазах, сколько вниманием к человеку, существующему в этой истории<sup>26</sup>. Осмысляя природу человека, Полонский подчеркивает его духовную несвободу:

---

<sup>25</sup> См. следующую литературу: о фактах биографии: Фонякова, Н.Н. Фет, его усадьба Воробьевка и семья Полонских // Памятники культуры. - Л., 1987. - 1986. - С. 49-63; Чапышкин, В. Я.П. Полонский и И.С. Тургенев // Рязан. следопыт. - Рязань, 1994. - N 3. - С. 24-26; Толоконникова, И.В. А.А. Фет и Я.П. Полонский - студенты Московского университета // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 10, Журналистика. - М., 2006. - N 4. - С. 105-115; об эпистолярии: «Я охотно учусь у них...»: (Из переписки К.Р. с деятелями искусства) / Вступ. ст., публ. и коммент. Кузьминой Л.И. // Новый журн. - СПб., 1994. - N 4. - С. 111-144; Трепалина, М.И. А.А. Фет и Я.П. Полонский в журнале «Русское слово» (на материале переписки Фета и Полонского 1850-х гг.) // А.А. Фет и русская литература: Материалы Всерос. науч. конф., посвящ. 180-летию со дня рождения А.А. Фета (Курск-Орел, 1-5 июля 2000 г.): XV Фетовские чтения. - Курск; Орел, 2000. - С. 212-219; Кокунина, Е.В. Фактические операторы в переписке как диалогическом тексте // Слово, высказывание, текст в когнитивном, прагматическом и культурологическом аспектах. - Челябинск, 2003. - С. 233-236; о поэзии и поэтике Я.П. Полонского: Сухова, Н.П. Дары жизни: Кн. о трех поэтах. А.А.Фет, Я.П.Полонский, А.Н.Майков - М.: Дет. лит., 1987. - 143 с.; Кошелев, В.А. «Второстепенный поэт» и «чистое искусство» // Лит. в shk. - М., 1994 - N 5. - С. 12-21; Гапоненко, П.А. Поэтика двух стихотворных посланий А. Фету // Рус. яз. в shk. - М., 1998. - N 2. - С. 64-68; Гапоненко, П.А. «Меня гармония учила по-человечески страдать»: (Заметки о поэзии Я.П. Полонского) // Рус. яз. в shk. - М., 1998. - N 4. - С. 70-74; Воронина, Т.Е.; Косицына, С.Ю. Роль контрапункта в организации контекстуальных семантических связей в лирике Я.П.Полонского // Структурно-семантические особенности текста и его единиц. - Харьков, 1988. - С. 159-163; Везерова, М.Н. Экспрессия лексем звучания в идиостилиях Тютчева, Фета, Баратынского, Языкова, Полонского // Художественная речь: общее и индивидуальное. - Куйбышев, 1988. - С. 18-36; Чапышкин, В.А. Концепция человека и природы в творчестве К.Паустовского и Я. Полонского // Мещера в жизни и писательской судьбе Паустовского. - Рязань, 1992. - С. 19-21; Гулова, И.А. «Свободная образность языка»: (О поэтике Я.П. Полонского) // Рус. яз. в shk. - М., 1999. - N 6. - С. 52-57; Гапоненко, П.А. Размышляя над стихотворением: (Я. Полонский. «Чайка») // Рус. яз. в shk. - М., 1999. - N 6. - С. 57-59; Фазолини, М. О религиозной тематике в русской литературе (на материалах А. Фета и Я. Полонского) // Технологии гуманитарного поиска. - Белгород, 2000. - С. 74-80; Бройтман, С.Н. Стихотворение Я. Полонского «В саду»: (У истоков неклассиче-

«...И снова слушает бедняжка-человек, что будет диктовать ему грядущий век» [Полонский, 1986, I: 160]<sup>27</sup>.

Полонский след за Шеллингом считает, что история человечества началась с выделения человека из природы<sup>28</sup>, превращения дикого животного в человеческое существо, сознающее собственные страдания. В образе «равнодушной природы», исполненной у Полонского «блаженством незнания»<sup>29</sup>, – скорее все-таки самодостаточность, чем презрение к человеку:

---

ской сюжетной ситуации) // Диалог культур - культура диалога. - М., 2002. - С. 175-182; Гаричева, Е.А. Поэтические символы камня и огня у Полонского // Духовные начала русского искусства и образования. - Новгород, 2004. - С. 177-181; Николина, Н.А. «Колокольчик» Я.П.Полонского: жанр и структура текста // Рус. яз. в шк. - М., 2004. - N 6. - С. 54-59; Гапоненко, Я.П. «Мое сердце - родник, моя песня – волна»: О поэтике Я.П. Полонского // Рус. речь. - М., 2005. - N 2. - С. 12-22; Полоцкая, Э.А. Вклад Я.П.Полонского в русскую поэзию // Рус. словесность. - М., 2006. - N 5. - С. 26-32; Гаричева, Е.А. Эсхатологическая символика у Ф.М. Достоевского и Я.П. Полонского // Духовные начала русского искусства и образования. - Вел. Новгород, 2005. - С. 222-227; Гапоненко, П.А. Жанр психологической новеллы в русской поэзии (Я. Полонский, К. Случевский, А. Апухтин) // Рус. словесность. - М., 2006. - N 8. - С. 8-14; о лирических книгах поэта: Мирошникова, О.В. Архитектоника лирической книги Я.П. Полонского «На закате» // Гуманитарное знание. 2002. - Омск, 2002. - Вып. 6. - С. 95-102; Мирошникова, О.В. Лирическая книга Я.П. Полонского: дебютный, этапный, итоговый варианты // Вестн. Барнаул. гос. пед. ун-та. Сер.: Гуманит. науки. - Барнаул, 2003. - N 3. - С. 41-46; Мирошникова, О.В. Итоговая книга в поэзии последней трети XIX века: архитектоника и жанровая динамика / Ом. гос. ун-т. - Омск, 2004. - 338 с.; о прозе: Чапышкин, В.А. Особенности психологизма в прозе Я.П. Полонского и С.А. Есенина // С. Есенин: проблемы творчества, связи. - Рязань, 1995. - С. 50-58; Немирич, А.А. «Статуя весны» Я.П. Полонского: взаимодействие лирики и прозы // Культура и текст. - СПб.; Барнаул, 1997. - Вып. 1: Литературоведение. Ч. 2. - С. 11-13; Чапышкин, В.А. «Внутренний человек» прозы Я. Полонского и С. Есенина // Наследие С. А. Есенина на рубеже веков: (К 105-летию со дня рождения). - Рязань, 2000. - С. 57-66; об интертекстуальных связях: Гапоненко, П.А. Образы А. Толстого, А. Майкова, Я. Полонского, Ин. Анненского и поэзия К. Случевского // Рус. речь. - М., 2005. - N 1. - С. 23-31; Прокофьева, В. «Самовар» Б. Садовского: Эпиграф как план и «семантический сгусток» поэтической книги // Поэтика заглавия. - Тверь, 2005. - С. 247-253 и др.

<sup>26</sup> В понимании Полонского время линейно, эсхатологично, причем эсхатологизм нарастает с каждым днем. См. замечание в письме к К.Победоносцеву в 1881 году: *«Холодом повеяло от жизни — тяжело, душно, невыносимо душно!.. Шестьдесят лет живу на свете, и клянусь Вам, не помню страшного, такого тяжелого времени»*. Цит. по: Сборник Пушкинского Дома на 1926

*«И солнцу, что на все наводит зной, не жарко, и льду не холодно, и этот пышный куст своих не знает роз, и даже эта чарка не знает, чьих она касалась жарких уст... И блеск и шорохи, и это колыханье деревьев – все полно блаженного незнания, а мы осуждены отпраздновать страданье, и холод сознаем, и пламенный недуг»* [Полонский, 1986, I: 263]. В основе истории человечества, ведомого богиней Фантазией, – осмысление страдания через приобщение к христианскому мифу о распятии: *«...И воплотится дух, и много раз умрет, и будет воскресать, и человек воздвигнет иной алтарь, и Сущего постигнет»* [Полонский, 1896: II, 452]. По Полонскому, именно обреченность на страдания как неизбежный закон бытия придает смысл человеческому существованию<sup>30</sup>.

---

год. - Л., 1928. - С. 289-290. История понимается Полонским как процесс развития человечества, его самосознания: *«Не было бы истории, не было бы и умственного развития, так как все опыты и идеи прошлого исчезли бы для нас бесследно»* - Цит. по: Русская мысль. 1917. - № 5. - С. 100. Секрет долгожития отдельных государств он объясняет их творческой силой, создавшей совершенную форму культуры. Подобное понимание категории времени обусловило специфику лирического субъекта в поэзии Полонского: он либо фиксирует жизнь, события, наблюдая их со стороны, либо сам становится участником событий, действующим лицом на сцене бытия, истории.

<sup>27</sup> В стихотворении «Век» (1864), в котором ощутимы отголоски радищевского «Осьмнадцатого столетия», персонифицированный век напоминает демона, искушающего человека знанием, сводящим бытие к абсурду: *«...в творенье нет творца, в природе нет души...»* [Полонский, 1986, I: 160].

<sup>28</sup> Для Полонского начало самосознания – в отделении «я» и «не-я», в образовании двух отдельных миров: внутреннего и внешнего, душевного и материального» [Полонский, 1986, II: 361]. Тем не менее, мотив зависти к природе появляется в отдельных стихотворениях: *«...сердцу гордому завидна доля птички полевой»* [Полонский, 1986, I: 49]).

<sup>29</sup> Явные отголоски пушкинского и тютчевского понимания природы. В то же время очевидна фетовская органика и близость к пониманию природы как «зеленых клейких листочков».

<sup>30</sup> См.: *«О, в ответ природе улыбнись, от века обреченный скорби гений человека!»* [Полонский, 1986, I: 47]). См. замечание М. Халанского: «Возведа страдание в закон жизни, поэт был склонен, подобно Достоевскому, признавать его спасительность для человека, необходимым для его нравственного усовершенствования» [Халанский, 1900: 20]. Переключки с Л.Толстым и Достоевским в понимании теодицеи. См.: Тамарченко, Н.Д. Русский роман и проблема теодицеи // *Slavia orientalis*. - Warszawa, 1994. - Roc. 43. - N 3. - S. 311-324; Тамарченко, Н.Д. Русский роман и проблема теодицеи // *Русская литература и хри-*

Очевиден антропоцентристский характер мировоззрения Полонского, в чем убеждают ответы на вопросы анкеты, предложенной поэту: «Кем хотел быть?» – «Человеком, как я его понимаю». «Девиз?» – «Все, что человечно, то и божественно» [Тхоржевский, 1986: 338]<sup>31</sup>.

Двоемирие, присущее картине мира Полонского, напоминает то, что характерно для романтиков; человек в мире поэта ощущает «двойное бытие», суть которого достаточно точно описал Вл. Соловьев: «... в типичных стихотворениях нашего поэта самый процесс вдохновения, самый переход из обычной материальной и житейской среды в область поэтической истины остается ощутительным: чувствуется как бы тот удар или толчок крыльев, который поднимает душу над землею» [Соловьев, 1990: 158]. «Двойное бытие» Полонского отлично от тютчевского: это ощущение пограничности бытия, той грани, разделяющей человека и мир, которая никогда не преодолевается<sup>32</sup>.

### ***Миф как «маскарад истории»<sup>33</sup>***

В основе художественного мышления поэта его отношение к мифу и мифотворчеству<sup>34</sup>. Функцию искусства Полонский видит в очеловечивании жизни, понимая под «поэтическим» «общечеловеческое»; при этом «мифологическое»

стианство. – М.: МГУ, 1997.

<sup>31</sup> См. ироническую эпиграмму, связанную с получением чина и продвижением по социальной лестнице, где поэт, обращаясь к Музе, заключает: «... на службе идеалам я никогда не буду генералом» [Полонский, 1986, I, 208].

<sup>32</sup> В этом смысле и традиционная метафора приобретает другой смысл. См. посвящение А.Фета «Я.П.Полонскому»: «В минувшем жизнь твоя богата, звенел залог бесценный в нем: сам рассказал ты, что когда-то любил и пел ты соловьем. Кто ж не пленен влюбленной птицей, весной поющей по ночам? Но как поэт – ты мил сторицей тебе внимающим друзьям» [Фет, 1986: 329].

<sup>33</sup> См. просьбу Полонского по поводу издания его произведений: «Имени моего и псевдонима никому не раскрывать и псевдоним мой «Гость» уважать как маску в публичном маскараде, т.е. не срывать» - Письмо К. Случевскому от 27 марта 1979 г. // Шукинский сб. – М., 1902. – С. 340.

<sup>34</sup> См. об античности у Полонского: «Он как бы видит во сне этот античный мир, его искусство, легенду, которою он жил, - он видит все это как бы во сне – и верит и не верит этому сну» [Полонский, 1906: 270].



он часто отождествляет с «историческим»<sup>35</sup>. Понимая миф как обобщение, «сгущение истории» (так, по мнению Полонского, происходит освобождение памяти от бремени ненужного для ума балласта), Полонский использует мифологические сюжетные ситуации как аналогии с современностью. Так, напр., «сфинкс» у него напоминает о цикличности истории, о коварстве меняющего облики и маски чудовища, подстерегающего человечество на его пути: *«И в наш бурливый век, – меж нив и городов не он ли стал блуждать, загадочно-опасный, когтисто-злой, как лев, голодный царь лесов, как дева трепетный, и лживосладкогласный»* [Полонский, 1896, II: 302]. Тема взыскательного художника, пародийно решенная в стихотворении «Эрот», иллюстрирующем идею дилетантизма, в другом – «Статуя» – подана как чудо озарения художника, прозревающего красоту самодвижущейся жизни в ее истоках и первоосновах; причем художника, сознающего свою роль – быть посредником между эпохами.

Подобное понимание мифа предопределяет и позицию автора. Возвышаясь над миром и персонажами, Полонский мифологические сюжеты моделирует таким образом, что они предстают в ироническом освещении. Напр., ситуация, разграниченная в «Вакханке и сатире», – своеобразное поэтическое обобщение современных отношений между мужчиной и женщиной, их пародийное обыгрывание. Энергичная новелла построена по законам комедии, где действие топчется на месте, возвращаясь к своему началу в финале. Отношения персонажей перевернуты в сюжете: сатир, будучи сторожевой тенью героя, вытесняя его, занимает его место. Герой превращается в преследователя, безуспешно пытающегося догнать ускользающую тень счастья.

Обнажая двойничество персонажей, Полонский удачному сатиру противопоставляет неудачника героя-любов-

---

<sup>35</sup> Отношение к культуре выразилось в «пятницах» Полонского: Опочинин, Е.Н. Яков Петрович Полонский и его пятницы / Вступ. заметка, публ. и коммент. М. Одесской // Вопр. лит. - М., 1992. - Вып 3. - С. 312-331; Барятинский, В. «Пятницы Полонского» и «пятницы Случевского»: Из серии воспоминаний «Догоревшие огни» // Воспоминания о серебряном веке. - М.: Республика, 1993. - С. 295-299 и др.

ника<sup>36</sup>. Античный миф о Нарциссе и Эхо, контуры сюжета которого лишь очерчены, пародируется, переворачивается, меняя семантику. У Полонского эхо не вторит герою, а, наоборот, звучит дьявольской насмешкой над ним: *«И крик мой, в лесу повторяемый эхом, вдали мне откликнулся бешеным смехом»* [Полонский, 1896, I: 412]. «Эхо» многозначно и многофункционально у Полонского. С одной стороны, это знак поражения героя, душа которого живет в постоянном страхе; это пластическая метафора затаенного в глубине души страха, вырвавшегося наружу в смехе. С другой стороны, в эхо – отражение реакции внешнего мира на поведение героя. Наконец, в насмешке эхо – авторский суд над героем.

«Пародийный миф» Полонского – своеобразная иллюстрация идеи «пропущенной минуты», заявленной в повести И.С.Тургенева «Ася», которую обошел вниманием в критическом разборе Н.Г.Чернышевский<sup>37</sup>. Рассудочному герою не дано безраздельно отдаться во власть чувства: этому препятствует его «гордый ум». Зеркальность композиции стихотворной новеллы обнажает авторскую позицию: герой наказан за оглядку, за страх «чужого мнения»<sup>38</sup>.

Таким образом, миф у Полонского как «остраненная» форма исследования действительности подчинен задаче разоблачения героя времени. Персонажи в сюжете – участники «маскарада истории», «театра жизни». Автор не слит с тем миром, который исследует: дистанцируясь, он возвышается над ним, и, не совпадая с персонажами, вершит над ними суд.

---

<sup>36</sup> Явно ощутим код Достоевского: очевидны очертания сюжета повести «Двойник».

<sup>37</sup> Имеется в виду статья Н.Г.Чернышевского «Русский человек на rendez-vous».

<sup>38</sup> Ироническое отношение к современному человеку Полонский выразил в обращении к юному поэту: *«Мы так же, как и ты, похожи на Гамлета; ты так же, как и мы, немножко Дон Кихот»* [Полонский, 1986, I: 102]. При этом отношение автора к проблеме гораздо сложнее: к рефлексизирующему поколению он причисляет и себя. См. о стихотворной новелле: Ермоленко, С.И. Лирика М.Ю. Лермонтова: жанровые процессы. – Екатеринбург, 1996; Зырянов, О.В. Русская интимная лирика XIX века: проблемы жанровой эволюции. – Екатеринбург, 1996; Зырянов, О.В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. – Екатеринбург, 2003 и др.

*Онейрический код*<sup>39</sup>

В поэзии Полонского реализована концепция жизни-сна, где сам сон амбивалентен<sup>40</sup>. Объяснение этой концепции, с одной стороны, в традиционном понимании обманчивости бытия, с другой – в душевной пустоте современного человека. Так, один из наиболее частых образов Полонского – «счастья сон» (напр., «*Как счастья земного сон живой, ты, вся любовь, была со мной...*» [Полонский, 1986, I: 101]). Женщина-чаровница, колдовство которой заключается в волосах («*Заплетя свои темные косы венцом, ты напомнила мне...*» [Полонский, 1986, I: 157]), погружает в память или дарует забвению, напоминающее сон. В то же время пустота, связанная с неверием (это состояние с горечью замечает в своей душе, не откликающейся на музыку благовеста, поэт), порождает ощущение жизни как томительно-го сна: «*...а жизнь – жизнь тянется, как непонятный сон*» [Полонский, 1986, I: 28]. Наиболее отчетливо это обозначилось в самом последнем стихотворении – своеобразном жесте, афористично выражающем программу оставшейся жизни: «*Еще не все мне довелось увидеть...И вот одно осталось мне: закрыть глаза, любить и ненавидеть бесплодно, смутно – как во сне!*» [Полонский, 1986, I: 268].

Современники Полонского отмечали такую особенность его мироощущения, как мечтательность: «Он как будто принимал за действительность не то, что видит, а то, что ему мерещится и наоборот» [Штакеншнейдер, 1936: 122]. Почти все исследователи Полонского специфику фантастического элемента в его поэзии видели в переплетении бытового и волшебного [Орлов, 1972: 307], в эффекте присутствия-отсутствия [Сухова, 1982: 54], функция которого в просветлении жизни мечтой.

<sup>39</sup> Мы используем понятие в том смысле, как его понимает Е.Фарино: код соотносится с поэтической системой, или поэтикой данного автора, художественной формации, школы, направления [Фарино, 1994: 48-49].

<sup>40</sup> См. подробнее о садах и любовных свиданиях в поэзии Полонского: Ляпина, Л.Е. В мире русской поэзии «прозаического века»: Поэтика мотивов // Лит. в shk. - М., 1998. - N 6. - С. 17-27.

С наибольшей отчетливостью ощущение бытия как сновидного обозначилось в «кавказском», точнее, в «грузинском тексте»<sup>41</sup>. Кавказ воспринимается Полонским через призму литературных ассоциаций, поэтому для кавказского цикла (40-50-е гг.) характерна двойная оптика: «...*Тень Печорина по следам догоняет меня*» [Полонский, 1986, I: 93]<sup>42</sup>. Для стихотворений кавказского цикла характерны аллюзии на Лермонтова: Полонский как бы переигрывает известные сюжеты о любви цивилизованного человека к дикарке; так, грузинку, скользящую по горной тропе с кувшином на голове, автор готов объяснить миражными видениями, чтоб не поддаться искушению («*Мираж не утолит томлящей жажды в зной и не навеет снов журчаньем*» [Полонский, 1986, I: 57]). В попытке постичь чужое сознание Полонский осваивает формы ролевой лирики, перевоплощаясь в грузина, мечтающего о чудных красавицах: гипотетический сюжет реализован как сон («Грузинская песня»). Аллюзии на Шота Руставели, обретшие форму теней прошлого («...*передо мною*

<sup>41</sup> Термин условен, создан по аналогии с «петербургским текстом», введенным В.Н. Топоровым [Топоров, 1995]. Сюда включаются стихотворения о Грузии и Кавказе, написанные во время пребывания на Кавказе. Воскрешенные тени знаменитых поэтов прошлого становятся заклитием от демонического искушения («К демону», 1842). См. о Кавказе и Востоке у Полонского: Чапышкин, В.А. «Кавказский» цикл Я.П.Полонского и «Персидские мотивы» С.А.Есенина // Творчество С.А.Есенина и современное есениноведение. - Рязань, 1987. - С. 67-73; Никишаева, В.П. Лингво-поэтический аспект интерпретации элегии Я.Полонского «Грузинская ночь» // Текст: варианты интерпретации. - Бийск, 1998. - С. 137-146; Розанова, Л.А. «Грузинские очерки» Я.П.Полонского и его работа над произведением о Грибоедовой: По рукописям и материалам архива члена-корреспондента АН СССР Н.Ф.Бельчикова // Забытые и второстепенные писатели XVII-XIX веков как явление европейской культурной жизни. - Псков, 2002. - Т. 2. - С. 100-115 и др.

<sup>42</sup> Ср. с итальянскими стихотворениями поэта, где органическое ощущение счастья неразрывно с переживанием культуры: «*Луна сияет – море дремлет – ум колобродит – сердце вылетит – тень Тасса плачет о любви*» [Полонский, 1986, I: 128]. Имя Печорина упоминается и в мемуарах, правда, с оговорками: «...*то поколение, к которому я принадлежал, боялось брачных цепей и семейной жизни так же, как и Печорин – герой нашего времени. Да и мог ли я думать о женитьбе, когда, вышедши из университета и нуждаясь в партикулярном платье, я вынужден был продать золотые часы свои, полученные мною в дар, в то время, когда я был еще в шестом классе в рязанской гимназии*» [Полонский, 1986: II, 440].

*неотразимой красотой мелькает образ Дареджаны...*»<sup>43</sup> [Полонский, 1986, I: 74]), оборачиваются воссозданием легендарного сюжета («Тамара и певец ее Шота Руставели», 1851). Наконец, кавказское бытие осмысливается как «*мимолетный сон*» одинокого странника, которому «*определенен безвестный путь*» [Полонский, 1986, I: 70].

Обращение Полонского к онейрической сфере обусловлено своеобразием натуры поэта, находящегося, несмотря на свою рационалистичность, во власти предчувствий, предсказаний, предзнаменований<sup>44</sup>. Так, поэт описывает в одном из писем «вещий» сон, ставший проекцией будущих трагических событий: «*Накануне моей свадьбы я видел сон, будто я, лежа на доске, плыву среди бушующего океана, – хоть море жизни и не особенно бушевало вокруг меня, все же это время, но я плыл и плыву на узкой доске, со всех сторон окруженной бездной – и всячески старался и стараюсь с нее не свалиться – то правда*»<sup>45</sup>. Полонский признавался: «*У меня нет ни памяти, и я не помню ни собственного имени, ни чисел, но у меня много воспоминаний*»<sup>46</sup>. Ощущение невозможности взлететь – подсознательная основа снов, объяснимая физическим состоянием поэта. Мотивы сломанных ног, костылей, лестниц и страх перед ними звучат во

---

<sup>43</sup> Сам Полонский прокомментировал этот образ так: «*Дареджана - дочь индийского царя, воспетая грузинским поэтом Шота Руставели в его поэме «Барсовая кожа». Некоторые думают, что Шота Руставели под именем Дареджаны воспевает царицу Тамару*» (Примеч. Я.П.Полонского [Полонский, 1986: I, 74]).

<sup>44</sup> В то же время сновидность – результат работы сознания в мемуарах: «*Что-то недоброе стало скопляться в душе моей; происходила страшная умственная и нравственная ломка. Я стал сомневаться в своем собственном существовании. Действительно ли существуют люди, солнце и звезды, все, что я вижу и слышу, или все это только снится мне?*» [Полонский, 1986: II, 430].

<sup>45</sup> Цит. по: [Никольский, 1917: 114].

<sup>46</sup> Цит. по: Полонский, Я.П. Дневниковые записи // Архив РЦГАЛИ. Ф. 403. Оп. 2. ед. хр. 7. С. 23. Ср. в мемуарах: «...года же, числа, имена как-то особенно не ладят с ней» (с памятью. – Г.К.) [Полонский, 1986: II, 360]. Ср. в «Признаниях Сергея Чалыгина: «... Я не историк моего отечества, - я только историк впечатлений, вынесенных мною, по милости этого дорогого мне отечества» [Полонский, 1986: II, 198], или еще там же: «*Вместе с забытыми именами там (в Павловске – Г.К.) гуляло и мое забытое отрочество*» [Полонский, 1986: II, 90].

многих письмах поэта: *«Я стал так опять хромать, что во избежание костылей сижу дома, чтобы не ходить по лестницам, а потому не могу быть у Вас»*<sup>47</sup>. И горестное обобщение судьбы: *«Для меня эти пути (проведения – Г.К.) так дурно устроены, что я беспрестанно на них то ломаю ноги, то вязну по горло, то зябну»*<sup>48</sup>.

Фантастический элемент в поэзии Полонского мотивируется снами, что философски обосновывается самим поэтом в его дневнике: *«У всякого свои сны наяву. Но для этих снов еще не придумано никаких толкований»*<sup>49</sup>.

Понимая, что сон, с точки зрения нормального сознания, тождествен бреду, Полонский, комментируя в дневнике аномалии в природе и человеческом обществе, нарекает их сном: *«Вчера барометр поднялся так, что все лето не поднимался... перешел на «ясно» к хорошей погоде, а ночью бил дождь и сильный ветер. Что сей сон значит? Природа точно – бредит так, что трудно и понять ее»*<sup>50</sup>.

Сны у Полонского – своеобразный скачок из реальности<sup>51</sup>; таковы сны долгого пути по морю, в зимней карете и т.д. Лестница снов – углубление в инобытие и одновременно возвращение к реальности. Сон восстанавливает эпизоды жизни, отбирая самые счастливые и смешивая их с мечтой, примиряя тем самым со смертью («Качка в бурю», 1850). «Забывшие сны» возвращаются со звуком колокольчика, сливающегося в полусне с голосом ожидающей женщины («Колокольчик», 1854). Зимняя сказка оборачивается узорами на стекле, а путь в пространстве – символическим последним путем («Зимой в

<sup>47</sup> Письмо от 27 марта 1879 г. // Щукинский сб. – М., 1902. – С. 337.

<sup>48</sup> Письмо к гр. С.А.Толстой от 17 сентября 1884 г. // Вестник Европы. - 1908. - № 1. - С. 238.

<sup>49</sup> Цит. по: Полонский, Я.П. Дневник// Архив РЦГАЛИ. Ф. 403. Оп. 2. ед. хр. 7. С. 25.

<sup>50</sup> Цит. по: Архив ИРЛИ. Ф. 137. № 70.

<sup>51</sup> Полонский в мемуарах приводит эпизоды, объясняющие его отношение к снам. Таков эпизод о пророческом сне, увиденном старушкой Гашевской: *«Сон этот действительно оказался пророческим: за смертью бабушки моей, Александры, последовала смерть самой Гашевской, Екатерины, и затем смерть моей матери, Натальи. Вот третье имя, которое никому не хотела открывать Гашевская»* [Полонский, 1986, II: 391].

карете», 1889). Сосуществование двух действительностей не безмятежно; сон, продолжая реальность, драматизируя отношения: «*Какими тягостными снами томит, смущая мой покой, все недосказанное Вами, все недослушанное мной!*» [Полонский, 1896: I, 286], обнажая существующее подспудно в человеческом сознании, выявляет бессознательное (напр., «*о далекой родине безотвязный сон*»). Сон у Полонского, отражая действительность, в то же время реализует скрытые способности человека в гипотетическом сюжете («*С богом боролся во сне сын Исаака Иаков*» [Полонский, 1896, II: 121]).

В онейросфере Полонского именованное снами (воспоминания, грезы, мечты, реальность<sup>52</sup>) оказывается тождественным: так сон становится способом познания человека и действительности<sup>53</sup>.

В основе фантастических мистерий биографический код: Полонский описал один из своих снов, где ощутил раздвоение (играл на фортепьяно и слушал свою игру<sup>54</sup>). Понимая сон как раздвоение личности, разъятие тела и души и материализацию части души, Полонский в своих поэтических произведениях исследует сознание человека, пребывающего одновременно в двух мирах.

В цикле «Сны» (1856-1859), состоящем из пяти стихотворений, интерес Полонского прикован к пограничности сна и реальности. Композиционно цикл организован сменой точек зрения. Первый сон отражает мучительное томление человека в суетности, хотя и залитой солнцем, но бездушной жизни, где он, имея опустошенное сердце, невольно включается в марионеточный ритм бытия: «*О глупые люди! Куда вы? – я думаю, глядя на них*» [Полонский, 1986, I: 138]. Точ-

<sup>52</sup> См., напр., «*холодный сон души*» [Полонский, 1986, I: 118].

<sup>53</sup> В этом смысле Полонский не расходится с Библией. Рассматривая сон как необходимый отдых человека в пути, как поворот к новому душевному состоянию, Библия утверждает мечту как способ сохранения человека от духовного обеднения, как противодействие от чрезмерной зависимости нашего духа от житейских дел [Бигилоу, 1906: 80]. См. о снах в художественной литературе монографию Д.А. Нечаенко: Нечаенко, Д.А. «Сон, заветных исполненный знаков...». – М.: Юрид. лит., 1991. – 304 с.

<sup>54</sup> Полонский, Я.П. Философские письма // Архив РЦГАЛИ. Ф. 403. Оп. 1. ед. хр.9. С. 2 об.

ка зрения двоится: пробудившийся не равен спящему. Пробудившемуся жизнь явлена в ее бессмысленности, тогда как во сне стремление к счастью было подано как порыв: *«И вот уж гляжу я на запад, усталую грудью дыша... Когда-то закатится солнце! Когда-то проснется душа!»* [Полонский, 1896, I: 316]. Кольцевая композиция замыкает стихотворение в безысходность, что выражается в «отказном» жесте: *«Не жаль мне ни ясного солнца, ни божия белого дня»* [Полонский, 1986, I: 139].

Второй сон фиксирует другую точку: ощущение дистанции между двумя я – настоящим и юным – подключает элегический план. Пробуждение сердца (*«...сердце мое встрепенулось, как птичка навстречу весне»*) [Полонский, 1986, I: 139]) в ответ на Встречу с Ней – есть не что иное, как возвращение в молодость, пережитое во сне; тем контрастнее реальное пробуждение, подчеркивающее готической символикой ужас одиночества: *«Глядела в окно мое полночь, и слышались крики совы»* [Полонский, 1986, I: 139]. Контраст двух я ощутим в сопоставлении: в настоящем – *«...и дума была, как свинец, тяжела»* [Полонский, 1986, I: 139], в прошлом: *«Был ветрен и молод, и весел, и многого знать не хотел?»* [Полонский, 1986, I: 139-140]. Так через сон постигаются перемены, произошедшие с человеком, отчего ушедшая молодость кажется несбывшимся сном.

Смешение сна и реальности в третьем сне дает неожиданный эффект: для героя так остается без ответа вопрос о том, что было во сне, а что наяву. Пережитый и описанный с подробностями ужас тюремного заключения самим героем оценивается как безумие, порождает сомнения в трезвости ума. Балладный пейзаж (*«...луна из-за черной решетки сияет холодным серпом»*) [Полонский, 1986, I: 140]) и пушкинские аллюзии (*«...мышка подкралась и скоблит ночник мой, потухший в углу...»*) [Полонский, 1986, I: 140]) укрупняют мир, опрокидывая эмпирику в метафизику. Не маркированный в тексте сон выполняет определенную функцию, возводя ситуацию к архетипической: герой открывает истину, оказавшись на грани безумия<sup>55</sup>. Так сон

<sup>55</sup> Гамлетовский код: через мнимое безумие постигнуты «бездны зла».



неожиданно ведет к философским обобщениям относительно закономерностей человеческого бытия.

Четвертый сон, получивший название «Подсолнечное царство»<sup>56</sup>, погружает героя в инобытие. Автор использует прием моделирования мира с точки зрения засыпающего сознания: *«Ходит маятник, и сонный, чтоб догнать его скорей, как по воздуху, иду я вдаль за тридевять земель»* [Полонский, 1986, I: 140]. Во сне разыгрывается театральное действие. Герой становится жертвой мира: лишенный наследства, незадачливый царевич-поэт, убежденный в неизбывной ценности человеческого сердца, ожидает счастья, понимания и любви.

Композиционная функция четвертого сна в цикле – обозначить поворот от тьмы к свету. Надежды на катарсис поэт связывает с сыгранной во сне ролью, напоминающей сказочного Иванушку-дурачка, живущего по законам «ума сердца»<sup>57</sup>. Выбирая между наследством (царь готов лишить его наследства из-за любви к поэзии: *«Сокрушил меня царевич; кто мне что ни говори, а, любя стихи да рифмы, не годится он в цари»* [Полонский, 1986, I: 141]) и свободой, герой хочет верить, что «истина, красота и добро» совместимы и что «красота спасет мир», но выражается это в риторическом вопросе: *«Но ужель она, чьи очи светят раем, – так горда, что отвергнутого вами не полюбит никогда?...»* [Полонский, 1986, I: 142].

Кошмары пятого сна («Тишь и мрак») обнажают ужас одинокой души в пустом мире. Мистерия смерти разыгрывается в обряде похорон (реальность обряда подтверждается почти физическим ощущением запаха ладана<sup>58</sup>), где мертвецом поочередно оказываются то месяц (*«И месяц, холодный, как будто мертвец...»*) [Полонский, 1986, I: 142], *«И катится месяц, как будто*

<sup>56</sup> Обратим внимание, что заголовки имеют только два последних стихотворения цикла.

<sup>57</sup> Сознывая донкихотскую природу своей натуры (Полонский, по свидетельству современников, воплощал тип чудака, идеалиста, рожденного эпохой 30-40-х гг.), он ценил в мужчине оригинальность и неподкупность – свойства, ставшие в контексте русской жизни второй половины XIX в. синонимами чуждества. См. в воспоминаниях о Полонском: [Штакеншнейдер, 1934].

<sup>58</sup> Запах ладана, идущий из детства, становится знаком маргинальности, увводя в глубины подсознания: *«Накануне больших праздников весь дом с вечера наполнялся запахом ладана...»* [Полонский, 1986, II: 373]

на нем гроб тяжелый везут...» [Полонский, 1986, I: 143]), то земля («*Природа как будто не дышит в объятиях мертвого сна...*» [Полонский, 1986, I: 142], «*И мрак непроглядный одел мертвый череп земли*» [Полонский, 1986, I: 143]), то сам герой, бредущий в ночной тьме. Картина мира во сне неоднозначна, что связано с двойной мотивировкой происходящего: либо тьма присуща самому миру, либо это проявление слепоты героя; аналогично и тишина: либо это качественный признак мира, либо глухоты героя. На пределе безумия героя – состояние полного слияния с миром, неразличения я и не-я. Тоска по живому отчетливо выразилась в описании диалога тел: таинственная незнакомка, предающаяся ласкам, оставаясь немой, приводит в бешенство героя («...я помню, во сне, как безумец, готов был ее укусить» [Полонский, 1986, I: 144]; единственный сон, где по ходу сюжета включаются комментарии автора, существующего за «текстом» сна), для которого слово «будет музыкой в этой могильной, немой тишине...» [Полонский, 1986, I: 144]. Пробуждение совпадает с кульминационным моментом сна: книга, случайно найденная героем, оказалась Книгой бытия, рождающейся в его сознании. Метафорика букв – Алфавит – создает модель познания. Сон открывает герою тайну его души, страшящейся одиночества. Освобождение от оцепенения на магическом слове «проклятье» логично: герой не просто пробуждается, он воскресает.

Пройдя по ступеням снов, герой цикл чувствует себя заново рожденным, преодолевшим ад реальной действительности и ад душевный; пережив во сне возможные жизненные коллизии, в том числе и ужас разрушения границ между сном и реальностью, он обретает способность радоваться жизни. Сон дарует возможность возвращения человека к самому себе. Воскресение возвращает уставшему и падшему, ослабевшему душой ощущение жизни как впервые<sup>59</sup>; это ощущение спроецировано на антропоморфный пейзаж: «...сквозь щели затворенных ставень сквозят лучи золотые, то солнца глаза золотые глядят» [Полонский, 1986, I: 145].

<sup>59</sup> Логично и замещение в финале целого частью: человека его сердцем.

Сон – проявление духовности, предтворческое состояние, присущее человеку и природе: *«Самой природе чудо снилось, когда Фантазия, с венцами на челе, сошла в земную мглу»* [Полонский, 1896, II: 449].

Творческие сны предстают у Полонского как запись бессвязного лепета полуночных теней, подслушанного сквозь сон, воплощающих недоступную для человека в его дневной жизни тайную суть мира и души («Тени и сны»)<sup>60</sup>.

### *Сновидный театр. Персонификация мира*

Понимание природы художественного творчества Полонским (*«Чтоб быть художником, надо быть сильнее природы, сильнее духом, мыслью, сердцем, чем хочешь, только сильнее. Недаром истинные художники кажутся гораздо равнодушнее, чем дилетанты. Для дилетантов природа – возлюбленная, в которую он влюблен, и перед которой он ребенок, для художника природа – жена, которую он любит, но обходится с нею запросто, по-домашнему»*)<sup>61</sup> объясняет своеобразие его поэтического мира. Театр, развертывающийся как сновидение, есть не что иное, как материализация определенных движений души.

Человек в поэзии Полонского постоянно ощущает себя на сцене театра<sup>62</sup>, под пристальным взглядом зрителей, в окружении мертвой бутафорией или живой природой<sup>63</sup>: *«Ползет ночная тишина подслушивать ночные звуки...»* [Полонский, 1986,

<sup>60</sup> Ср. с пушкинским в «Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы» (1830): «...парки бабье лепетанье» [Пушкин, 1957, III: 197].

<sup>61</sup> Цит. по: Архив Полонского ИРЛИ. Ф. 16905. С. VIIIб. 3. Л. 2. См. именование поэта «колдуном» в цикле «В степи» (1875).

<sup>62</sup> См. весьма выразительный глагол, изобретенный Я.П.Полонским, - «стихотворствовать» - Письмо Я.П.Полонского К Случевскому от января января 1867 г. // Щукинский сб. - Вып.1. - М., 1902. - С. 335. «Сновидность» - качество, присущее поэзии Ф.И.Тютчева, и в этом плане поэты середины века созвучны. См. об этом: [Фаустов, 1998]. Театральная терминология присутствует в мемуарах: *«...Не верьте тем из них, где авторы выводят на сцену все более или менее известные громкие имена, а сами прячутся за кулисами...»* [Полонский, 1986, II: 358].

<sup>63</sup> См. у критика Л. Оболенского, подчеркивающего, что поэт видит в природе «чарующую живую душу» [Оболенский, 1887: 142].

I: 155], «*Чу! Соловьи! Звезды им улыбаются... тени им шепчут привет, радужным раем в душе просыпаются грезы утраченных лет!*» [Полонский, 1896, II: 337], «...белый призрак луны смотрит в душу мою – и былую печаль наряжает в забытые сны» [Полонский, 1986, I: 102], «*Мороз забрасывает стекла и веет холодом. Злодей! Он подглядел, как сердце билось: любовь и страсти, и мечты, И вздох мой – все переменялось в кристаллы, звезды и цветы*» [Полонский, 1986, I: 250].

Одорический код раскрывает специфику восприятия мира Полонским: запахи обозначают маргинальность пребывания в нем человека («*запах черемухи*» [Полонский, 1986, I: 97] весной не дает обновления душе; «*запах розы*», «*всей природы обаянье*» [Полонский, 1986, I: 121], запах крымской ночи – вызывают желание слиться с природой; кавказский «*воздух, полный аромата*» [Полонский, 1986, I: 43] погружает в идиллию, разрушая границы сна и реальности); «*вздохи роз благоуханных*» [Полонский, 1986, I: 240] – обязательный атрибут усадебного мира-текста, связанный с Фетом<sup>64</sup>.

Сновидность мира в ранней поэзии Полонского мотивирована указанием на сон, грезу и т.д.<sup>65</sup>. Напр.: «...и в смутных грезах мне казалось: подо мной наяды с хохотом в пучинный мрак ныряют, на дне его могилу разгребают – и обещают мне забвения покой» [Полонский, 1986, I: 131].

Аллегория, метафора – характерные приемы поэзии Полонского, в основе каждого их этих приемов – персонификация. Полонский разработывает жанровую модель лирико-драматической новеллы, использующей эффект подобной структуры образа. В какой бы форме ни выражалась персонификация у Полонского, она обязательно связана со страданием: основа оживления и очеловечивания мира заключается в приобщении к страданию, боли, обретению души – обретению голоса.

Аллегория волны и утеса («*Шепчется волна с утесом, вечный мир ему пророчит, к сердцу льнет – и сердце точит, –*

<sup>64</sup> Запахами обильно отмечен мир воспоминаний. См.: Полонский, Я.П. Страница и мое детство [Полонский, 1986, II: 357-410].

<sup>65</sup> Снятие мотивировки сном рождает особый жанр – видений, в основе которых гипотетические сюжеты, напр.: «*Я умер, и мой дух умчался в тот эфир...*» [Полонский, 1986, I: 230].

душу каменную гложет, и внимать он ей не хочет, и прогнать ее не может...» [Полонский, 1896, II: 175]), метафора водного потока («И с лепетом страсти он обнял своею порывистой ласковой беглянку струю и дальшие потек он, отравленный ею, журчит и разносит траву свою» [Полонский, 1896, II: 338]), страдающей водной стихии («...одни валы шумят, шумят и плачут без ответа» [Полонский, 1896, I: 163]), метаморфозы воды, являющей лик божества («Очи вспыхнули звездами, жемчуг пал дождем с валов» [Полонский, 1896, II: 20]) – все это отражает логику сна: «Нет, – сказал я, вздрогнув сердцем, – нет в науке ничего, разлагающего чары обаянья твоего...», «Я забыл дары богини, – я богиню созерцал» [Полонский, 1896, II: 21])<sup>66</sup>.

Картина грозы развернута как соперничество стихий, где победителем оказывается тот, кто больше страдает. Так, ответом на удар грома был стон и вздох скалы, сразивший противника («...а скала таким протяжным стоном жалобно сказала, так вздохнула, что не смели повторить удара тучи и у ног скалы горючей улеглись и обомлели...» [Полонский, 1986, I: 134]).

Персонифицированное Время, хотя и меняет облики – от седовласого старца («...с седыми прядями на сморщенных висках...» [Полонский, 1986, I: 94]) до крылатого юноши, – внушает ужас всем «лезвием сверкающей косы» [Полонский, 1986, I: 94]. Персонификация вырастает из метафоры, репрезентирующей телесность времени («...ты, время, дряхлою рукою свои часы останови» [Полонский, 1986, I: 33]). В сновидном бытии логичны ассоциации судьбы со старухой-няней («Моя судьба, старуха, нянька злая, и безобразная, и глупая...» [Полонский, 1986, I: 108]) – опекающей, оберегающей, обещающей несбыточные сны, сдерживающей естественные порывы, безотвязной:

---

<sup>66</sup> Метаморфозы водной стихии связаны с появлением антропоморфного божества — богини Няяды («очи вспыхнули звездами, жемчуг пал дождем с волос» [Полонский, 1896, II: 20]), встреча с которой, точнее созерцание божественной красоты, лишают человека разума. Однако, персонификация природы не означает гармонии человека и природы; Полонский подчеркивает отчужденность современного человека от природы и ее самодостаточность: «Не говори мне, что природа – мать: она детей не любит одиноких, ожесточенных, так же как жестоких, природа не умеет утешать» [Полонский, 1986, I: 153].

*«...плаксивое лицо старухи раздраженной, как желтое пятно мелькает предо мной»* [Полонский, 1986, I: 108]. В парадигме судьба – зима – няня варьируются разнообразные сюжеты: *«...нас добрая зима с косматыми руками ласкала и к огню сгоняла нас клюкой... а няня старая нам сказывала сказки о том, как жил да был на свете дурачок»* [Полонский, 1986, I: 135]<sup>67</sup>.

Сохраняя аналогию (*«Мое сердце – родник; моя песня – волна»*) [Полонский, 1986, I: 113]), несведенность двух планов в аллегории, Полонский один из планов моделирует как развертывание метафоры: *«...в лоно песни моей льются слезы мои, и волна уносит их торопится»* [Полонский, 1986, I: 113]. Осмысляя природу вдохновения, Полонский интерпретирует ее как диалог с миром. Сохраненная аналогия (душа – арфа), подхваченная в развернутом сравнении, отсылает к древним мифам (*«...уму и сердцу дать такое настроенье, чтоб вся душа могла звучать, как арфа от прикосновенья...»*) [Полонский, 1986, I: 119]).

### ***Мифологемы души и сердца***

Выдвижение души и сердца в качестве объектов и превращение их в персонажей своих новелл и мистерий – следствие принципа театральности, нацеленного на исследование закономерностей внутреннего развития личности, познание соотношения человека и мира.

Антропоморфизм поэзии Полонского выражается и в том, что персонажами его поэзии его мистерий становятся сердце и душа.

О значимости сердца для человека он писал в письме к М. Штакеншнейдер: *«...И солнце не показывается, а что такое Рим без солнца? То же самое, что человек без сердца или*

---

<sup>67</sup> См. в мемуарах многочисленные старухи: приживальщица, расчесывающая волосы деревянным гребнем, старуха, трижды умирающая и воскресающая [Полонский, 1986, II: 373], кроме того, эпизод накануне смерти бабушки: *«Раз, заглянув в ее комнату, накануне ее смерти, я увидел ее, и никогда не забыть мне этой умирающей старухи: она с ужасом оглядывалась по сторонам и, спуская в постели голые, дряблые ноги, порывалась бежать, точно видела собственными глазами наступающую смерть и все ее ужасы»* [Полонский, 1986, II: 417] и т.д.

*женщина без улыбки – прескучная вещь, дурная погода, а в особенности в России...»<sup>68</sup>.*

Отмечая усиливающееся раздвоение Полонского, Л. Поливанов подчеркивает, что поэта раздирают две равновеликие силы: жизни хаотической, исполненной коренных заблуждений чувства и разума, и вторая – звучащая в душе сила гармонии, которую, правда, заглушает эта житейская бестолочь, сила света, которую поэт ищет в области знания и искусства [Полонский, 1906: 127]. Силы эти сосредоточены в душе и сердце. По библейской традиции, сердце – орган всех чувств, у Полонского оно органичнее, хаотичнее, естественнее, стихийнее; душа разумнее, нравственнее, именно она способна различать добро и зло, хотя страдают в равной степени и душа, и сердце. Будучи наиболее уязвимым в человеке, сердце расплывается за прегрешения, заблуждения, иллюзии (*«Я допускал добровольно к сердцу змеиное жало. Сам я хотел, сам я жаждал сладкой отравы обмана»*) [Полонский, 1896, I: 305], страдая само, оно несет страдания человеку: *«И проклятый червяк в сердце уняться не хочет никак»* [Полонский, 1986, I: 116]<sup>69</sup>. Сердце – двойник человека, потому «изгнанник» – его характеристичный образ.

Метаморфозы души и сердца получают разнообразные трактовки в поэзии Полонского. Так, голос болотной птицы, напевшей грусть на душу (*«И голос ее точно флейты отрывистый, чистый, рыдающий звук – вечно та же и та же в размер повторенная нота – уныло и тихо звучит»*) [Полонский, 1986, I: 62]), – пластическая метафора рыдающей души<sup>70</sup>. Очертания мифа о Гальционе составляют сердцевину стихотворения «Чайка» (1860), где чайка становится выражением души,

<sup>68</sup> Письмо от 1 марта 1858 г.// Архив Полонского. РЦГАЛИ. Ф. 923. Оп.2. № 13. Л.2.

<sup>69</sup> Б. Вышеславцев, назвавший человека без сердца полуживым, отмечает: «Потеря культуры сердца в современной жизни есть потеря жизненной силы, наше существование превращается в постоянное умирание, засыхание... Чувство пустоты, чувство ничтожества происходит от того, что иссякла центральная сила личности, засохла ее сердцевина» [Вышеславцев, 1929: 32-33].

<sup>70</sup> Или «немая душа поэта» - хранитель невидимого для посторонних глаз – осмысленная в контексте жизни-странничества, путешествия по житейскому морю (см. «Ночь на восточном берегу Черного моря», 1850).

устремленной к счастью: *«Счастье мое, ты – корабль; море житейское бьет в тебя бурной волной; если погибнешь ты, буду, как чайка стонать над тобой»* [Полонский, 1986, I: 146]. Страдающими в поэзии Полонского оказываются именно душа и сердце: *«Когда душа твоя, страдая, полна любви...»* [Полонский, 1986, I: 59], *«...сердце плачет»* [Полонский, 1986, I: 97], *«...на дне души разбитой...»* [Полонский, 1986, I: 153], *«...горела в сердце рана...»* [Полонский, 1986, I: 175], *«...ведь и я был также ранен – ранен сердцем и душой...»* [Полонский, 1986, I: 248].

Именно страдание предопределило появление такого специфического приема в поэзии Полонского, как двоящийся субъект. Идеальными Полонский считает такие отношения, когда сердце успокаивает и убаюкивает человека, подобно няне: *«...и на ушко тебе рассказывает сказки о том, как жил да был на свете дурачок»* [Полонский, 1986, I: 135].

Явление двоящегося субъекта, как отметил сам Полонский, пришло к нему из его снов: нелепости сна превратились в художественный прием, при помощи которого исследуется природа человека. Эти «нелепости» он обосновывает в «Философских письмах»: *«Видел я себя во сне в одно и то же время играющим на фортепьяно и сидящим в стороне и слушающим игру свою, или рисующим голову лошади, которая в то же время скачет...Если нельзя доказать одушевление других, сознавая только в себе это одушевление, то нелепости сна, тоже присущие моему сознанию, для меня лично все же вероятнее, чем чужое одушевление»*<sup>71</sup>.

Цикл стихотворений Полонского с двоящимся субъектом (человек и сердце)<sup>72</sup> отражает полюса внутреннего бытия: мертвое и живое переосмысливаются в цикле, меняясь сущностями. Мраморное сердце в одноименном стихотворении оказывается более живым, ибо оно носитель творческой силы и любви;

---

<sup>71</sup> Полонский, Я.П. Философские письма // Архив Полонского. РЦГАЛИ. Ф. 923. Оп.2. ед. хр. 9. Л.2 об.

<sup>72</sup> Цикл условный, выделен нами. – Г.К. См. в мемуарах эпизод, связанный с пылающим сердцем, пронзенным стрелой, которое нарисовал мальчик для того, чтобы подарить Наденьке, и был осмеян ее матерью [Полонский, 1987, II: 393].



похороненное сердце оказывается плохим мертвецом («Плохой мертвец», 1865), жадно устремленным к «впечатленьям бытия».

Ситуация-эксперимент («Похороны сердца»: «Рассказать ли тебе, как однажды...», 1864) отражает драматизм самоломанности человека, для которого непереносима пустота. Диалог – традиционная для Полонского форма познания человека и мира, приобретает театральную форму: внутреннее как бы выведено вовне, опредмечено, но двуплановость, как и в описанном выше сне, сохраняется: «*И в назначенный час панихиды, при сиянии ламп и свечей, вокруг убитого сердца толпою собралось много всяких гостей*» [Полонский, 1986, I: 162]. Метафора убитого сердца, развернутая в сюжете, отсылает, с одной стороны, к новеллам эпохи Возрождения (к сюжетам, когда вынутое сердце было предложено в качестве еды), с другой – к будущим «поединкам роковым» К.Гамсуна. Образ гордой красавицы, не ответившей на любовь, остается под знаком вопроса: «*Поняла ли она, что за праздник у него на душе в этот день иль убитого сердца над нею пронеслась молчаливая тень?*» [Полонский, 1986, I: 162]. Авторская ирония нарастает к финалу, сталкивая предельно заземленное, обыденное, с трагическим: «*...и никто отказаться не мог в честь убитого сердца отведать, хорошо ли состряпан пирог?*» [Полонский, 1986, I: 163]. Замыкает все словесный жест – затаенный вздох о несбывшемся: «*Наконец, слава богу, шампанским он ее и гостей проводил – так, без жалоб, роскошно и шумно друг твой сердце свое хоронил*» [Полонский, 1986, I: 163]<sup>73</sup>.

Воссоздание состояния опустошенности в столь спокойном тоне было свойственно Полонскому. В воспоминаниях о своей студенческой жизни он заметил: «*... но в то время я никого не любил и чувствовал пустоту в своем сердце;*

<sup>73</sup> Ср. обыгрывание мотивов «телесного» и «духовного» в обращенной ситуации, описанной в «Признаниях Сергея Чалыгина»: «*- Вы, - сказал он ей однажды, не стеснясь моим присутствием, - вы моя маленькая богиня! У Вас маленькая ножка...*». Юлинька покраснела. – *Да, у меня маленькая ножка. Но я чувствую, как Вы сильно наступили на мое бедное сердце, - как Вы тяжелы, несмотря на Вашу легкость... Ах, как Вы тяжелы!..*» [Полонский, 1987, II: 27].

*ходить же с пустым сердцем было для меня скучно. Я предпочел бы страдать»* [Полонский, 1986, II: 423]. Возможна расшифровка поэтического эксперимента через биографический код: здесь нашли отражение кошмарные сны юности: *«Раз ночью, в полузабытыи, мне показалось, что душа моя отделилась от тела и я вижу собственный труп. Очнувшись под утро, я увидел: около моей постели на ступенях горела свеча: я забыл потушить ее»* [Полонский, 1986, II: 431]<sup>74</sup>.

Обыкновенное соседство (*«...чью душу слышу я, в струнных звуках чье-то сердце долетает до меня»* [Полонский, 1986, I: 167]) получает в поэзии Полонского метафизическую интерпретацию: это таинство общения душ.

Душа, репрезентированная в поэзии Полонского в семантическом комплексе «свет/огонь» (*«меркнут души в гостиных холодных»* [Полонский, 1896, I: 253], *«догорающая душа», «сумерки души», «жизнь в душу веяла, как ветер в зимний день»* [Полонский, 1896, I, 408]; *«от жизни в душу веет скука»* [Полонский, 1896, II: 117]; *«холодный сон души»* [Полонский, 1896, I: 285]), является мерой бытия, определяющей готовность к жизни и ее страданиям, в ней заключена первоизданность человеческой природы (*«И, как в рай, в божий храм, запросилась душа»* [Полонский, 1896, II: 363]). И в то же время в ней сосредоточен источник сомнений: *«Или ношу не по силам взял я на душу, ходок?»* [Полонский, 1986, I: 238]<sup>75</sup>.

### **Точка зрения в тексте<sup>76</sup>**

<sup>74</sup> Обратная ситуация дарения сердца возможна лишь во сне («Бред»: *«Дай сердце мне! Его я сберегу»* [Полонский, 1896, I: 198]).

<sup>75</sup> Ср.: *«Душу, к битвам житейским готовую, я за снежный несущу перевал»* [Полонский, 1896, I: 185].

<sup>76</sup> См. о точке зрения как понятии современной нарратологии: Тюпа, В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса / В.И. Тюпа. – Тверь, 2001. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.text-semiotics.org/russian3.html>. – Загл. с экрана; Тюпа, В.И. Художественный дискурс (Введение в теорию литературы). – Тверь, 2002. [Электронный ресурс]; Тюпа, В.И. Очерк современной нарратологии // Критика и семиотика. – Новосибирск: НГУ, 2002. – 5. – С. 5-31. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.nsu.ru/education/virtual/csStjupa.htm>. Загл. с экрана; Успенский, Б.А. Поэтика композиции // Успенский Б.А. Семиотика искусства. – М.: Школа

Сны для Полонского – это выражение младенческого состояния, «мифического времени», о котором он пишет в своих мемуарах и в прозе – «Признание Сергея Чалыгина»: «...те первоначальные сны, которые для нашего младенческого сознания не всегда ясно отделяются от явлений мира действительного» [Полонский, 1987, II: 12]. Этот прием смешения снов и яви Полонский часто использует в лирике, воссоздавая «другое» сознание, отличное от авторского. Понятие другого сознания включает в себя чудаческое, безумное<sup>77</sup>, детское и т.д. Именно для перечисленных типов сознания характерно неразличение сна и реальности. Именно в этом сознании снимается оппозиция живого/мертвого.

Даром оживлять немое и бездушное, наделять все живущее человеческими чувствами обладают дети, спириты и иногда поэты. В стихотворениях, где определяющим становится детское сознание, мир воссоздан непосредственно и во всей его первозданности: тяга к чудесному, ожившему миру и перешагивание границы, разделяющей эти миры, естественны для детского сознания<sup>78</sup>. Постепенно втягивая читателя в атмосферу чуда и заставив его поверить в истинность происходящего, растворяясь в детском сознании, Полонский лишь в финале своих новелл разводит «детское» и «авторское», как бы освобождаясь от вла-

---

«Языки культуры», 1995. – 360 с.; Успенский, Б.А. Избр. труды: в 2 т. – Т. II. Язык и культура / Б.А. Успенский. – М., 1996. – С. 299 – 305; Шмид, В. Нарратология / В.Шмид. – М.: Языки современной культуры, 2003. – 311 с.; Капинос, Е.В. О лирическом сюжете в стихах и прозе // Тема, сюжет, мотив в лирике и эпосе. – Вып. 7. – Новосибирск, 2006. – С. 6 – 54 и др.

<sup>77</sup> См. о безумии В.Гаршина: «И огненные сновиденья его умчали в край иной» [Полонский, 1986, I: 245].

<sup>78</sup> См. признания в мемуарах: «Было ли это наяву (в галлюцинации) или во сне – конечно, я этого не знаю; но в эти мифические годы моего существования в моей детской, облепленной лубочными картинками, весьма возможно, что я сны мои нередко принимал за действительность» [Полонский, 1986, II: 364]. См. эпизод с мертвой головой, увиденной ребенком в спальне у своих ног [Полонский, 1986, II: 364], эпизод прихода Старухи Смерти [Полонский, 1986, II: 365] и др. При этом «детское» сознание определяется как предельно доверчивое. См. эпизод кружения, которым взрослые пугали мальчика, заявляя, что мозги вытекут: «Целый день меня тревожили слова бабушки; я им верил; ибо в те счастливые годы я всему верил, что бы ни сказали мне» [Полонский, 1986, II: 368].

сти чужого сознания. Использование отмеченного приема в стихотворении «Елка» ведет к тому, что тень, создающая таинственную атмосферу, превращается в финале в Смерть, баюкающую ребенка. Сгущение тени – «жилицы двух миров» («*Няни тень торчит за прялкой, пляшет тень веретена*», «*с догорающей светильней сумрак борется ночной, на полатях под овчиной шевелится домовой*», «*тени сосен молча стали на дорогу выходить*») [Полонский, 1896, I: 146–147]) – в сюжете готовит появление смерти, предстающей в праздничном лике рождественской елки, полной света: таково видение ребенка, мечтающего о елке. Сознание автора обозначается лишь в финале. Аналогично в другом стихотворении – «Сбежавшая больная». Бегство к недостижимым звездам, приветливо светящим золотыми очами (мотивировка остается двойной: «*Ночь ли ей в окно мигает или дерево кивает?*») [Полонский, 1896, II: 237]), оборачивается для больной девочки смертным путем, прочерченным болезнью: «*И бежит, бежит малютка к тем звездам по той дорожке*» [Полонский, 1896, II: 240]. Болезнь, деформирующая реальность, – таково видение автора, не сливающееся с детским.

Необычайная чуткость слуха Полонского<sup>79</sup>, о которой писали современники<sup>80</sup>, ведет в его поэзии к оживлению мира, обретающего свой голос<sup>81</sup>.

Звучащий мир в поэзии Полонского многообразен: «... моря темного вечно шумящий прибой – голоса насекомых во

<sup>79</sup> См. формулу самого Полонского: «*мой чуткий слух*» [Полонский, 1986, I: 43]. См. также в высказывании критиков, «улавливающий таинственный говор природы» [Полонский, 1906: 39].

<sup>80</sup> «Он передает такие, для простых смертных неуловимые звуки человеческого голоса или природы, что кажется чем-то нездешним, небывалым, он, кажется, в самом деле имеет дар слышать, как растет трава» [Штакеншнейдер, 1934: 92].

<sup>81</sup> Для Полонского характерно восприятие мира, прежде всего, в акустическом ракурсе, даже если это мир прошлого: «...*Гомера, Данте и Шекспира я слышу голос вековой*» [Полонский, 1986, I: 31]. Или см. жанровую модель идиллии, в которой важен звук, воссоздающий пространственную даль: «...*далеко звонкие их слышны голоса...Идут... прошли...чуть слышно ...*» [Полонский, 1986, I: 28]. Аналогично и невидимое звучание: «Ночь в горах Шотландии»: «*Из замка невидимой лютни воздушное пенье принес и унес свежий ветер*» [Полонский, 1986, I: 39]. Устремленность навстречу миру выражается в готовности «вложить душу» в этот засыпающий мир: «*Я внимал – и мне хотелось этой музыки во всем...*» [Полонский, 1986, I: 121].

*мраке садов – гармонический говор струи»* [Полонский, 1986, I: 78], «...цынцыры<sup>82</sup> стрекотанье за оградой садовой» [Полонский, 1986, I: 120] и т.д. Обретший голос мир требует, чтоб его слушали, вступает в диалог с человеком. Это может быть тайный голос, смысл речи которого постигается только с помощью шестого чувства, как, напр., голос весны: «...ту весть победную примчала богом воскрешенная весна... – и кругом луга зазеленели, и теплом дохнула грудь земли, и, внимая трелям соловьиным, ландыши и розы зацвели» [Полонский, 1896, II: 368].

Наделение мира голосом, речью принципиально для Полонского, но не менее принципиально обретение поэтом способности слушать мир: «Для поэта другой мир, для которого нужны не одни глаза, но и уши, не одни уши, но и чужие. Оттенки чувств так же трудны, как и оттенки в красках...»<sup>83</sup>. В этом для него проявление той победы над природой, о которой он говорил как о необходимом условии художественного творчества. В письмах Полонский зачастую грустно констатировал, признаваясь в собственных неудачах: «Чувствуется, что природа, меня окружающая, сильнее души, т.к. магнетизма в ней больше, чем во мне»<sup>84</sup>.

Формулируя свои эстетические принципы, Полонский опирается на впечатления от живописных полотен. Критерием художественности для него становится впечатление органики воссозданного мира, своего рода синестезия, о которой писали романтики<sup>85</sup>. В понимании Полонского зритель в процессе созерцания картины становится соавтором художника, и мир оживает в его душе: «Глядя на картину, на эту падающую массу воды, на эту пену и брызги, на эти камни, покрытые мхом и трещинами, каждый, казалось, слышал и шум воды, и дышал ее прохладой и свежестью. И притом, как все это было красиво и

---

<sup>82</sup> Полонский снабдил этот образ примечанием: «Цынцыра – татарское слово, то же, что цикада» [Полонский, 1986, I: 120].

<sup>83</sup> Архив Полонского ИРЛИ. Ф. 16905. С. VIIIб. 3. Л. 2 об.

<sup>84</sup> Архив Полонского ИРЛИ. Ф. 16905. С. VIIIб. 3. Л. 1 об.

<sup>85</sup> См. о синестезии: Турчин, 1981: 145-146.

поэтично»<sup>86</sup>. Так передал поэт впечатление от картины художника Каляма.

Получив право голоса, мир в поэзии Полонского говорит на понятном человеку языке о том, что этому человеку недоступно, сохраняя при этом свою логику, чувства, ощущения переживания («...И рассказали волны про морские чудеса»). В разделении мира голосом – доверие к нему. В этом доверии к миру обнаруживается понимание жизни в ее многослойности, бытия – в его очеловеченности. Настойчивое повторение диалогического приема, наличие двух голосов, один из которых отличается детскостью и непосредственностью, свидетельствуют о даре поэтического перевоплощения<sup>87</sup>, превращая лирику Полонского в своеобразный театр, на сцене которого разыгрывается действие. Ощущая себя частью этого мира, надевая маску, поэт остается самим собой<sup>88</sup>. Наличие двух голосов, один из которых выражает чужую точку зрения на мир, чужое сознание, свидетельствует о том, что грань, разделяющая миры, у Полонского не преодолена.

И еще одна мотивировка звучащего мира в поэзии Полонского: мир сродни человеку испытанным страданием и жаждой гармонии, оживающий таинственный мир исполнен для поэта духовности<sup>89</sup>.

### ***Мифологема мировой ткани***

---

<sup>86</sup> Полонский, Я.П. Дневниковые записи// Архив РЦГАЛИ. Ф. 403. Оп. 2. ед. хр. 7. С. 54.

<sup>87</sup> Один из критиков отметил прозрачность стихов Полонского, делающую их похожими на поэтизированный лепет ребенка [Полонский, 1906: 316].

<sup>88</sup> В этом смысле актуально замечание П.Флоренского: «... понимать чужую душу – это значит перевоплощаться» [Флоренский, 1909: 9].

<sup>89</sup> Прав в этом смысле критик П.Н.Краснов: «Его не прельщает внешняя красота — красота статуй и картин. Ему нужна одухотворенная красота, говорящая о глубоком смысле, о душе, о страданиях, ею переживаемых, о благородстве мыслей» [Полонский, 1906: 162]. Полонский признавался, что равнодушен к пластике портрета, разгадку чего он искал в собственной натуре: «Отчего всегда в юности, самой ранней, я был вообще равнодушен к портретам. Оттого, что наделен громадной памятью для лиц – никогда не забываю их и всегда могу себе представить их ясно и отчетливо... оттого что немые лица без звука речи меня не удовлетворяют?» - письмо Я Полонского к М.Штакеншнейдер от 6 августа 1857 г. // Архив Полонского. Ф. 923. Оп. 2. № 13. Л. 25 об.

В концепции бытия Полонского доминирует образ ткани. Образ мировой ткани – ключевой у Полонского:

Ткань природы мировая –  
Риза божья, может быть...  
В этой ризе я – живая,  
Я – непованная нить.  
Жизнь идет, трепещет, бьется,  
И уж если оборвется,  
Никакие мудрецы  
Не сведут ее концы:  
Вечный ткач их так запрячет,  
Что (пускай кто хочет плачет!),  
Нити порванной опять  
Не найти и не связать...  
Нити рвутся беспрестанно, –  
Скоро, скоро мой черед! –  
Ткач же вечный неустанно  
Ткань звездистую ведет;  
И выводит он узоры:  
Голубые волны, горы,  
Степи, пажити, леса,  
Облака и небеса;  
И куда мудрец ни взглянет,  
Ни прорехи, ни узла нет;  
Светозарна и ровна  
Божьей ризы тонина.

[Полонский, 1896, II: 85]<sup>90</sup>.

Полярны формы ткани: от видимой, уплотненной («...а в бледно-серой мгле лохмотья туч над нею ветер гонит» [Полонский, 1896, II: 90], «Я помню облаков волокна сплывались, и ночь спускалася кругом на крыльях ветра» [Полонский, 1896, I: 309]) до невидимой («Я умер, и мой дух умчался в тот эфир, что соткан звездными лучами» [Полонский, 1896, II: 299]).

---

<sup>90</sup> По древним представлениям, вселенную строят, плетут, ткуют, поэтому семантические цепочки нить – волос-судьба (Мойры и Парки, прядущие нить человеческой жизни) обнаруживают единство макро- и микрокосма.

У Полонского грань, разделяющая миры, пролегает между живым и мертвым, поэтому в контексте оппозиции живого / мертвого мировая ткань соотносится то с пустотой, то с наполненностью. Мировая ткань динамична, в соответствии с природным циклом то обретает прозрачность («*Посмотри, какая мгла в глубине долин легла! Под ее прозрачной дымкой в сонном сумраке раки тускло озеро блестит*» [Полонский, 1896, II 56]), то оборачивается сетью («*Луна сияет, море манит, ночь по волнам далеко тянет свою серебряную сеть*» [Полонский, 1986, I: 127]; «*Нити трав морских густою сетью спутались над ней и нависли бахромой, притупляя блеск лучей*» [Полонский, 1896, I: 38]), то застывает в ледяных узорах («*Миражем кажется столлица, тень сквозь узорное окно проносится узорной дымкой, клубится пар, и, – мнится мне, я сам, как призрак невидимкой уселся в тряской тишине... Ткань ледяного их узора вросла в края звенящих рам, и нет глазам моим простора, и нет конца моим мечтам*» [Полонский, 1986, I: 250]).

Семантика пустоты в поэзии Полонского многообразна. С одной стороны, пустота – производное внутреннего мира, души; пуст мир, из которого ушла душа-возлюбленная («*Второй гроб*»), пуст мир с его суетой и мелочными интересами, опустошен человек, согбенный под бременем бесплодных лет («*Я точно личность без лица...*» [Полонский, 1986, I: 125]). С другой стороны, пустота мира, созвучная с потусторонностью и несущая в себе «бесовское» (с нею связаны образы кружения, водоворота), обездушивает человека, подтачивая его изнутри: «*Но как бороться с пустотой полуслепой, полуглухой, которая мутит и кружит*» [Полонский, 1986, I: 125]. Так возникает порочный круг, из которого нет выхода.

Пустоту современного бытия Полонский связывает с переломом в человеческом сознании, когда человек почувствовал свою отдельность от природы: «*Прошли те дни, когда лесную глушь преданье чудными духами населяло... Когда отшельника незримо навещала семья оплаканных им душ, когда дитя фантазии народной, со дна реки на свет луны холодной всплывала и его дразнила наготой русалка бледная с зеленою косою*» [Полонский, 1986, I: 153]. Так поэтом осмыслен глобальный переворот в истории человечества, ставший предметом осмыс-



ления в XVIII–начале XIX вв. В свою очередь, это созвучно наблюдению П. Флоренского, исследующего закономерности развития человеческого сознания, «общечеловеческие корни идеализма»: «Не бывает переживания себя как субстанции при современном распаде души» [Флоренский, 1909: 10]. Утраченная цельность – причина пустоты, характерной для современного человека.

Духи, населяющие современный мир, переродившиеся Мефистофели, измельчавшие, бессильные, создания души, пребывающей в мире, находящемся на грани катастрофы: «*Родные дети пустоты, тоски, неверья, увяданья, – они – фантазия без крыл, – они не в силах дать нам знанья, и дать нам веру нет в них сил*» [Полонский, 1896, II: 651]. Согласно Полонскому, мертвое рождает подобное себе, и бытие безысходно.

Для двоемирия Полонского характерно, что ночной мир неоднозначен, он в равной степени обращен к здешнему и инобытийному, существуя в оппозиции живого/мертвого. Оживление мира реализуется через акустический («*На скамье в тени прозрачной тихо шепчущих листов, слышу – ночь идет, и слышу перекличку петухов*» [Полонский, 1986, I: 40]) и визуальный коды («*Ночь глядит миллионами тусклых очей*» [Полонский, 1896, I: 253], «*Ночь смотрит тысячами глаз*» [Полонский, 1896, II: 137], «*Ранней ночи мрак глядит нам в окна*» [Полонский, 1896, III: 4])<sup>91</sup>. Устремленность двоякая: человека навстречу миру и мира – к человеку: «*Ползет ночная тишина подслушивать ночные звуки*» [Полонский, 1986, I: 155]. В обрисовке омертвевшего мира сохраняется двойная мотивировка, где немаловажная роль отводится душе, состояние которой проецируется на внешний мир: «*Без тени, без огней над бледною Невой идет ночь белая, – лишь купол золотой из-за седых дворцов над круглой колоннадой, как мертвеца венец перед лампадой, мерцает в высоте воздушной и немой*» [Полонский, 1986, I: 154], «*И месяц холодный, как будто мертвец, посреди облаков стоит над долиной, покрытый рядами могильных холмов*» [Полонский, 1896, I: 322].

<sup>91</sup> Ср.: «...и молча сойдутся могильные тени внимать голосам беззаботных людей» [Полонский, 1986, I: 214].

Идея зеркальности миров – здешнего и потустороннего<sup>92</sup> – реализуется в поэзии Полонского в мифологеме тени. Природа тени двойная: тень принадлежит обоим мирам одновременно, она двойник, душа, скрытая суть предметов вещного мира – такова ее онтологическая природа. Тень первичнее света, этим объясняется возможность присутствия призраков в здешнем мире: *«И при свече остаться могу я (призрак – Г. К.), потому что и свеча темна»* [Полонский, 1896, III: 93]. Идея вторичности света по сравнению с тьмой присутствует в обработанной Полонским восточной легенде о происхождении звезд: *«И вот, чтобы в ночную темь цветы не плакали, как дети, он (Бог – Г.К.) брызнул по небу из чаши золотой во все концы небесного пространства»* [Полонский, 1896, III: 123]<sup>93</sup>. В то же время для Полонского тени – производное души: *«Так возникают привиденья во имя зла, добра, неведомых небес и преисподней, силою чудес душе присущей»* [Полонский, 1896, III: 961]. В этом смысле Полонский остается в рамках рационалистичного сознания человека XIX века.

В поэтических сюжетах Полонского – отголоски древнего мифа о посещении тенями здешнего мира<sup>94</sup>: ситуация, описанная в стихотворении «Я читаю книгу песен» («... Словно чья-то тень поникла за плечом – и в тишине тихо плачет, тихо дышит и дышать мешает мне») [Полонский, 1986, I: 148]), – развернутая метафора общения душ, насильственно отторгнутых друг от друга. Присутствие чужой тени осмысливается неоднозначно: тень колеблется, существуя на грани действительного и призрачного. Тень у Полонского расшифровывается через биографический код; так, мемуаристка замечает: «У него одна идея и одна цель в жизни: увидеть во сне ли, наяву ли жену-покойницу» [Штакеншнейдер, 1936: 268].

<sup>92</sup> См. о концепции смерти у Полонского: «Он не переходит за эту роковую черту, потому что за нею для него все пусто, ибо смысл жизни – счастье, а счастье только здесь» [Соколов, 1898: 81]. Ср. у критика Николаева: «Поэзия же показывает нам лишь одно: что стремление к счастью, неосуществимому здесь, на земле, всегда оканчивается “печальноно”» [Полонский, 1906: 235].

<sup>93</sup> См. о золоте: [Аверинцев, 1973].

<sup>94</sup> *«И молча сойдутся могильные тени внимать голосам беззаботных детей»* [Полонский, 1896, II: 295].

Сохраняя двойную мотивировку в объяснении существования замогильных теней («*это ветра шум – для слуха, это скорбный дух для духа...*» [Полонский, 1896, II: 262]), Полонский в то же время отмечает логику зеркальности по отношению к здешнему миру в их поведении: «*Но покачнулись тени ночи, бегут, шатаются назад...*» [Полонский, 1986, I: 33], «*И, не сводя с меня испуганных очей, двойник мой на меня глядел с таким смятеньем, как будто я к нему среди ночных теней – я, а не он ко мне явился привиденьем*» [Полонский, 1986, I: 154].

Ситуацию жанровой модели (элегии), полемически заостренную и переигранную Пушкиным в «Заклинании», Полонский развертывает в новеллистическую, идущую под знаком мотива «напрасно»; слово мольбы утратило магию: «*...не возвращался возлюбленная тень*» [Полонский, 1986, I: 175].

Специфично и осмысление Музы в поэзии Полонского: Муза – двойник поэта («*поникишей скорбной тенью меж могильных плит блуждала*» [Полонский, 1896, II: 345]<sup>95</sup>), творчество – материализация души («*Навстречу фантазий твоих, сочетанием форм изобильных, Наяды всплывают, и тени встают из-под камней могильных*» [Полонский, 1896, III: 77]).

Помимо онтологических, метафизических, тень несет и оценочные смыслы в социальном бытии человека. Тень обретает драматизм в истории чувств, причем робость и деликатность, присущие чудаку-персонажу, привыкшему сомневаться во всем<sup>96</sup>, вполне разделяет и автор, оставляя ситуацию неразрешимой: «*И, как тень с ее порога, поднялся он, чуть дыша. Утомился ли он медля, опоздал ли он спеша?*» [Полонский, 1986, I: 263]. В острой для Полонского теме поколений «тьень» (в метафизическом плане – результат метаморфоз, дематериализации реального и оплотнения ирреального) – естественный результат

---

<sup>95</sup> Ср.: нерожденные песни поэта, витающие «с тенями между ив и камней погребальных» [Полонский, 1986, I: 233].

<sup>96</sup> Увидев чужую тень в окне любимой женщины, он, хватаясь, как за соломинку, перебирая варианты, сначала объясняет увиденное видениями и звуковыми галлюцинациями, замыкаясь на одной версии: «*Или это промелькнуло отражение луны?... Или это – греза ночи, шорох знойной тишины? Или это – у забора ветерок шуршит листвою? Нет...Я слышу смех влюбленных над моей смешной слезой*» [Полонский, 1986, I: 262]).

разрыва поколений, непроницаемости душ: *«Больного века сын недужный... И тенью стал для вас ненужной, я вашей памяти досужной, как тень, исчезну без следа»* [Полонский, 1896, II: 381]<sup>97</sup>. В обреченности на тень выражение авторской нравственной оценки: так моделируется сюжет, связанный с женщиной, следующей за своим возлюбленным («Неотвязная»); сторожевая тень – персонифицированная совесть, зазвучавшая в женщине, переступившей ради страсти законы нравственности («Вдова»).

Концепция двоемирия выражается у Полонского через эпитет<sup>98</sup>. Эпитет, по замечанию Л. Озерова, показывает меру понимания художником природы, вещей, души человека [Озеров, 1972: 138]. Поэтический мир Полонского неоднороден и диалектичен: темное начало в нем уравновешено светлым<sup>99</sup>. Но равновесие это специфично: многообразию эпитетов, воссоздающих темный лик мира (они отмечены исследователем А. Лагуновым [Лагунов, 1974: 105]), противостоит однообразие золотого, в котором концентрируется энергия светового начала. На значение этого эпитета в мировой литературе указывал еще А. Веселовский, подчеркнувший, что «золотой» выражает чаемый идеал [Веселовский, 1989: 60].

Золотой цвет объединяет у Полонского вечер и утро, это цвет месяца и облаков, золотом окрашено внешнее и внутреннее пространство, являя в земном отзвук космических стихий: *«В ночь цветы разрослись на том стекле, рдеют белые узоры, уловляя в серой мгле пурпур солнца, блеск лучистый, розовато-золотистый»* [Полонский, 1896, III: 124], *«...сияло золото вечерних облаков...»* [Полонский, 1986, I: 40], *«...слегка их (облака – Г.К.) тронул пурпур золотистый Авроры вечной...»* [Полонский, 1986, I: 43]<sup>100</sup>. Золотой цвет – память о небесном на земле, отсвет, отголосок и отражение небесного, праздник среди

<sup>97</sup> См. еще более глубокое осмысление «теневого» существования: поколение, изнутри себя раздражающее (*«И будет жертвою вечерней своих пороков и страстей»*) [Полонский, 1896, II: 39]).

<sup>98</sup> См. о живописном начале у Полонского: Медынцева, Г. Яков Полонский - живописец // Лит. учеба. - М., 1988. - N 2. - С. 120-124.

<sup>99</sup> Особенно многоцветны грузинский мир и текст: *«...виноград висит тяжельми, лиловыми кистями...»* [Полонский, 1986, I: 52]) и т.д.

прозы, прообраз вечности, нетленности<sup>101</sup>. Золото – цвет божества, святых ликом в храме и цвет мечты узника, деревенской ткачихи, обыкновенного человека. Подобные эпитеты, выражающие не материальные качества предметов, а идею ценности вообще, – знаки духовности мира в поэзии Полонского. Золотой цвет, придающий праздничность миру, оберегает человека, это цвет участия небесных сил в его судьбе (*«На небе тихо сплетаются звезды в узор золотой, и говорят, что они загораются с тем, чтоб беречь мой покой»* [Полонский, 1896, III: 165]). Золото – цвет небесного творчества, золотая чаша, из которой *«блестящих капель разлетелся рой и превратился в звездное убранство»* [Полонский, 1896, III: 123].

### **Музыкальный код**

Понимание амбивалентной природы музыки (она несет как космос, так и хаос), ведет к тому, что в поэзии Полонского, наряду со сниженными, комическими персонажами (*«Музыкальный Мефистофель»* – заезжий фигляр [Полонский, 1896, I: 289]), появляются трагические фигуры; таков, напр., скрипач, срывающий струны, инструмент которого – его двойник: *«В душе любовь, и слезы, и перуны, и музыки бушующий поток... В руках – обломки, порванные струны или надломленный смычок»* [Полонский, 1896, II: 308]<sup>102</sup>.

Разрушительную сущность современной музыки Полонский связывает с тем, что эта музыка противоположна природе, бесовская музыка – воплощение ада. Струна – камертон человеческой души, настроенной у Полонского на земную му-

<sup>100</sup> См. о тумане: *«... в облака свиваясь ярко-золотые...»* [Полонский, 1986, I: 47]).

<sup>101</sup> См.: Аверинцев, С.С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Византия. Южные славяне. Древняя Русь. Зап. Европа. – М.: Наука, 1973; кроме того, о метафорике золота см.: Аверинцев, С.С. Аверинцев, С.С. Поэзия Державина // Державин Г. Оды. – Л.: Лениздат, 1985. См. также: Новичкова, Т.А. Сор и золото в фольклоре // Полярность в культуре / сост. В.Е. Багно, Т.А.Новичкова. (Альманах «Кануны». Вып. 2.). – СПб., 1996.

<sup>102</sup> См. о музыкантах в поэзии Полонского: Вьюшкова, И.Г. Гектор Берлиоз в творчестве Я.П. Полонского // От текста к контексту. - Ишим, 2003. - Вып. 3. - С. 64-68.

зыку, в основе которой лежит нравственная сила. По средневековым и ренессансным предоставлениям, музыка наставляет натягивать и отпускать струны в должное время, наблюдая за тем, чтобы наш образ жизни неуклонно сохранял правильную мелодию и ритм, избегая как чрезмерной распушенности, так и излишней напряженности [Музыкальная эстетика Германии, 1966]. Разрыв струн и ослабление их, ведущее к глухоте и утрате благозвучности, Полонский связывает с «противоречиями страстей». Мотив порванной струны появляется и в другом стихотворении – «Гитана». Мифологема струны реализуется в новеллистических поэтических сюжетах, где струна становится символом нравственного бытия, своеобразным камертоном человеческой души. Героиня-гитана, сочетающая в себе девственное и вакханальное, сливается с гитарой, ставшей ее душой, ее двойником. Образ порванной струны, которым отмечен предел напряжения, символичен: это обрыв души, связанной с преступлением, переступание порога, это образ человеческой жизни, искаженной преступлением. Тайну героини, убившей возлюбленного, несет гитара, в которую переливается боль и страдание героини. «Театр» Полонского возникает как отражение его снов, что он и подчеркивал в письме к К.Р., комментируя стихотворение: *«Моя “Гитана” – плод моего уныния – я хотел развлечь себя, как можно дальше уйти от обыденной жизни – и ушел в Испанию»*<sup>103</sup>.

Мифологема струны появляется в снах Полонского, об утрате которых он сожалел в зрелом возрасте. Описывая свои сны в письмах, которые можно рассматривать как комментарий к его поэзии, Полонский подчеркивает, что именно сон дает искомое состояние слияния с миром, когда человек становится органом этого мира: *«Вообразите себя в состоянии какого-то полусна, среди которого вдруг Вам кажется, что Вы тянетесь, что какая-то невидимая сила втягивает Вас в одну бесконечную струну и Вы весь дрожите, как струна, и чувствуете с невыразимым, дух захватывающим волнением, что если таинственная сила покинет Вас, Вы вдруг сожметесь снова, при-*

<sup>103</sup> Письмо к К.Р. от 20 января 1891 г. // Архив Полонского. ИРЛИ. Ф. 137. № 70. Л.1 об.

*мете форму души и тела и проснетесь... Помню, что я всегда после и этого просыпался и желал опять заснуть, чтоб опять испытать такое же волнение. Ничего подобного я теперь уже не чувствую»<sup>104</sup>.*

Колокольный звон у Полонского очерчивает магический круг во времени и пространстве, отмечая момент, отпущенный для встречи с потусторонними силами: «*Приходи, святая тень!*» [Полонский, 1896, III: 351], «*Так и кажется, что тени мертвых колокол сзовет*» [Полонский, 1896, I: 237]. Колокольный звон – голос вечности и голос поэта: «*И как ни громко пой ты, – лиру колокола перезвонят*» [Полонский, 1896, III: 331].

Созидательная и космостроительная роль музыки<sup>105</sup> у Полонского заключается в том, что душа воздвигает свой храм – оберег культуры, спасающий от демонов, в котором душа улавливает музыку Космоса, музыку сфер. Поэтическая формула Полонского – «*и опять меня гармония учила по-человечески страдать*» [Полонский, 1986, I: 182] – отсылает к христианской традиции, поэтому явление божественного лика в момент звучания прекрасной музыки для Полонского – знак истинного искусства, и в то же время музыка – одно из проявлений единосущего божества: «*И божественный лик на мгновенье, неуловимой сверкнув красотой, всплыл, как живое виденье над этой воздушной, кристальной волной, – и отразился, и покачнулся, не то улыбнулся, не то прослезился...*» [Полонский, 1896, II: 40]. В том же

<sup>104</sup> См. письмо к А.И. Смирновой от 18 октября 1856 г.// Архив Полонского. ИРЛИ. Ф. 137. № 70. Л.1 об. Ср. в мемуарной прозе: «*Мне казалось, что какая-то сила связывает меня в какой-то студенистый узел и начинает меня вытягивать; тянет и тянет, - я становлюсь все тоньше и тоньше, боюсь, что вот-вот еще немного, и я оборвусь...после семи лет я не ощущал ничего подобного*» [Полонский, 1986, II: 365]. Ср. в стихотворении «Сумасшедший» (1859), где идея свободы реализуется в утопии, сам же носитель этой идеи себя воспринимает подобием струны, готовой разорваться от напряжения переживаемого: «*...и я тянусь, как луч, в одну струну – что, если сердце оборвется!*» [Полонский, 1986, I: 132].

<sup>105</sup> См. эпизод в мемуарах о Серее Воробьевском, излечившимся от сумасшествия благодаря музыке [Полонский, 1986, II: 437], где вновь появляется старуха, упрекающая его: «*Что ты делаешь, греховодник! – крикнула она него. – Звонят ко всенощной, на молитву зовут, а ты тут бренчать вздумал, - опомнись!*» [Полонский, 1986, II: 437]. См. оценку поэзии Полонского В.Орловым: «легкая, негромкая “музыка души”» [Орлов, 1971: 302].

ключе «Гипотеза» – авторский миф о рождении музыки: «*Из вечности музыка вдруг родилась...*» [Полонский, 1986, I: 129].

Музыка обнажает сновидную природу бытия в поэзии Полонского<sup>106</sup>. Так, пение, которое в античности трактовалось как восхождение по ступеням невидимой лестницы [Кагаров, 1908: 53], приподнимает занавес театра бытия, обещая человеку осуществление ожидаемого чуда. В новеллистической «Ночи в Сорренто» (1859) созерцание поющей на балконе женщины, примадонны, вызывает ассоциации, рождая гипотетические сюжеты: «*Кого ты ждешь, моя синьора? О! ты не та Элеонора, которую Торквато пел!*» [Полонский, 1986, I: 303].

Двойная мотивировка в осмыслении мира получила оформление в образе, сводящем воедино природу и душу, – «*эта музыка природы, эта музыка души*» [Полонский, 1986, I: 121].

### **Женский характер**

Полонского интересует соотношение характера и обстоятельств: выбирая обстоятельства, созвучные современности, он исследует характер в переломный момент истории.

Героизированный тип личности поэт находит в античности<sup>107</sup>. Убежденный, что для «*поэта не всякая истина есть истина поэтическая, точно так же, как и для историка, не всякий факт, занесенный в летопись, необходим для истории*» [По-

---

<sup>106</sup> В мемуарах есть эпизод, расшифровывающий сущность музыки. Обиженный ребенок вместе с нянкой прячется в саду: «...*За изгородью шло неровное, волнистое поле, кой-где чернелись кусты и зеленели верхушки березовой роицы. Пахло сеном и смолой. За кустами пестрело медленно подвигающееся стадо, и где-то недалеко звучала пастушеская свирель... звук этой свирели до сих пор говорит моей душе. Что говорит? Не знаю... может быть, просто напоминает мне мою детскую восприимчивость и подсказывает мне: твое "я" и теперь все то же!*» [Полонский, 1986, II: 381].

<sup>107</sup> Переосмысляя библейскую историю, поэт героизирует первую женщину («В потерянном раю», 1876). Кроме того, судьба старой няни, прозреваемая в ситуации, восходящей к библейской (Мария, обмывающая ноги Христа), осмысляется с точки зрения сочувствующего, человека, понимающего чужую боль: «...*Но ты близка мне, безродная, в самом рабстве благородная, не оплаченная и утраченная*» [Полонский, 1986, I: 214].



лонский, 1867: 733], Полонский тщательно отбирает в античной эпохе моменты, в которых этот характер максимально раскрылся. В женских типах, им обрисованных, его интересует общечеловеческое, поэтому ситуация, в которой характер проявляется, приобретает для него архетипический характер.

Три стихотворения, в которых разрабатывается женский характер (Полонский использовал миф – «Кассандра», предание – «Весталка», исторический факт – «У Аспазии»), обращены к архетипической ситуации «порога», обладающего символическим смыслом: в каждом стихотворении конфликт любви и долга, в каждом женщина стоит перед выбором. Три стихотворения образуют своеобразный цикл – триптих, фиксирующий эпизоды «истории чувства»: предчувствие любви («Кассандра»), осуществление ее («У Аспазии»), трагические последствия («Весталка»).

Специфика изображения античности Полонским была отмечена еще критиком Е. Николаевым: «Он как будто видит во сне этот античный мир, его искусство, легенду, которою он жил, – он видит все это как бы во сне – верит и не верит этому сну» [Николаев, 1906: 270]. Именно такой принцип раскрытия характера через сны использовал поэт в «Весталке» и «Кассандре»: автор скрыт в сюжете, события рассказаны героиней, состояние которой колеблется между сном и реальностью. Сон для Полонского – наиболее эффективный прием исследования личности, бессознательного в ней, которое точнее, с точки зрения поэта, выявляет истинное.

Уравнивая два способа исследования личности, автор обнажает драматическую борьбу в душе героини, в которой берут верх голос естества, женская природа с ее потребностью любить, быть любимой. Сон у Полонского многофункционален: это и экскурс в прошлое героини, это и начало зарождающихся сомнений в необходимости служения кумиру, это и «пробуждение» сознания, это и зреющее подспудно решение. Сном становится для весталки ее прошлое, связанное с подчинением судьбе («Весталка»).

Оправдывая свою героиню<sup>108</sup>, поэт сталкивает живое и мертвое (статуя богини – символ мертвого), овеществляя, материализуя внутренний конфликт героини, заключающийся в противоречии женской природы и мертвой догмы – долга, искажающего эту природу. Автор расщепляет душу героини надвое, персонифицируя ее в персонажах разыгранной драмы, один из которых – мертвая статуя. Драма смятенной души выражается в том, что конфликт героини с самой собой становится конфликтом с долгом, государством, символизируемыми богиней. Героичность женской натуры проявляется для Полонского в готовности принять на себя страдание, в готовности к наказанию, что выразилось в символическом жесте: «*Потухни, жертвенник, как это пламя страсти потушит завтрашняя казнь!*» [Полонский, 1896, I: 175].

Строя сюжет «Кассандры» (1890) как встречу с живым божеством, Полонский подчеркивает гибельность этой встречи для человека. Сон – сквозной образ, организующий сюжет, развертывающийся как реальность сознания героини: «*Наяву Кассандре снится светозарный Аполлон*» [Полонский, 1986, I: 252], «*Или это сновиденье? Или это наяву?*» [Полонский, 1986, I: 255]. Обещание чудного сна любви, ведущего к забвению, обернулось для героини трагедией сознания, измерившего бездну зла, благодаря обретенному дару предвидения. В основе сюжета лежит ошибка Аполлона, наделившего возлюбленную даром богов (узнаваемы очертания мифа о Демоне и Тамаре). Отличие «человеческого» от «божественного» Полонский видит в той мере ответственности, которую несет человек, обеспокоенный участью родины: равнодушию богов ко всему, кроме себя, Полонский противопоставляет человеческую неспособность быть

---

<sup>108</sup> См. авторецензию Полонского: «*В целом ряде своих стихотворений Полонский высказывается как истинный поклонник всякой нравственной силы, какова бы она ни была*» [Полонский, 1902: 339]. См. созвучное в письме к А.П.Чехову: «*М-ме Хитрово – по отцу итальянка. Очень красивая и увлекательная музыкантша. Я не знаю ни одной другой женщины, которая бы так глубоко понимала Бетховена и с такою бы силой и прелестью передавала бы его музыкальные идеи – да и сама она женщина не из мелких*» - письмо от 27 марта 1888 г. // Слово. – Сб. 2. – М., 1914. – С. 232.

счастливым, когда вокруг разлито море зла<sup>109</sup>. Священное безумие Кассандры – наказание героини за то, что она осмелилась ответить на чувство неземного божества. В Кассандре дар свыше, ее причастность к тайному знанию, ее неспособность быть как все, слепой участницей истории, отгораживают ее от людей, делают ее смешной в глазах соотечественников, доверчивых и слепых на жизненном пиру<sup>110</sup>.

Внутренний конфликт опредмечен, как и в первом стихотворении, Аполлон – персонификация половины души героини, сон ее души, в котором происходит встреча с самим собой и прозрение как итог этой встречи.

Установка на изображение исторического характера как общечеловеческого ошутима в характере Аспазии («У Аспазии», 1855): *«Лишенный прочного классического образования и далеко не по-европейски обставленный, я чуть не пять лет думал о том, как мне в небольшом стихотворении изобразить Аспазию так, чтоб вышла гражданка, афинянка и в то же время – просто женщина»* [Полонский, 1867: 742].

По собственному признанию Полонского, в женщине он более всего ценит *«глубокое понимание близких людей, особенно недюжинных»* [Тхоржевский, 1986: 338]. В образе Аспазии поэт воплотил представление об идеальной женщине. Драматизированная форма стихотворения, построенного как загадка с отгадкой, расщепляет надвое душу героини: гость, с которым Аспазия вступает в разговор, овеществленная часть ее души, как и праздничный мир, в котором разлито ожидание. В монологе героини раскрываются муки любящей женщины. Повторяющаяся деталь портрета и позы (так скреплены реплики гостя и героини) получают мотивировку: героиня – зеркало мира, как и она, жадно слушает ее возлюбленного. В ожидании – напряженность и тревога, свойственные любящему сердцу. Символика порога (*«Но и в лавровом венке из собрания он к этой двери придет»*) [Полонский, 1986, I: 107]) заключается в вечном возвращении – неизменном законе бытия. Порог – место встреч и прощаний,

---

<sup>109</sup> Тип Кассандры для Полонского – один из коренных женских национальных типов.

<sup>110</sup> См. примечания к стихотворению: [Полонский, 1987, I: 460].

где осуществляется счастье, где сосуществую жизнь и смерть. Но порог символически обозначает границу в душе героини, которая всякий раз с уходом возлюбленного переживает смерть и воскресение с его возвращением.

### *Вечно Женственное*

В поэзии Полонского отмечается параллелизм принципов воплощения женского образа, но оба они подчинены задаче обнаружения скрытого страдания<sup>111</sup>. Убежденный в искажающей силе обстоятельств, он рисует современные женские судьбы в их трагизме. Так, появляются лирические новеллы из современности («Маска», «Затворница», «Наивная жалоба», «Натурщица», «Женщине» и др.)<sup>112</sup>.

---

<sup>111</sup> На это указал, в частности, П. Орлов: [Орлов, 1961: 76]. См. также в мемуарах: *«Миловиднее всех была Елена Александровна Ровинская, блондинка с отпечатком на лице какой-то меланхолии и тайного страдания, точно какую-то рану носила она в душе своей»* [Полонский, 1986, П: 423]. См. в мемуарах объяснение отношения к женщине в описании сестры товарища по гимназии Барятинского: *«... На нее смотрел я с затаенным, почти религиозным благоговением. Можно восторженно смотреть на Сикстинскую Мадонну, но разве можно влюбиться в нее или за ней ухаживать?»* [Полонский, 1986, П: 426]. См. Вечно Женственное: *«Тень ангела прошла в величии царицы... Как воплощенное страдание поэта, она прошла в толпе с величием смиренья...»* [Полонский, 1986, I: 120]. См. также «К портрету» (1885), где красота, соотносимая со страданием, запечатленном в глазах модели на живописном полотне Боровиковского (*«страданье – тень любви, и мысли – тень печали»*) [Полонский, 1986, I: 233]), спасает мир: *«И будет этот взгляд и эта прелесть тела к ней равнодушно потомство привлекать, учить любить, страдать, прощать, молчать»* [Полонский, 1986, I: 233]. Обратим внимание на то, что, как правило, женщины в мемуарах наделены «турецкой шалью»: бабушка на портрете [Полонский, 1986, П: 370], мать, получившая от отца, вернувшегося с турецкой войны, подарок: *«... Моя мать, напротив, казалась моложе и наряднее: несмотря на раннее утро, на ней была уже какая-то шаль и волосы были тщательно причесаны»* [Полонский, 1986, П: 396]. Отношение к женщине Полонского точно охарактеризовал критик Николаев в анализе стихотворения «Диана»: *«Настроение этого стихотворения напоминает настроение того пустынного и подвижника, который, увидев женщину необыкновенной красоты, заплакал от умиления пред дивным созданием творца»* [Полонский, 1906: 218].

<sup>112</sup> См. о жанре лирической новеллы у Полонского: [Орлов, 1971: 308-310].

В то же время, считая невозможным запечатлеть женский идеал реалистическими средствами, он обращается к жанру «фантазий» на тему Вечной Женственности. Триединство (любовь, страдание, поэзия), символизирующее Вечную Женственность, предстает в фантазиях как отражение Красоты, разлитой в мире. Проявлением этой Красоты становится такая деталь в женском портрете, как волосы («...и змейкой бьется мне в лицо ее волос, моей небрежной рукой измятое кольцо» [Полонский, 1986, I: 33], «...кто дал волю кудрям так роскошно змеиться по белым плечам?» [Полонский, 1986, I: 37], «...и мне пленительным казался беспорядок одежды траурной и светло-русых кос» [Полонский, 1986, I: 41]), а также женский голос, отсылающий к мифам о сиренах («И голос твой пророческий был сладок...» [Полонский, 1986, I: 41], «...эта роскошь – волнистые кудри до плеч, эта музыка – уст ее тихая речь» [Полонский, 1986, I: 105]. «Вечно Женственное», проявляющееся в повторяемости, создает архетипичность, осознанную самим поэтом: «Когда я слышу твой певучий голосок, дитя, мне кажется, залетный ветерок несет ко мне... и голос той, которая звала меня проститься с ней в последний час разлуки» [Полонский, 1986, I: 95].

Появление жанра фантазий имеет биографический смысл. О второй жене поэта и их семейном счастье Е. Штакеншнейдер записала в дневнике: «Голубиная душа (Полонский – Г.К.) отогрела эту статую, и статуя ожила. Замкнутые двери растворились сами собой, без ключа, хранилища оказалась не пустой, в ней было нечто, и нечто, прекрасное, но не то, чего ожидал поэт» [Штакеншнейдер, 1936: 452]. Так, миф о Пигмалионе и Галатее оказался реализованным в судьбе поэта, будучи опрокинут во внетекстовую реальность. Миф о Пигмалионе, своеобразно воплощенный в поэтических фантазиях, – путь преодоления пустоты души, одухотворение бытия.

Вечная Женственность, явленная в грезах и снах, и есть искомый идеал<sup>113</sup>. Персонифицированная природа, сохраняя

<sup>113</sup> Критики писали о «мягкости и стыдливости его таланта» [Михайлов, 1900: 19], может быть, в этом причина появления жанра фантазий.

женский характер, в то же время воплощает мир иной, его живую душу.

«Холодеющая Ночь» (1858) в одноименном стихотворении – подруга поэта – сильна своей любовью. Меняя свой облик, она неизменна в одном – в страстном желании следовать за возлюбленным повсюду, охраняя его, спасая от бед, несчастий, даже смерти. Любя героя, она сама умирает и воскресает, возрождаясь из пепла, как птица Феникс, являясь двойником, душой поэта и одновременно вечно женственным в ипостаси отвергнутой любовницы («И, сверкнув, у синей ночи помутились глаза, и застыла на ресницах накипающая слеза. И пошла она, и белым замахала рукавом, и завывала, поднимая вихри снежные столбом» [Полонский, 1986, I: 130]), нежного друга или няни, обещающей: «С прежней негой над тобою я склоню главу мою и тебе, сквозь сон, над ухом песню райскую спою» [Полонский, 1986, I: 130].

«Зимняя невеста»<sup>114</sup>, сотканная былым вихрем, «бледная, как смерть» – образ хрупкой, инобытийной материальности, созданной художествами зимней стихии, – призрачна.

Весь в пыли ночной мятели,  
Белый вихрь, из полутьмы  
Порываясь, льнет к постели  
Бабушки-зимы.  
Складки полога над нею  
Шевелит, задув огни,  
И поет ей вею-вею! бабушка<sup>115</sup>, засни!  
То не вопли, то не стоны –

<sup>114</sup> Блоковский характер стихотворения очевиден. О взаимосвязи с Блоком см.: Грякалова, Н.Ю. К генезису образности ранней лирики Блока: (Я. Полонский и Вл. Соловьев) // Александр Блок: Исслед. и материалы. - Л., 1991. - С. 49-62; Сквозников, В.Д. А. Блок и русское поэтическое наследие: (Заметки к теме) // Связь времен. - М., 1994. - С. 280-298; Грачева, И.В. Я.П. Полонский, А.А. Блок, С.А. Есенин: Творческие связи // С.А. Есенин: проблемы творчества, связи. - Рязань, 1995. - С. 43-49; Магомедова, Д.М. «Век девятнадцатый, железный ...»: (К проблеме «А. Блок и Я. Полонский») // XX век и русская литература. - М., 2002. - С. 316-322 и др.

<sup>115</sup> Жанровая модель колыбельной песни, отсылающая к бабушке, базируется на детских впечатлениях. См. в мемуарах страницы, посвященные бабушке поэта [Полонский, 1986, II].

То бубенчики звенят,  
То малиновые звоны  
По ветру летят...  
То не духи в гневном рьяном  
Поднимают брег столбом,  
То несутся кони пьяным,  
Сонным ямщиком.  
То не к бабушке-старушке  
Скачет внучек молодой,  
Прикорнуть к ее подушке  
Буйной головой;  
То не к матушке в усадьбу  
Сын летит, на подставных –  
Скачет к девице на свадьбу  
Удалой жених.  
Как он бесится, как плачет!  
Видно, молод – невтерпеж!..  
Тройка медленнее скачет...  
Пробирает дрожь...  
Очи мглою застилает, –  
Ни дороги, ни версты,  
только ветер развеивает  
гривы да хвосты.  
И зачем спешит он к месту?  
У меня ли не ночлег?  
Я совью ему невесту  
Бледную, как снег.  
Прихвачу летучий локон  
Я венцом из белых роз,  
Что растит по стеклам окон  
Утренний мороз;  
Грудь и плечи облеку я  
Тканью легкой, как туман,  
И невесты, чуть дохну я,  
Всколыхнется стан, –  
Вспыхнут искристым мерцаньем  
Влажно-темные глаза...  
И – лобзанье за лобзаньем  
Скатится слеза!..  
Ледяное сердце будет  
К сердцу пламенному льнуть...

Позабывшись, он забудет  
Заметенный путь...  
И глядеть ей будет в очи  
Нескончаемые дни,  
Нескончаемые ночи.  
Бабушка, засни!<sup>116</sup>

[Полонский, 1896, I: 441].

Пришедшая из небытия, воплощающая белую смерть, она уводит героя в свой мир, поэтому встреча с ней трагична – так обозначаются контуры балладного архетипа<sup>117</sup>. Образ зимней невесты имеет фольклорную основу, здесь сливаются два трансформированных мотива, о спящей царевне, разбуженной поцелуем жениха (мотив перевернут), и о смерти, с которой человек вступает в брак. Мифологическое тождество свадьбы и смерти<sup>118</sup> отражает состояние слияние героя с миром.

Красота Царь-девицы («Царь-девица», 1876), поразившая героя еще в отрочестве, и встреча с недоступной красавицей описаны таким образом, что изображение колеблется на грани сна-реальности. В красоте Царь-Девы – отсвет таинственности («Только ночью выходила шелестить в тени берез: то ключи свои роняла, то роняла капли слез...») [Полонский, 1896, I: 207]), именно эта красота побуждает героя дать обет верности ей. Любовь к ней открывает ему нечто, запредельное.

---

<sup>116</sup> См. по поводу финала: «Аккорд в финале – аккорд, в котором с такою силой, энергией выразилась жажда бесконечной любви, бесконечного обожания, бесконечного счастья...» [Полонский, 1906: 239].

<sup>117</sup> См. о балладе: [Сильман, 1977]; [Магомедова, 2001].

<sup>118</sup> См. об этом: Кагаров, Е. Состав и происхождение свадебной обрядности // Сб. Музея антропологии и этнографии. – Вып. VIII. – Л., 1929; Невская, Л.Г. Балто-славянские причитания: реконструкция семантической структуры: погребальный обряд. – М.: Наука, 1990; Байбурин, А.К., Левинтон, Г.А. Похороны и свадьба // Исследования в области балто-славянской культуры. – М.: Наука, 1990; Бернштам, Т.А. Плач и его отношение к жизни и смерти // Восточно-славянские этнографические древности. – М.: Наука, 1985; Седакова, О.Н. Пространственный код погребального обряда // Структура текста-81. – М.: Наука, 1981; Байбурин, А.К. Ритуал в традиционной культуре. – СПб.: Наука, 1993; Седакова, О.А. Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян. – М.: Индрик, 2004 и др.



Фольклорный мотив золотого клейма – печати, оставленной на лбу героя Царь-девицей, многозначен. Это «волшебная отметина» – знак избранничества, приобщения к тайному знанию, посвящение<sup>119</sup>, но это и наказание героя (очень напоминающее ослепление в мифах от нарушения запрета на созерцание божества), знак обреченности на единственную любовь: «*С той поры ее печати мне ничем уже не смыть, вечно юной Царь-девице я не в силах изменить*» [Полонский, 1986: I, 208]. Открытый финал размыкает сюжет в бесконечное ожидание чуда: «*Жду, – вторичным поцелуем заградив мои уста, – красота в свой терем тайный мне отворит ворота...*» [Полонский, 1986, I: 208].

Образ, явленный в трех ипостасях Вечной Женственности, символичен, неоднозначен, разворачивает бесконечную перспективу ассоциативных смыслов. Персонифицированный природный образ не лишен биографического смысла: мифологической реальностью окрашена семейная жизнь поэта.

### ***Принцип поэтической смеси***

Раздвоение поэта – условие театрализации его поэтического мира. Две ипостаси поэта обусловлены наличием маски, суть которой Полонский понимает неоднозначно<sup>120</sup>. Трагический и комический варианты двойничества создают два противоположных образа поэта: беззащитного перед судьбой, страдающего таланта и смеющегося над литературным Парнасом. Страдающий талант в свою очередь обрисован как странник, хотя традиционный мотив значительно трансформирован: «*Или ношу не по силам взял я на душу, – ходок? Или ноша эта стала*

---

<sup>119</sup> «Золотая метка» - знак Велеса – подземного бога [Успенский, 1982: 78].

<sup>120</sup> Еще Н.Н. Страхов заметил о Полонском: «В поэте два человека – он сам и его Муза, т.е. его преображенная личность, и между этими двумя существами часто идет тяжелая борьба» [Страхов, 1888: 154]. См. у Тургенева: «...легко заметить струю тайной грусти, разлитую во всех произведениях Полонского; оно свойственно многим русским, но у нашего поэта оно имеет особое значение. В ней чувствуется некоторое недоверие к себе, к своим силам, к жизни вообще; в ней слышится отзвучие горьких опытов, тяжелых воспоминаний» [Полонский, 1906: 249].

*тяжелее и гнетет от осенних непогод?»* [Полонский, 1986, I: 233].

Травестированное изображение в «Письмах к Музе» Парнаса и Олимпийского пантеона богов мотивируется авторским ироническим заданием<sup>121</sup>. Образы-перевертыши придают теме ироническую окраску: *«Аполлон мой – просто старый мой настройщик, – не перуны в мир он мечет и не стрелы, – а натягивает струны... У меня ведь их немало в сердце звучно оборвалось, и от этих звуков сердце трепетало и сжималось»* [Полонский, 1896, I: 103-104]. Мифологемы струны, сердца, Аполлона строят иронический сюжет, обнажая свой смысл, достаточно зашифрованный в серьезных стихотворениях, о которых речь шла выше.

Двоение мира в поэзии Полонского, предстающего в единстве трагической и комической сторон, восходит к архетипу греческой маски, послужившей эмблемой театра («Смех и слезы»). Противоречивый лик бытия обнажается в театрализованной истории: трагический лик его связан с тем, что материал неуловим для поэта, художник остается объектом воздействия мира: комический – наоборот, с овладением материалом, когда художник демонстрирует свою власть над ним, возвышаясь над миром, поэт иронизирует над ним. Формула Н.В. Гоголя «смех сквозь слезы», имеющая прямое отношение к Музе поэта («... смешон ей был весь наш Парнас и нами пойманная кляча – давно измученный Пегас»)<sup>122</sup> [Полонский, 1986, I: 176]), трансформированная Полонским в духе арзамасского наречия, обнажает

<sup>121</sup> См. лейтмотив писем Полонского «стать умнее своей Музы»: *«Чем старше становлюсь, тем строже отношусь к стихам моим, чем строже отношусь, тем хуже пишу. Не оттого ли это, что становлюсь умнее Музы, а Музы не любят ворчли или подозрительного к себе недоверия»* [Жизнь, 1922: 143]; *«Когда Гете стал умнее своей Музы – он написал 2 часть Фауста, в которой нет уже той жизни, которая есть в 1-ой части... Гете стал умнее своей Музы – и, по моему мнению, утратил значительную часть своего обаяния. Ум взял верх – и Муза перестала внимать ему, т.к. нее хочет быть рабой его... Но она (Муза – Г.К.) знает свой предел – свое царство, и холодом обдает тех, кто захочет с нею умничать»* [Жизнь, 1922: 148]. В ироническом ключе написана поэма Полонского «Кузнечик-музыкант». Понимая свою «второстепенность» (используем термин Н.А. Некрасова из его статьи «Русские второстепенные поэты»), Майков в письме к гр. С.А. Толстой назвал свою Музу «губоватой» - Письмо от 22 декабря 1889 г. // Щукинский сб. – М., 1902. – С. 240.

скрытую трагедийность бытия: «...но этот смех – предвестник плача...» [Полонский, 1986, I: 176].

Поэт в мире Полонского, в отличие от фетовского демиурга, – аналитик, нравственный камертон, «алхимик» («Смертных часто с божествами я мешаю, как поэт» [Полонский, 1896, III: 120]). Принцип поэтической смеси предполагает исследование мира в единстве противоположностей современного быта с возможностью вознесения и ухода в сон, грезу, мечту. Сон, реализующийся в форме театра, становится у Полонского способом познания мира. Театрализованный мир – опосредованная форма мифа. Сон, мотивируя фантастику, заполняет пустоту бытия, заменяя собой миф, не возможный в реальной действительности. Метаморфозы стихий в мире Полонского – метафоры поэтической души, в которых осуществляется сновидное бытие. Черта, разделяющая миры (природа и человек), в поэзии Полонского не преодолевается.

---

<sup>122</sup> Ср. развернутый сюжет торгов с крестьянином - обмен Пегаса на клячу в стихотворном цикле «В степи» (1875).

## II. А.МАЙКОВ

### А.МАЙКОВ: ИГРА СО ЗРИТЕЛЕМ КАК ПРИНЦИП ПОЭТИКИ<sup>123</sup>

#### *Антологический жанр: миф как культура*

Как и Полонский, А.Н.Майков в истории русской литературы также оказался заслоненным Фетом, существуя в тени Фета<sup>124</sup>.

---

<sup>123</sup> Первоначальный вариант опубликован: Козубовская, Г.П. Проблема мифологизма в русской поэзии конца XIX-начала XX вв. - Самара; Барнаул: БГПУ, 1995. - С. 37-51.

<sup>124</sup> О Майкове существует следующая литература. О мировоззрении: Седельникова, О.В. Повесть А.Н. Майкова «Старушка»: (К вопр. о специфике общественных и эстетических взглядов поэта в 1840-е гг.) // Русская литература в современном культурном пространстве. - Томск, 2003. - Ч. 1. - С. 110-117; Буранок, Н.А. Литературная позиция А.Н. Майкова в середине XIX века // Актуальные вопросы изучения и преподавания русской литературы в вузе и школе. - Ярославль, 2004. - С. 44-47. О поэтике: Художественный синтез в поэзии А.Майкова // Синтез в русской и мировой художественной культуре. - М., 2002. - С. 163-165. Об античности у Майкова: Алексеева, Н.А. Тема античности в произведениях русской исторической драматургии 40-50-х годов XIX в. : («Три смерти» А.Н.Майкова) // Русская драматургия XVIII-XIX веков: (Жанровые особенности. Мотивы. Образы. Язык). - Куйбышев, 1986. - С. 53-64; Буранок, Н.А. Лирическое и драматическое начала в произведениях об античности русских романтиков 1840-1850-х годов // Развитие лирической поэзии и ее взаимодействие с прозой в русской литературе конца XVIII - начала XX века. - М., 1988. - С. 79-85; Буранок, Н.А. Лирическая драма А.Н. Майкова «Три смерти» в оценке русской критики // Писатель и критика, XIX век. - Куйбышев, 1987. - С. 70-80; Савельева, Л.И. Античность в поэтическом творчестве А. Майкова // Литературно-художественные связи и взаимодействия. - Казань, 1990. - С. 4-27; Буранок, Н.А. «Римские сцены» А.Н. Майкова // Образ Рима в русской литературе. - Самара, 2001. - С. 76-82. О жанрах: Гавриленко, Т.А. Лирико-очерковый жанр в творчестве А.Н.Майкова 40-х годов // Жанрово-стилевое взаимодействие лирики и эпоса в русской литературе. - М., 1986. - С. 117-124; Ляпина, Л.Е. Итальянские впечатления Аполлона Майкова в стихах и прозе // Жанрово-стилевое взаимодействие лирики и эпоса в русской литературе. - М., 1986. - С. 124-141; Асоян, А.А. Идеология, этика и особенности метода в исторических поэмах А.Н. Майкова // Этические принципы русской литературы и их художественное воплощение. - Пермь, 1989. - С. 57-62; Гапоненко, П.А. Поэтика «лирической драмы» А.Н. Майкова «Три смерти» // Художественное мышление в литературе XIX-XX веков. - Калининград, 1994. - С. 25-

Антологическая поэзия А. Майкова – это выражение внутреннего мира, чувствований и раздумий современного человека в безыскусственных формах древней поэзии, в наивной манере этой поэзии<sup>125</sup>.

В разработке антологического жанра поэт отталкивается от образа древнего мира, символически уже воплощенного в культуре и обретшего пластическую форму. Майков рекомендовал поэту Н.Ф.Щербине: *«Не изолируйтесь очень в греческую*

---

32; Сухова, Н. Чувство природы у А.Н. Майкова, А.К. Толстого и А.А. Фета // Лит. в шк. - М., 1996. - N 3. - С. 93-100; Гапоненко, П.А. Стилевая энергия эпиграмм А.Н. Майкова // Рус. речь. - М., 1999. - N 2. - С. 3-9; Попова, М.С. Темы, мотивы и концепты в структуре лирического текста: «Воспоминание» А.Н. Майкова // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. - Новосибирск, 2006. - Вып. 7. - С. 192-205. О языке : Везерова, М.Н.; Сиверина, Е.Г. Сопоставительный анализ метафорических словоупотреблений в идиолектах Ф.И. Тютчева, А.А. Фета, А.Н. Майкова // Художественная речь. - Самара, 1992. - С. 24-33; Поливанов, К.М. Гапоненко, П.А. О языке поэмы А.Н. Майкова «Странник» // Рус. речь. - М., 2000. - N 6. - С. 11-17. Переводы: Ачкасов, А.В. Гейне в переводе А.Н. Майкова : (Проблемы поэтики и циклизации) // Балт. шит. - Выборг (Ленингр. обл.), 2003. - N 2. - С. 34-38; Мякишев, В. «Филология у него разрешалась в поэзию...»: М.Прахов и перевод «Слова о полку Игореве» Аполлона Майкова // Славянский мир и литература. - Калининград, 2003. - С. 15-30; Гиривенко, А.Н. Романтическая традиция в переводах Аполлона Майкова // Сравнительное литературоведение: теоретический и исторический аспекты. - М., 2003. - С. 168-175; Прокофьева, Н.Н. А.Н. Майков - переводчик «Слова о полку Игореве» // Литература Древней Руси. - М., 2004. - С. 207-222; Ачкасов, А.В. Гейне в переводе А.Н. Майкова: вопросы циклизации // Изв. Рос. гос. пед. ун-та. - СПб., 2004. - N 4. - С. 144-156; Владимиров, О.А. Создание образа «чужой» поэзии в «Переводах и вариациях Гейне» А. Майкова // Эйхенбаумовские чтения. - Воронеж, 2004. - Вып. 5 (ч. 1). - С. 52-56. О переводах: Гавриленко, Т.А. А.С.Пушкин в творческом восприятии А.Н. Майкова // Проблемы славянской культуры и цивилизации: Материалы регион. науч.-метод. конф., 13 мая 1999 г. - Уссурийск, 1999. - С. 63-66; Пожидаева, Н.В. Гачева, А.Г. Ф.М.Достоевский, Ф.И.Тютчев, А.Н.Майков: Идейный диалог // Достоевский и мировая культура. - СПб., 2001. - N 16. - С. 9-50; Гапоненко, П.А. Поэтическое слово у Ф.И. Тютчева и А.Н. Майкова // Рус. речь. - М., 2003. - N 5. - С. 10-14; Гачева, А. «Странник» А.Н. Майкова в художественном мире Ф.И. Достоевского // Ф. Достоевский и православие. - М., 2003. - С. 409-446; Гачева, А.Г. «Странник» А.Н. Майкова в художественном мире Достоевского // Достоевский: Дополнения к комментарию. - М., 2005. - С. 422-454; Баталова, Т.П. Н.А. Некрасов и А.Н. Майков: поэтический диалог // Н.А. Некрасов в контексте русской культуры. - Ярославль, 2006. - С. 39-40. Интертекстуальность: Асоян, А.А. «Божественная комедия» и «Сны»

*жизнь: у греков нужно учиться только форме для внесения в мир собственных созданий»* [Ежегодник, 1980: 169]. Специфику антологической лирики он видит в умении поэта, проникнувшись историческим духом, «*уловив и почувствовав точку, с которой древний человек смотрел на жизнь или посмотрит глазами известной эпохи на мир и разнообразные явления жизни*» [Ежегодник, 1980: 169], сохранить в себе точку зрения современника.

Антологический жанр Майков подчинил двум принципам: принципу пластики и принципу субъективности. Оба принципа своеобразно воплощаются в стихотворениях двух родов, в которых миф, с одной стороны, реализуется в форме театра, оживших статуй<sup>126</sup>, с другой, – в форме сна, видений. В стихотворениях первого рода антропоморфные божества символически воплощают природные стихии, в стихотворениях второго рода – природа окружена поэтической атмосферой видений, легенд, преданий. В стихотворениях первого рода мир богов заслоняет все прочее: автор находится за пределами картины; в стихотворениях второго рода, которые представляют собой

---

Ап. Майкова // Асоян А.А. Данте и русская литература. - Свердловск, 1989. - С. 92-99; Аполлон Майков и «Сестра моя жизнь» Бориса Пастернака // Пастернаковские чтения. - М., 1998. - Вып. 2. - С. 259-266; Гапоненко, П.А. Образы А. Толстого, А. Майкова, Я. Полонского, Ин. Анненского и поэзия К. Случевского // Рус. речь. - М., 2005. - N 1. - С. 23-31 и др.

<sup>125</sup> О том, что Майков был великолепным «антиком», свидетельствует его литературная мистификация. Выдав несколько своих оригинальных стихотворений за поэзию Аполлодора Гностика (печаталось: «Из гностиков», очевидно, образовано от древних философов), Майков разыгрывал знакомых ученых мужей, не будучи ими разоблаченным. См. об этом: Сухомлинов, 1899: 494; Майков, 1977: 820. См. об антологической поэзии: Кибальник, С.А. Русская антологическая поэзия первой трети XIX в. – Л.: Наука, 1990; Грехнев, В.А. Лирика Пушкина: о поэтике жанров/ В.А. Грехнев. – Горький, 1982 и др.; а также оригинальное исследование о Батюшкове П. Подковыркина: Подковыркин П.Ф. Своеобразие «Подражания древним» К.Н. Батюшкова // Проблемы метода и жанра. - Вып. 15. - Томск, 1989. См. также: Ежегодник рукописного отд. ИРЛИ на 1978 г. - Л., 1980. - С. 164.

<sup>126</sup> См. подробнее: Отечественные записки, 1852: 67. О «живописности» Майкова см.: Мережковский Д. Вечные спутники. - СПб., 1908, Ляцкий Е. Майков и его поэзия // Читатель. - 1898. - № 13; Сухова Н. Истоки «пейзажа» и жанра у Майкова // Сухова Н. Мастера русской лирики. - М., 1982 и др.

своеобразные импровизации на темы мифологии, – автор включен в сюжет, движение которого определяет его эмоция.

Принцип субъективности<sup>127</sup> Майков обозначил в одном из своих отчетов о выставке в Академии Художеств: «*Отчего же так хочется пофантазировать на этой картине? Отчего везде встречаешь как бы намеки на то, что происходило или будет происходить на этой местности*» [Майков, 1847: 176]. Таким образом, принцип субъективности Майкова основан на игре со зрителем.

Закон восприятия произведения искусства с учётом этой игры позже сформулировал Ф.Буслаев, анализируя свои впечатления от созерцания античной скульптуры, подчеркнув важность учета коммуникативного, рецептивного акта: «Художественное произведение оживает не в мраморе или бронзе, а в душе наблюдателя в её бесконечно разнообразных мечтах, которые наносят изящное впечатление» [Буслаев, 1856: 100-101].

Мирный характер эпизодов антологических пьес Майкова отражает своеобразие восприятия поэтом «золотого века» как идиллического, основанного на природном бытии. Мифологические эпизоды носят у Майкова чаще всего иллюстративный характер: ему необходимо зафиксировать определенное состояние мира («Эхо и Молчание», 1840<sup>128</sup>) или обобщить его в формуле, придающей изображению аллегорический характер (см., напр., эпизод о соревновании Феба с Паном в искусстве игры на свирели – «Муза, богиня Олимпа, вручила две звучные флейты...», 1841).

У Майкова нет слияния богов и природы: его боги, в отличие от фетовских, не вырастают из природы. Субстанциональная функциональность божеств обозначается либо номинативно (в названии пластических атрибутов), либо символически. Богиня Сон («Сон», 1839) является в «*венце дрожащих звезд и маков темноцветных*», в её жесте символически воплощается её функция: «*И очи тихою рукою закрывает*» [Майков, 1977: 48].

---

<sup>127</sup> Термин наш. – Г.К. Под принципом субъективности, исходя из рефлексии самого А.Н. Майкова (см. его отчеты о выставках живописи), мы понимаем динамику субъекта и соавторство зрителя.

<sup>128</sup> Так, Эхо и Молчание для Майкова - две ипостаси мира, его овеществленное изображение.

Приап, «увенчанный венком из виноградной лозы, плюща и желтых колосьев» («Приапу», 1840), окружен орудиями человеческого труда. Вакх-ребенок – пластическое воплощение раздвоения своей природы: он то играет роль своего отца, то шуточно выполняет свои собственные «взрослые» функции: «...иль нектар выжимал, смеясь, своей ручонкой из золотых кистей над чашей сребрзвонкой, и тешился, когда струей ему в глаза из ягод брызнет сок, прозрачный, как слеза» [Майков, 1977: 58].

Совершенно очевидно, что у Майкова боги окружены не природой, а декорацией, они не вписаны в природу, которая, будучи самодостаточной, существует сама по себе. Подобное понимание пейзажа – типологическая черта антологической лирики. Поэт Н.Щербина заметил по поводу «древнего» духа этой поэзии: «Грек никогда не описывал, не воспроизводил подробностей внешней природы»<sup>129</sup>.

Декоративность<sup>130</sup> у Майкова – своеобразный эквивалент мифологической природы: так подчеркивается характер этого древнего мира.

Майков свободно включает «я» в сюжет, что ведёт к его динамике. Герой Майкова, по замечанию исследовательницы Т.-Гавриленко, даже «помещенный во временную эпоху, соответствующую античной, является, прежде всего, художником», «отделенным от создаваемого своеобразным взглядом со стороны» [Гавриленко, 1984: 8]. Секрет антологичности Майкова, на наш взгляд, разгадал А.Амфитеатров, раскрывший специфику видения поэтом античного мира: «Автор смотрит вокруг себя не простым глазом, а сквозь искусственную призму. Он ищет повсюду романтических поз, красивой условности, он как бы проверяет Рим по элегиям Гете, по Вазари, по картинам Сальватора Розы» [Амфитеатров, 1909: 258]. Подчеркнутая условность бытия – отличительная особенность римской жизни античной эпохи: «Жизнь Рима и вне театра была очень театральна. Римлянин вечно в позе» [Амфитеатров, 1909: 77].

---

<sup>129</sup> Архив Майкова. ИРЛИ. Ф.977. CVIII. В.5. Л.1.

<sup>130</sup> В современных исследованиях о Гоголе появился термин «пейзаж-натюр-морт», подчеркивающий «вторичность» природы [Подорога, 2006].



В поэзии Майкова включение «я» в сюжет<sup>131</sup> динамизирует его: застывшая картина оживает, живопись превращается в театр.

### *Принцип живописания*

В антологических стихотворениях Майкова пейзаж подчинен двум композиционным принципам. Первый принцип предполагает оттеснение пейзажа на второй план динамикой сюжета или развернутым описанием персонажей – действующих лиц («Сон», 1839; «Вакханка», 1841; «Эхо и Молчание», 1840): включаясь в картину мира по мере необходимости, он становится естественным и необходимым звеном в формирующемся единстве этой картины. Иллюзия слияния мифологических персонажей с природой создается природным кодом: упоминаются растения, вплетенные в одеяние и превращенные таким образом в атрибуты мифологических персонажей, появляется сравнение волос с водой – природной стихией, что обнаруживает их акватическую природу: «...с аканфом и плющом власы ее (вакханки. – Г.К.) спадали на кожу тигрову, как резвые струи...» [Майков, 1977: 56].

Другой композиционный принцип заключается в том, что, оттесняя собой все прочее, пейзаж предстаёт в полном объёме живописности, картинности. В лирических пьесах этого типа пейзаж вторичен, медитативен; это особая форма присутствия лирического «я», заменяющая динамику событийного сюжета («Я в гроте ждал тебя в урочный час...», 1840-1847; «Призыв», 1838). Медитативность выражается специфически: в общей картине угасающего дня метафора сменяется персонифицированной, выраженной в упоминании гальционы, а потом в развернутом описании Эос – Зари – «любовницы Кефала», которая, «облокотясь на рдяные врата молодого дня, из кос своих роняла золотые зерна перлов и опала на синие долины и леса...» [Майков, 1977: 51]. В персонификации мира, его оживлении – игра со зрителем и выражение состояния души. С другой стороны, в распределении цветовых пятен – выражение красоты

---

<sup>131</sup> «Я» необходимо для того, чтоб сюжет состоялся.

объективного мира: Майков «работает» цветом, используя только «чистые» тона. Так, субъективность уравнивается пластикой и наоборот.

В «Картине вечера» оценочный момент заявлен уже с первых строк («Люблю я берег сей пустынный...») [Майков, 1977: 49]). Словесное описание картины напоминает акт её живописания<sup>132</sup>. Сначала создается графический рисунок, повторяющий абрис береговой линии. Затем, с расширением границ пространства, появляются краски, наконец, завершает картину приём троекратного отражения, придающий ей умиротворение: *«Там темные сады в реку глядятся зеленью стыдливой, там ива на воды легла, на верфях мачта там уснула, и в глади водного стекла их отраженья потонуло»* [Майков, 1977: 49]).

Зеркальность, завершающая картину, имеет символический смысл: она обозначает дистанцию между душой и миром природы и отмечает начало погружения в воспоминание, завершающееся игрой воображения. Троекратный повтор («там... там... там...»), звучащий как заклинание, создает ощущение погружения в инобытие. Романтические категории («здесь» и «там») переосмыслены у Майкова: они несут в себе пластику и субъективность.

Картина наступающего утра («Призыв», 1838) воссоздаётся иначе – в противоречии статики/динамики. Открывающаяся из окна панорама обнажает взгляд художника, как бы очерчивающего вслед за природой пространство: даль, ограниченная смоляным бором, замыкается заливом, уподобленным младенцу, спящему в колыбели; так одомашнивается космос. Еще один круг очерчен ручьем, обрамляющим мельницу и озими. Пластика подчиняется закону контраста – живописные пятна придают изображаемому рельефность: с одной стороны, «черные ели», цвет которых есть выражение дальнего плана, с другой – пурпур восхода, отраженный в воде, зеленый бархат озими. Укрупнение картины создает включение в пейзаж мифо-

---

<sup>132</sup> См. о соотношении поэзии и живописи в различных литературных направлениях работу Е. Фарино: Фарино, Е. Семиотические аспекты поэзии о живописи // Russian literature. – 1979. - V. 7. - № 1. – P. 65-94. Текст лекции, прочитанной автором в Славянском Институте Стокгольмского Университета (5.12.1974).

логических персонажей («*Восток пурпуровым ковром зажгла стыдливая Аврора*» [Майков, 1977: 52]): это знаки оживления внешнего мира. Эпитет «алмазный» («*ручей алмазными водами вокруг яркой озими бежит...*» [Майков, 1977: 52]) придает двуплановость изображению: одновременно реальное и иллюзорное (не случайно тишина названа «волшебной»). Пространство оживлено игрой цвета, запахов, звуков<sup>133</sup>. Одновременно цвет несет субъективность: скопление чистых тонов ведет к прорыву эмоции, в которой, помимо «визуального», присутствует «ольфакторное» и «акустическое». Кульминацией, где оба плана – пластический и субъективный смыкаются, становятся заключительные строки: «*Чу! В роще голос заунывный весенней иволги гремит!*» [Майков, 1977: 52]. Жест прислушивания обращен и к внешнему миру, и к душе.

Майковский принцип живописания отличается игрой на обозначении и преодолении условности: с одной стороны, он живописует как художник, размечая планы, прочерчивая перспективу, с другой, – в застывшее изображение вносит дыхание живой жизни, придающее природе впечатление трепетной гармонии и ощущение сиюминутности<sup>134</sup>.

Специфика пейзажей Майкова заключается в том, что они «собираТЕЛЬНЫ», т.е. создаются по памяти. Разновременность своих пейзажей Майков любит подчеркивать композиционно. В «Зимнем утре» (1839), построенном на смене кадров, монтажность основывается на переключении точки зрения. В

<sup>133</sup> Обратим внимание, что впечатление живого создается включением в картину запахов: «*Как сладок дух от сосн смолистых и от черемухи молодой...*» [Майков, 1977: 52]. Очевидна дифференциация: в собственно антологических стихотворениях запахи отсутствуют, в тех, где присутствует «я» в качестве действующего лица, а не только точки зрения – они появляются (листья душистые в саду, где поставлена статуя Приапа).

<sup>134</sup> Интерес Майкова к живой природе отмечали его современники. См., напр., в одном из писем: «*Все-то вокруг меня уезжают за границу – один я, как подстреленный журавль остаюсь и прилетаю только на гатчинское болото. Там я жил прошлое лето, изменив Парголову, - изменил я потому, что вдруг спохватился, что в моих стихах нет уже другого пейзажа, как парголовские. А ведь местность имеет большое влияние на поэзию; поэзия как цветы – все разные на разных почвах...*». Цит. по: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1975. - С. 108-109.

прелюдии точка зрения автора, совпадающая с точкой дневного светила – солнца («... в раздумии глядит ...светила дневного кровавое ядро» [Майков, 1977: 58]), высоко поднята над землей (точка зрения с высоты птичьего полета). Переход на другую точку зрения, отдельную от космической, обозначают следующие три строки, где, с одной стороны, появляется цвет как отражение солнца («...отливом пурпурным блестит снегов серебро» [Майков, 1977: 58]), с другой – тактильные ощущения, заключающие в себе парадокс («иглистым инеем, как будто белым пухом, унизана кора по ветвям помертвелым» [Майков, 1977: 58]). «Острое», «колючее» (иглистый) сочетается с «невесомым», «легким», при этом ощущение боли и снимается, и сохраняется: «мертвое» – это с точки зрения земного.

Земная точка зрения, открыто вводящая лирическое «я» в сюжет (использован прием «взгляд из окна», генетически восходящий к живописи, позволяющий передать радость обновления от встречи с зимней природой), сначала опирается на традиционное для Майкова обозначение дали (повтор «там», «там»), но повтор усеченный: третьего не дано. Точка зрения автора сопрягается еще с одной – точкой зрения рыбака, в соответствии с которой пространство, утратившее сиюминутный масштаб изображения, приобретает плотность, сгущенность, превращаясь в пространство памяти. В воспоминаниях история жизни обобщается, приобретая символический смысл, заключенный в описании залива («... и свой хранительный под ивами залив...» [Майков, 1977: 59]). Наконец, в финале происходит возвращение к первоначальной (максимально высокой) точке зрения, носителем которой теперь становится другое небесное светило – месяц: «...когда лишь месяца задумчивые очи проглянут, озлатят пучины спящий гладь и светит рыбаку свой невод поды-мать» [Майков, 1977: 59]). «Зимнее утро» вполне укладывается в жанр идиллии, где сосуществование человека и природы вполне гармонично<sup>135</sup>.

<sup>135</sup> См. об идиллии: Вацура, В.Э. Русская идиллия в эпоху романтизма // Русский романтизм. – Л.: Наука, 1978; Попова, Т.В. Буколика в системе греческой поэзии // Поэтика древнегреческой литературы. – М. Наука, 1981. – С. 96-177 и др. Кроме того, о трансформации жанра и «памяти культуры»: Сурков, Е.А. Русская повесть в историко-литературном процес-

В разновременности пейзажей скрывается для Майкова источник динамизации сюжета. Сквозной образ зеркала (стекло окна, стекло воды) приобретает значение волшебного, создающего видения. Играя семантикой зеркала, Майков утверждает неразрывность природы и души, уводящей в глубины памяти.

А в «Прощании с деревней» (1841) – еще одной идиллии – пространство замыкается в магический круг Эдема, в котором природа оберегает человека. Сам акт прощания вписывается в определенный идеологический контекст: обозначается оппозиция буколического бытия на лоне природы и *«шумного движения городов, их скуки злой, их ложного веселья»* [Майков, 1977: 60]. «Круговое» как «домашнее» – в этом смысл оберегающей функции природы: *«грустная сосна объемлет ветвью темной»* [Майков, 1977: 60] и ветви дубовы склоняются над человеком. Эпитет «сладкий», органичный для идиллии, вводит тему снов<sup>136</sup>: упоминание колыбельной песни, с которой ассоциируется говор струи ручья, готовит появление женского персонажа.

Раздвижение пространства по горизонтали (движение взгляда обозначено от «вот» к «там») ведет к тому, что даль замыкает пейзаж в видение: колодец и дева в конце аллея – мечта, навеянная светлыми водами ручья. Пластика иллюзорна: дева предстаёт как отражение (*«А там, – там, на конце аллея лип и ив, колодезь меж дерев, где часто, ночью звездной, звенящий свой кубшин глубоко опустив, дочь поля и лесов, склоняясь над темной бездной, с улыбкой образ свой встречала на водах и любовалась им, и тайно помышляла о стройном юноше...»*, *«...а небо обвивало звездами лик её на зыблемых струях»* [Майков, 1977: 60]). Майков, с одной стороны, использует прием, характерный для пушкинских элегических композиций 20-х г. (дева венчает элегию<sup>137</sup>), с другой – явно отсылает к ассоциативной памяти читателя – к пушкинской антологической поэзии 30-х

---

се XVIII- первой трети XIX века: становление, художественная система, поэтика. Автореферат дисс....докт. филол. наук. - СПб., 2007.

<sup>136</sup> Эпитет отсылает, с одной стороны, к Лермонтову («...про любовь мне сладкий голос пел...» [Лермонтов, 1989, II: 84]), с другой – к А.Фету. Мир Майкова буквально насыщен «культурой», вобрав ее в себя. «Сновидное» у Тютчева имеет онтологический статус, у Майкова – рационалистически объясняется.

<sup>137</sup> См. об этом подробнее: [Козубовская, 2006: 82].

гг., в частности, к «Царскосельской статуе» («Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила...»). Идиллия завершается не гармонией случившегося, а тайной мечтой об избраннике; эрос растворен в природе, небо замещает собой несуществующего юношу: «... а небо обвивало звездами лик её на зыблемых струях» [Майков, 1977: 60].

Мотивировка реальности видения в стихотворении «Всё думу тайную в душе моей питает» (1840) оставляет изображение на грани действительного/иллюзорного. Мир оживает, но оживает в душе художника и лишь на мгновение: пластика пронизана субъективностью: «Я вижу, кажется, в чаше, поросшей мхом, дриад, увенчанных дубовыми листьями, над урной старика с осоковым венком, Сильвана с фавнами, плетущего корзины, и Пана кроткого, который у ключа гирлянды вешает из роз и из плюша у входа тайного в свой грот темно-пустынный» [Майков, 1977: 33].

Ритмичное чередование думы и видений в стихотворении «Я знаю, отчего у этих берегов...» (1841) строит сюжет. В стихотворении сопряжены две точки зрения, создающие колеблющееся изображение. Это точка зрения автора, от лица которого рассказан весь сюжет; сознание автора мифологично, его оптика, основанная на древнем предании и вере в него, порождает видения, обретающие пластику («...там нимфа грустная с распущенной косою, полузакрытая певучей осокою, порою песнь поет про шелк своих власов, лазурь заплаканных очей, жемчуг зубов и сердце, полное любви неразделенной» [Майков, 1977: 61]). Другая точка зрения – точка зрения пловцов – свидетелей чудес.

Реальность нимфы нигде не подтверждается: автор её не видел, пловцы только слышат её пение, замороженному сознанию она является в грёзах и мечтах. Пластическая картина, дважды возникающая в стихотворении, иллюзорна; её реальность подкреплена звучанием, но не зрением, пластика реального мира подменена пластикой видения. Так, в поэзии Майкова использованы приёмы древнего искусства, его пейзажи – игра со зрителем, разнообразно претворенная в словесных картинах.

На наш взгляд, закон пластики в поэзии Майкова держится напряжением, возникающим между свободно льющимися

словом и связанностью живописного сюжета, – явлением, отмеченным П.А.Брагинской в жанре Филостратовых картин<sup>138</sup>. В законе пластики – отражение мышления Майкова, для которого оживший мир – игра воображения: *«И ты невольню сим явлениям даруешь жизни красоты, и этим милым заблуждениям и веришь, и не веришь ты!»* [Майков, 1977: 60].

### ***Оппозиция мужского / женского***

В основе поэтического мира Майкова лежит оппозиция мужского / женского. В антологическом жанре эта оппозиция реализована в образах антропоморфных божеств, позже женственный характер будет придаваться стихиям. Женское ассоциируется с водной стихией: *«Летел корабль, бесстрашно споря с волнами девственного моря. Казалось, чуждо было им досель неведомое бремя, спокойно венчанное темя они склоняли перед ним»* [Майков, 1977: 82-83].

Мужское, энергичное начало репрезентируется в поэзии Майкова военной образностью, пронизывающей как явления земного, так и небесного миров: *«Как бесконечный ратный стан, кругом снопы стоят в копнах»* [Майков, 1977: 167], *«Волны, как рать, уходящая с боя, не могут утихнуть»* [Майков, 1977: 209], *«Словно смотр в воздушном стане духам тьмы назначен! Миг – и помчится в урагане по рядам владыка их!»* [Майков, 1977: 168].

Женское и мужское начала в поэзии Майкова символизируют естественное состояние войны и мира – полюсов бытия. Воинственный лик концентрирует в себе многовековую историю Руси.

Ассоциации природных явлений с войной, отражающие зрительные впечатления, основаны на параллелизме природного/человеческого планов. В параллелизме сопряжены история и современность. Природа у Майкова как бы перерастает свою мифологичность, она исторична в том смысле, что хранит память об истории, о трагических и триумфальных её моментах.

<sup>138</sup> См. об этом: Брагинская, Н.В. Жанр Филостратовых «картин» // Из истории античной культуры. – М., 1976.

Земля, таким образом, – сгущенная история, время на ней свернуто в пространство, а пространство, благодаря этому, существует в нескольких измерениях одновременно. Пространство, таким образом, мифологизируется: пространство обладает магической силой воспоминания, на которые оно обрекает человека, попавшего в его власть: *«И в душе моей, как тени по степи от облаков, ряд проносится видений, ряд каких-то давних снов»* [Майков, 1977: 169].

Майковский закон пластики предполагает балансирование образа на грани реального / иллюзорного. Форма снов, видений, грёз – мотивирующее начало, скрепляющее сюжет, опущение которого ведёт к метафорическим сдвигам, к ассоциативному сюжету. Так, стихотворение «Полдень» из цикла «В степях» строится как погружение в сны, навеянные звуками серебристой дали: *«Орды ль идут кочевые? Рёв верблюдов, скрип телег?.. Не стрельцы ль сторожевые? Не казацкий ли набег? Полоняночка ль родная песню жалобно поёт и, татарчонка качая, голос милым подаёт?..»* [Майков, 1977: 169]<sup>139</sup>.

Ключ к пониманию пространства как мифологического – в понимании Майковым времени. Поэт признавался: *«Настоящее полоняет во мне минувшее и наоборот»* [Сухомлинов, 1899: 487]<sup>140</sup>. Майков устраняет параллелизм видений и реальности, присущий его антологической поэзии. Планы налагаются, отражаясь один в другом. В этом проявляется игра с пространством в поэтическом мире Майкова.

Мужскому и женскому началам в мире Майкова присуща особая изобразительность. Героический лик мира, находящий выражение в этическом кодексе мужественного поведения, получает оформление в образе тяжелого, плотного, материаль-

<sup>139</sup> Майков разделяет взгляды Достоевского на исторический жанр, суть которого он определяет так: «Воспроизвести, с любовью и с нашей мыслью с самого начала с русским взглядом, — всю русскую историю, отмечая в ней точки и пункты, в которых она временами и местами, как бы сосредоточивалась и вырождалась вся, вдруг, во всём своём целом...» - Письма Достоевского // Достоевский, Сб. статей и материалов. Сб. 2. – Л: Мысль, 1925. - С.191.

<sup>140</sup> Специфика восприятия времени во многом сформирована отношением поэта к истории и к культуре. Для формирования мировоззрения и эстетики А.Н. Майкова важно понимание им его рода. См. подробнее: Володина, Н.В. Майковы: Преданья русского семейства. - СПб.: Наука, 2003. - 342 с.



ного: *«О, вечно ропщущий, угрюмый океан! Цепями вечными окованный титан, и древнее своё один несущий горе?..»* [Майков, 1977: 293]. В основе аллегорий и метафор Майкова лежит зрительный принцип; образ углубляется за счёт мифологического подтекста, «плотности» явления. «Вознесенное над землей», «устремленное ввысь» ассоциируется с Вечно Женственным (*«Сырая мгла лежит в ущелье, а там – как призраки легки, в стыдливом девственном веселье, в багрянцах утра – ледники?..»*) [Майков, 1858, I: 294], *«Из ущелий черных вылетели тени – белые невесты: широко в полёте веют их одежды и тело дымякою покрыты, только обозначен в них лучом румяным очерк лиц и груди»* [Майков, 1858, I: 294]). «Воздушное», «нематериальное», «бесплотное» наделены у Майкова белым цветом, символизирующим святость неба<sup>141</sup>. «Земное» или «приближающееся к земле» чернеет, обретает контуры, тень, материализуется, овеществляется на глазах у зрителя. Образ мира оформляется настроением художника, его субъективностью. Майкову важна не субстанция сама по себе и её метаморфозы, а её качества, явленные в данный миг взору художника, закреплённые его памятью, игрой воображения, его капризом. Импрессионистичность его образов обманчива. Майков настаивает на «плотности» заключённого в образе времени: натуралистичность в понимании поэта не имеет ничего общего с дагерротипом: *«Художник производит то, что в разные моменты его жизни он успел схватить в природе»* [Майков, 1847: 171].

Закон пластики Майкова обусловлен существованием души художника между двумя полюсами: думы и видения, сны, грёзы, воспоминания. Дума утяжеляет существование (*«Зачем средь общего волнения и шума меня гнетёт одна мучительная дума»*) [Майков, 1858, I: 85]) мешает творческому процессу (*«Думать будет картина – ты сам, негодюя, выносил в сердце тяжёлую думу»*) [Майков, 1858, I: 126]), пугает пророчеством (*«А, как ворон чёрный, дума тенью вьётся над челом»*) [Майков, 1858, I: 21]. Дума заземляет человека, напоминая соединение души и тела, восходящее к древним представлениям (плато-

<sup>141</sup> Ср. с облаками как прообразом Бога: *«Как будто кто-то неземной под белой ризой и с вендом над этой нивой трудовой стоит с серебряным серпом... И шлёт в сверкании зарниц благословенье на поля!»* [Майков, 1858, I: 366].

новским) о ниспадении души на землю. Воспоминание, наоборот, уносит от земли, символически воплощая состояние разлучения души с телом. Воспоминание в поэзии Майкова восходит к архетипу Орфея, нарушившего запрет оглядки, спустившись в Аид. Именно с этим связаны прозрения в поэзии Майкова, где пространство воссоздаётся как сгущенная материя, как сгущенная в миф история.

Горы у Майкова осмыслены как эскиз Бога, его прерванное когда-то творчество. Окаменение здесь пластически выражает материализацию думы, её тяжести, бремени для души художника, для демиурга, творца вообще: *«Горят их странные руины, как недоконченной мечты и думы зодчего природы»* [Майков, 1858, I: 46], *«Там недосозданные своды, там великана голова, там профиль девы онемелый»* [Майков, 1858, I: 46]<sup>142</sup>.

Военная образность, сопрягая начала и концы человеческого бытия, опрокидывает «историческое» в «вечное», обозначая в истории то, что присуще всем временам. Так, наступающая ночь ассоциируется с небесным воинством, силами ада: *«Не ветер горы хлещет, не дождик их сечет, их смерть переезжает и полк теней ведёт»* [Майков, 1858, II: 219]. Праздник Вербного воскресения, наоборот, ассоциируется с победным, торжественным вступлением в город предводителя войск: *«Точно какой победитель вступает в город – и всё пробудилось от сна: "Да! победитель?" И вот ему птицы словно уж грянули: Здравствуй, весна!»* [Майков, 1858, I: 362].

Специфика поэтического мира Майкова поясняется им самим: *«Творчество и искусство есть акт, требующий полного самообладания... Когда Вы наслаждаетесь, созерцая роскошный вид музыкальной природы, Вы ею подавлены: это всё равно, что наслаждение музыкой, что беседа с милой... Вдохновение – это момент полного самообладания, это минута духовного просветления, когда взору Вашему вдруг представится ярко и резко то, что Вы хотите изобразить, и картина, которую Вы пишете, не вне Вас, не перед Вами, но в Вас, Вы её чувствуете, Вы ею владеете, Вы её лелеете, храня от постороннего развлечения»* [Майков, 1847: 139-140].

<sup>142</sup> Камень у Майкова объединяет «начала» и «концы» бытия.

Майков дифференцирует художников, выделяя несколько типов. Критерием дифференциации становятся отношения художника с материалом, способность полного овладения им: с одной стороны, художник, абсолютно растворенный в своих чувствах, упивающийся ими; с другой – волевая натура, для которого важен момент овладения природой. Так, для Майкова Айвазовский – *«художник Нептуна, но не любовник Амфитриты, приходящий на берег тоскливо поджидать появления из бездны своей возлюбленной, или с замиранием сердца подслушивать страстный её шёпот в сладостном говор морских всплесков»* [Майков, 1847: 174]. Поэтому он и ассоциируется с сильным началом: *«Это речь Аргуса, хозяйина, господина, а не друга, не любовника»* [Майков, 1847: 174]<sup>143</sup>.

«Женское» чаще всего предстаёт у Майкова как «материнское». Гоголевский взгляд на мир он интерпретирует своеобразно, оправдывая Гоголя тем, что уподобляет его видение «материнскому»: *«Он подставлял пороку зеркало, но так, как мать делает это с капризным ребенком»* [Майков, 1847: 1819-140]. Отождествляя «материнское» с «женским», поэт тем самым определяет суть женской природы, которую видит в безоглядности чувства, *«которое не судит, не взвешивает разумом, но принимает сердцем»* [Майков, 1847: 174].

### ***Пространственный код***

Игрой со зрителем предопределены принципы изображения пространства в поэзии Майкова.

И. Анненский, уловив закономерность пейзажей Майкова, заметил: «Открытые солнечные, морские пейзажи он любил, по-видимому, больше закрытых лесных. Мы находим в его поэ-

---

<sup>143</sup> Мужественный характер поэзии самого Майкова подчеркивал Фет в письме к нему: «...Ты и не подозреваешь, до какой степени восхитил меня атлетической целостью духа своего» (письмо от 1 марта 1899 г.) [архив Фета // ИРЛИ. Ф.16.977. С. VIII. Б.5. л.1], «К сожалению, долго, вероятно, придется России дожидаться такого могучего укротителя коней, мечущихся с торных путей, каким был Майков» (письмо от 29 января 1889 г.) [архив Фета // ИРЛИ. Ф.16.977. С. VIII. Б.5. л.1].

зии Айвазовского и не находим Шишкина» [Анненский, 1979: 274]. Широкое пространство рисует Майков с неподвижной и с движущейся точек зрения, оно всегда подчинено закону пластики, обусловленному авторской субъективностью: «*И задымилась роса на всём пространстве желтых нив, и ночь взошла на небесах, тихонько звезды засветив*» [Майков, 1858, I, 366], «*В телеге еду по холмам, порой для взора нет границ...*» [Майков, 1858, I, 309]. Существующую зависимость между пространством и настроением человека Майков обозначил так: «*Широкий горизонт расширил Душу мне*» [Майков, 1977, 100].

Даль притягательна для Майкова разноцветьем красок, игрой света и тьмы, метаморфозами движения: «*Густого мирта был над нами непроницаемый навес, синели, горные вершины, тумана в золотой пыли как будто плавали вдали и акведуки и руины...*» [Майков, 1977: 90], «*Далекий горизонт в серебряной пыли*» [Майков, 1977: 100], «*Мне в душу повеяло жизнью и волей: вон даль голубая видна*» [Майков, 1977: 131].

Раздвижение пространства опирается у Майкова на принцип игры со зрителем. Картина грозы, обрисованная как разрушение домашнего пространства, отличается усиливающейся персонификацией стихийных сил, борьба которых напоминает игры домового, расшалившегося и вносящего в обычный порядок хаос и разрушение: «*Встают с серебряным карнизом чрез полнеба ворота, и там, за занавесом сизым, сквозят и блеск, и темнота... Вдруг словно скатерть парчевую поспешно сдернул кто с нолей, и тьма за ней в погоню злую и всё свирепей и быстрой*» [Майков, 1858, I: 528]. Мистерия природы, развернутая на глазах у зрителя опытным режиссером, невидимым для посторонних глаз, космическим властителем, приобретает зловещий характер.

А в изображении дали преобладает праздничность красок («*На дальнем севере моём вдали синел лавровый лес, и олеандр блестел цветами*» [Майков, 1858, I: 110]), звучания («*От криков их на небе дальнем как будто благовест идет*» – «*Журавли*» [Майков, 1858, I: 252]).

Создавая праздничное пространство, Майков скрывает источник этой праздничности, в этом заключается игра автора со зрителем. Звучащий внешний мир колеблется в изображении

Майкова между реальностью и иллюзией, автор оставляет читателя перед вопросом: материален ли звук или он отражение души, звенящей тишины, в которой душа становится продолжением мира, замершего на миг: «*Пар полуденный, душистый поднимается с земли... Что за звуки в серебристой всё мне чудятся дали?*» [Майков, 1977: 169]. Незримость персонифицированного источника звучания усиливает ощущение торжественности: «*Мой взгляд теряется в торжественном просторе, сияет ковыля серебряное море в дрожащих радугах – незримый хор певцов и степь и небеса весельем наполняет*» [Майков, 1977: 168-169], «*Взор мой тонет в блеске полдня. Не видать певцов за светом... Так надежды молодые тешат сердце мне приветом*» [Майков, 1977: 132].

Принцип музыкальности находится в прямой зависимости от принципа пластики в мире Майкова. Звучание музыки у Майкова всегда сопряжено со светом, создание иллюзии максимально расширенного пространства обусловлено светом: «*Туманом мим звезд серебристых проплывая, и вдруг, как дым, на месяце сквозясь, прозрачных облаков разрозненная стая несется по небу в полночный тихий час*» [Майков, 1858, I: 578], «*Мороз трещит, луна в кольце на тверди синей, звездится снег, лазурный иней на черных деревьях блестит*» [Майков, 1858, I: 323]. Ночь, окутывая мир своим пологом, завесой, сужает пространство, звуки которого, воспринятые слухом, но не подкрепленные зрением, осмыслены как антимузыкальные, они не взаимодействуют с душой, натываясь на тьму: «*По речке, в камышах, от топких островов, с разливом хоры жалоб несутся, как глухие органа дальнего аккорды басовые, и царствуют над всей гармонией ночной по ветру то звончей, то в тихом заморанье, далекой мельницы глухое клокотанье. А звезды... Нет, и там, по тверди голубой, в их металлическом сиянье и движенье мне чувствуется гул их вечного течения*» [Майков, 1977: 133].

Замкнутое пространство леса обладает для Майкова определенным архетипическим значением: с ним связано переступание черты, следствием чего оказываются окаменение внешнего мира и обмирание человеческой души: «*Вдруг всё свершившееся тут остановилось при мне, и все следят за мной и ждут, и злое мыслят в тишине, и точно любопытный взор ко*

*мне отовсюду устремлен, и слышу я немой укор, и дух мой сдавлен и смущен!»* [Майков, 1977: 134].

Так, осенний лес, становящийся жертвой смерти, в синхронности ритмов человека и природы, превращается в двойника человека. Аналогичное поведение человека в ночном мире, законы которого он боится нарушить: обмирание означает смирение перед законами мира: *«Дико мне было, страшно нарушать движеньем, словом оскорблять, казалось, этот час великой, как будто что-то в этот миг свершалось дивное...»* [Майков, 1977: 325]. В стихотворениях Майкова, где человек оказывается один на один с тайной природы, реализуется архетип нарушения запрета, когда человек невольно вовлекается в игру природных стихий, становясь участником мистерии природы. Видения, явившиеся ему и воспроизведенные в поэтических произведениях, сам Майков определяет как сновидение, подчеркивая их бессознательную природу: *«Когда творились у меня эти сцены и образы, я не рассуждал об них, а писал, почти бессознательно, даже до того бессознательно, что кто-то невидимый мне диктует, и я, как пишущий диктант, вперед гадаю и радуюсь, догадываясь, что дальше будет, куда и к чему этот невидимый ведёт»* [Сухомлинов, 1899: 488].

Игрой со зрителем обусловлено изображение царства небытия у Майкова: царство небытия смоделировано по образу и подобию земного, но в то же время как его зеркальное отражение. Пластика невидимого мира мотивируется недоступностью живым его реальности. Игра со зрителем, на которой держится закон майковской пластики, заключается в том, что подземный мир воссоздан с «чужой» точки зрения, с точки зрения тех, кто в нём побывал, кто приносит вести из небытия о душах, томящихся в разлуке с родными, с земным миром, испытывающих страдание: *«В темном аде под землю тени грешные томятся... Всё о том, что не доходят вести в адские пределы - есть ли небо голубое? Есть ли свет ещё наш белый? И на свете церкви Божьи, и иконы золотые, и, как прежде, за станками ткут ли девы молодые?»* [Майков, 1858, II: 223].

Художественный эффект сопряжения точек зрения – в иллюзорности вещного мира: возведенный к преданию, овеществленный в музыкальной пластике чужого голоса, мир балан-

сирует на грани бытия и небытия, реального и воображаемого. Предания, слухи, рассказы очевидцев, птиц – вестников потустороннего мира, согласно фольклорной традиции, – всё это образ «чужой речи», «чужой точки зрения», но это и формы осуществления бытия души (одна из её ипостасей – птица, слово, тень), поэтому рассказанное – своеобразная проекция раздвоенной души, а скрытый эффект раздвоения и есть основа иллюзорно-реального, изображение невидимого: *«Смерть я видела, как скачет на коне в подземном царстве, юных за волосы тащит, старых за руки волочит, а младенцев нанизала вкруг, за горлышко, за пояс!»* [Майков, 1858, II: 218].

Поэтическая система Майкова обнаруживает определенную динамику. Пластический мир антропоморфных божеств постепенно сменяется более скрытыми формами воплощения мира как подобия мифологического (художественное осмысление его в оппозициях женского/мужского, «сгущение» пространства, превращение его в «память истории», подключение «чужой точки зрения», перераспределение «ролей» в поэтическом театре и т.д.). Но смена приёмов воплощения мира сводится в конечном итоге к варьированию одного и того же принципа поэтики – игры со зрителем (читателем), цель которого – создать необходимый эффект, состоящий в сочетании иллюзии и реальности, их своеобразной подмене друг друга. Эстетическая программа Майкова-живописца, совпадающая с принципами поэтически, реализуется в его поэзии в процессе превращения думы в видение, балансирующих на грани материализации / дематериализации.

Полонский, как и Майков, – поэты, близкие Фету по мировоззрению и эстетической программе, идут параллельными с ним путями в воплощении образа мира. Тяготение Полонского к музыкальности, Майков – к живописности реализуется в поэзии как театр души, развернутый в сюжетах снов – у Полонского, в оживших картинах – поэзии Майкова. В том и другом случае сон – не только форма реализации внутреннего мира поэта, его овеществление, материализация, но и категория мировоззренческого плана: для Полонского и Майкова существенна мифологема жизнь-сон и метафора «театр жизни». Именно их вза-

имодействие, пересечение смыслов, ассоциативных планов придаёт поэтическому миру своеобразие.

Сон Полонского, построенный в соответствии с принципами театральной поэтики, и видения Майкова, опирающиеся на принципы античной живописи и античного театра, мотивируют образ мира, возникающий в «лирическом театре», образ самодвижущейся жизни и фантазий, случайно в ней возникающих. Проблема мотивировки образа мира – центральная в поэтике Полонского и Майкова.



### III. А.А. ФЕТ

#### ОЛЬФАКТОРНЫЙ КОД ПОЭЗИИ А. ФЕТА: БЛАГОВОНΙΑ<sup>144</sup>

##### *«Запахи»: эстетика и поэтика*

«Запахи в литературе и культуре» – тема, не исследованная в отечественном литературоведении. Заявленная в польском учебнике Jerzy Faguno и его русском аналоге [Wstep do literaturoznawstwa – Введение в литературоведение. Warszawa, 1991; СПб.: РГПУ, 2004] и в словаре-справочнике «Достоевский. Эстетика и поэтика» [Челябинск, 1997]<sup>145</sup>, она получила развитие в уникальном двухтомном издании «Ароматы и запахи в культуре» [М.: Новое литературное обозрение, 2003], обобщающем все, имеющееся на сегодняшний день в литературоведении и культурологии о запахах. Совершенно очевидно, что запахи почти не характерны для поэзии XVIII в., выражающей переживания в устойчивых формулах, и начала XIX века, напр., для «школы гармонической точности», допускающей в качестве эстетически дозволенных только «благоухания»<sup>146</sup>. «Натуральная школа» – одна из первых осваивает запахи другого типа; впоследствии разного рода «запахи» – обязательная принадлежность картины мира Ф.М. Достоевского.

«Запах» не сразу появляется в поэзии А. Фета, и это, в целом, отражает характер русской поэзии середины и конца XIX века. Такая тенденция русской поэзии, как уход от риторики в сторону все большей ассоциативности, отмечена С. Бройтманом в его докторской диссертации [Бройтман, 1989]. «Запах» как наименее уловимое и не выразимое входят в поэзию именно в этот период. В письмах Фета, являющихся в каком-то смысле

---

<sup>144</sup> Первый вариант опубликован: Афанасий Фет и русская литература: XIX Фетовские чтения. – Курск: КГУ, 2005. – 26-37.

<sup>145</sup> См. также более поздние издания этого словаря.

<sup>146</sup> Обратим внимание на то, что в книге К.И. Шарафадиной «"Алфавит Флоры" в образном языке литературы пушкинской поры» (СПб., 2003) почти нет указаний на запахи.

иллюстрацией к лирическим опытам поэта, фиксируется появление запахов<sup>147</sup>. «Запах» обнаруживает себя в «языческом», фольклорно-ритуальном контексте. Так, интерес к ботанике иронически обыгран Фетом в одном из его писем к И.П. Борису в октябре 1851 года: «...значит, и ботаника Мценского уезда к чему-нибудь полезна. Но я сильно боюсь за дурные последствия действия таких злых кореньев – не было бы порчи или чего подобного, оборони боже, хотя Подбелевец из давних времен славится искусными бабками, знахарками, ворожейками, угадками и проч. ученым людом» [Фет, 1982, II: 198], где упоминается чей-то любовный усадебный роман, завершившийся (по предположению Фета, не без магического воздействия мать-и-мачехи) «честным пирком да свадебкой» [Фет, 1982, II: 198].

Вслед за Ап. Григорьевым Фет включает «запахи» в критерии художественности: для него «запах» – обязательная принадлежность живого, целостного художественного организма. Органикой Фет измеряет эстетику, используя свой особый, «органический» инструментарий, сближаясь в этом с Ап. Григорьевым. Так, в письме к Л.Н. Толстому Фет, подчеркивая особо запоминающееся и, следовательно, удавшееся в повести «Казачи», нашел формулу, в которой запечатлел свое пантеистическое представление о «живой жизни»: «...это дыхание леса с фазанами и Лукашкой» [Фет, 1982, II: 220]. Еще один выработанный Фетом критерий – Красота, поющая в мраморе, как вершина искусства. Высокая оценка «Казачков»<sup>148</sup> содержит скульптурный код. Фет, подчеркивая неприятие «отсутствия идеальной чистоты», поясняет свою эстетическую позицию именно через «запах»: «Венера, возбуждающая похоть, – плоха. Она должна только петь красоту в мраморе. Самая вонь (выделено мною. – Г.К.) должна в создании благоухать, перешидши durh den Labirint (через лабиринт сердца) художника. А от “Поликушки”

<sup>147</sup> См. в письме к И.Борису: «...я люблю окунаюсь душой в ароматный воздух первой юности...» (октябрь 1851 г.) [Фет, 1982, II: 198]; в письме к И.С. Тургеневу: «...несет откуда-то запахом черемухи и слышно жужжание пчелы» (18 января 1853 г.) [Фет, 1982, II: 201]. А также наделение писем Тургенева эпитетом «душистые» [Фет, 1982, II: 262].

<sup>148</sup> Фет приложил к прозе Толстого единственно верный критерий – античное искусство.

несет запахом исковерканной среды» [Фет, 1982, II: 221]. «Черти с расширенными ноздрями», «Аполлон, идущий на Пифона с раздутыми мужеством ноздрями» – в этой фетовской «носологии» карикатурное осмысление уродства современного общества и современной литературы<sup>149</sup>, удаленной, по его мнению, от идеала.

### **Ольфакторная парадигма Фета**

«Запахи» – дифференцирующий признак творческих периодов Фета; кроме того, в его иерархии лирических жанров.

В ранний период, обращаясь к традиционным жанрам, Фет обходится без запахов. Ориентируясь на условно-поэтические жанры начала XIX в., модель которых не предполагает включение парадигмы запахов<sup>150</sup>, Фет использует специфический язык жанра, которым он владеет достаточно хорошо, просто подгоняя личное содержание под определенный образец. Так, в элегии это язык «школы гармонической точности» и символическая структура, в которой преобладают словесный жест и поэтические формулы. В антологическом жанре – вечное время, застывший остановленный миг.

В антологическом жанре, где условный мир осмыслен как Культура, преобладает «визуальное», очевидна вторичность сюжетов, определяющих структуру фетовских антологических стихотворений. Статуи, живописные полотна известных мастеров – источник подобной поэзии<sup>151</sup>. Из оригинальных – наиболее беззапаховые – «зимние» стихотворения цикла «Снег», где материализованная реальность напоминает материал, используемый в скульптуре и архитектуре (гипс, мрамор и т.д.).

Так, в интерпретации Фетом античного мифа о гибели Фаэтона важен скульптурный код: в настойчивом нагнетании «близны» очевидна эстетизация смерти («белоснежные члены», «белые формы», «округленные бедра белели, будто бы

<sup>149</sup> См. о носологии у Тургенева: Козубовская Г.П. Фет и Тургенев: поэзия и мифология литературного быта // Вестник БГПУ. - Барнаул, 2004. - Вып. 4. Серия гуманитарных наук. - С. 32-44.

<sup>150</sup> Имеются в виду элегия и антологический жанр.

<sup>151</sup> См. подробнее: [Козубовская, 1991]; [Козубовская, 2005].

*мрамор*»; наконец, «мертвая сила лица»). Фет не отступает здесь от античной идеи *калокагатии* (гармония прекрасного тела и хорошей, в нравственном отношении, внутренней сущности человека), подчеркивая красоту смерти, но при этом в авторском голосе очевидно сожаление о безвременной гибели молодого существа. Эпитет здесь – лексический и семантический сигнал «золотого века», позволяющий ему быть признанным. Красота юного мертвеющего тела поразительна сходством со статуей. Отчетлив «скульптурный код» в описании смерти Фаятона: «...округленные бедра белели, будто мрамор, прижавший изгибы от рук Праксителя...» [Фет, 1986: 210]. Оппозиция мертвого / живого оказывается снятой превращением одного и другое.

Стихотворение «Кусок мрамора» (1847) – ключ к «скульптурным» стихотворениям Фета. Превращение демиургической властью художника камня в произведение искусства – в статую – разворачивается в миф о Пигмалионе и Галатее.

Оставаясь в рамках антологического жанра, Фет, тем не менее, отходит от него, точнее, от трактовки самой модели бытия, предложенной поэзией начала XIX века. «Там воскурялся туман благовонною жертвою» [Фет, 1986: 210] – так в антологический мир вошли запахи. Таким образом, можно говорить о переходном характере этого стихотворения; очевидна смена представлений о мифе – от мифа, осмысленного как культура, к мифу, осмысленному как органика, природа.

Картина мира Золотого века у Фета и в дальнейшем будет включать в себя запахи. Так, акцентирование запаха («Золотой век», 1856) выполняет двойную функцию. С одной стороны, именно через запах воссоздан идеализированный земной рай, каким он, в представлении Фета, был в истории цивилизации: «...под сению дерев благоуханной блаженствовал незлобный человек» [Фет, 1986: 216]. С другой – золотой век человечества осмыслен как «растекающееся дионисийство» (термин С. Бройтмана – [Бройтман, 1989]), как разгул страстей.

Но даже в стихотворения 40-х гг. иногда входят запахи. Экспериментируя с лирическими жанрами, отыскивая наиболее адекватные способы для передачи неясных, темных ощущений, Фет использовал «запах». Так, в одном из самых «непонятных» стихотворений этого периода «Сосна так темна...» (1842)

«запах фиалки ночной» [Фет, 1986: 370], находящийся в одном ряду с визуальными и слуховыми образами, – импульс, вызывающий воспоминания, намек, – одно из составляющих сложного неразложимого целого, переведенное на язык ассоциаций, возникающих в состоянии полубреда, полудремы. «Запах» для Фета сродни музыке, имеющей возможность (этим открытием он поделился в письме с Ап. Григорьевым в 1847 году) «передать и мысли, и чувства не отдельно, не последовательно, а разом, так сказать – **каскадом**» (выделено мною – Г.К.) [Фет, 1986, II: 188]. Фрагментарное переживание, в котором разрушены логические связи, и есть путь к воссозданию мира, воспринимаемого одновременно несколькими органами чувств и переданного «каскадно». «Дремотой» – состоянием, промежуточным между сном и реальностью, – мотивируется включение запахов.

При имплицитном обозначении запаха на возможность его присутствия указывает контекст, последовательно восстанавливающий этот запах. Так, мотив женской красоты, метафорически описанной («сладкую жизнь пью с этих розовых губ» [Фет, 1986: 186]), развернут в аналогию с органическим миром («Только пчела узнает в цветке затаенную сладость, только художник на всем чует прекрасного след» [Фет, 1986: 186]). Не случаен здесь, в мире органики, глагол «чуют», принадлежащий к невербализированному миру, миру бессловесных существ.

И в другом стихотворении 1847 года, где аналогия взрослеющей девушки с созревающим виноградом удерживается «сладким ароматом» [Фет, 1986: 69]. В вегетативной символике в контексте поэзии Фета замещается имя: она – «цветок – дитя дубравной сени» [Фет, 1986: 260], так реализуется фетовская концепция природного человека, согласно которой имеют ценность именно «простота» и «естественность». Именно «простота» и «естественность» наделены «благоуханием» – синонимом «чистоты» и «целомудрия». Конкретная ситуация любовного свидания, оформленная как сценка во сне, обрастает метафорическими смыслами: «И, сонных лип тревожа лист, порхают гаснущие звуки» [Фет, 1986: 260]. Неназванная пчела – ипостась души – присутствует в «порхающих звуках» – метафоре души, выведенной в пластику природы и восстанавливающей

аналогию поэт-пчела. В то же время «порхающие звуки» – метафора немоты, нереализованной песни, звука, не вылившегося еще из глубины души.

Отказ от аналогии как излишне прямолинейного способа выражения поэтических идей ведет к тому, что функции аналогии принимает на себя метафорический эпитет. «Красота», зашифрованная в эпитете, обретает в нем свою органику. Эпитет вбирает в себя семантику вегетативности («...целую волоса душистые и плечи» [Фет, 1986: 66]; где «вегетативное» – форма проявления Вечно Женственного) и опьянения: «...и я стою уже безумный и больной...» [Фет, 1986: 66]. А в «Фантазии» (1847) тот же эпитет («твой душистый, твой послушный локон» [Фет, 1986: 154]) развертывает параллелизм человека и природы, где «природное» восходит к культурной мифологеме «соловей и роза»: «...иль поет и ярко так и страстно соловей, над розой изнывая» [Фет, 1986: 154]<sup>152</sup>. «Душистый» – эпитет, которым Фет наделяет в своих письмах людей, к которым испытывает особые чувства: и графиню С.А. Толстую, и И.С. Тургенева, и Н.Н. Страхова. «Душистый лесной муравей» – метафора души поэта из письма к Я. Полонскому от 26 октября 1888 г.<sup>153</sup>

Запахом отмечена граница между мертвым и живым, он обладает целительной силой, сходной с той, которой наделена живая вода в сказках. Так, «сумрак ночи» ведет к отчуждению между влюбленными, тогда как «прозрачность» воздуха ночи, в котором «клубится аромат» [Фет, 1986: 210], наоборот, «обнажает» чувство, становящееся продолжением природы. Анало-

<sup>152</sup> См. об этой мифологеме: Шарафадина, К.И. Поэтические отклики А.А.Фета на восточный «селем» // Русская классика: между архаикой и модерном. - С. 88-100. - СПб., 2002; Шарафадина, К.И. Феноменология поэтической флористики А.А.Фета/XVIII Фетовские чтения. Афанасий Фет и русская литература. - Курск, 2004. - С. 42-68.

<sup>153</sup> При этом Фет дал резкую оценку роману И.С. Тургенева «Дым», где очевиден фетовский код: «душистые волосы» Ирины – образ фетовский. Фет словно отрицает этой оценкой самого себя, не заметив «фетовского» в этом романе. См. об этом подробнее: Козубовская Г.П. Фет и Тургенев: поэзия и мифология литературного быта // Вестник БГПУ. - Барнаул, 2004. - Вып. 4. Серия гуманитарных наук. - С. 32-44.

гия пока еще выполняет роль логической скрепы («...весной гремела песнь лесная и кликал соловей серебряные сны» [Фет, 1986: 251]), проецируя «природное» в «человеческое», где «соловей» – знак любовной темы. Но «запах» в этом параллелизме сохраняет и свою первичную и основную функцию – он отмечает «оживление», «расцвет» души указанием на усиление интенсивности жизни («теперь душистей лес...» [Фет, 1986: 252]). Ср. с другим: «...и трав слышней благоуханье» [Фет, 1986: 263], где готовность излиться в слове вновь закрепляется параллелью с соловьем. Эпитет «робкий», которым наделен двойник героя, выполняет функцию приглушения страсти, раскаленной до предела (в интенсивном запахе обозначен предел ее), ее одухотворения. Обращает внимание возможность двойного прочтения лирической ситуации: готовность излиться душой обостряет восприятие мира либо природа располагает к другому переживанию.

Эпитет «душистый», которым наделены в поэзии Фета и природа, и женщина, в образе «разымчивой, душистой и сладкой чаши Гебы» [Фет, 1986: 449], традиционно символизирующей пир юности, опрокидывает органический мир в культуру, ставит под знак культуры, при этом не лишая его «живой жизни». И важнейшая роль в этом отводится запаху<sup>154</sup>.

Отказ от слова в контексте поэзии Фета означает высшую степень обретенного влюбленными понимания, близкого к органическому, где «запах» – посредник в общении душ, заместитель слова: «Говорила за нас и дышала нам в лицо благовонная ночь» [Фет, 1986: 255].

Запахи для Фета – знак не только золотого века, но и земного рая. Так, в стихотворении «На Днепре в половодье» (1853), где «...над разыгравшимся, казалось, бы Днепром струились от волн и трав благоуханья» [Фет, 1986: 240], именно запахи и вода порождают желание остаться «здесь дышать,

<sup>154</sup> Обращает на себя внимание тот факт, что в письмах юность определяется Фетом сходным образом: «...я люблю окунуться душой в ароматный воздух первой юности» [Фет, 1986, II: 198]. См. письмо к И.П. Борисову от октября 1851 г., где воспоминание разворачивается в пластических картинах «овраги с заросшим кустарником и ухающие земляникой и клубникой» [Фет, 1982, II: 198].

*смотреть и слушать век*» [Фет, 1986: 240]. Вода – заместительница женщины: *«лобзание немолкнувшей струи»* [Фет, 1986: 240]. «Райское» пока еще подкреплено логической аналогией соловей-певец и эпитетом «золотой» – символическим знаком рая (*«... вот желтые пески горят в сиянье золотистом»*) [Фет, 1986: 240]<sup>155</sup>. В другом стихотворении («В саду», 1854) синонимом «райского» становится роза (*«в последний час разлуки венком из молодых и благовонных роз тебя здесь нежные благословляли руки»*) [Фет, 1986: 243]. В ситуации блудного сына, вернувшегося на родину, прошлое как потерянный рай обретает семантику питья (*«С улыбкой горькою я пью твой аромат, которым некогда мое дышало детство»*) [Фет, 1986: 242].

Обретение утраченного рая в памяти реализуют запахи, дифференцирующиеся в оппозиции мертвого / живого. Омертвление души, проявляющееся в равнодушии к запахам реального мира, в отсутствии отклика на них (*«Запах роз под балконом и сена вокруг... благодарности нет в истомленной груди»*) [Фет, 1986: 315]), сменяется обостренным ощущением их при воспоминании о прошлом, погружении в него. «Запахи» как психические импульсы памяти о прошлом, «вытягивают» это прошлое из души, материализуя его. Скрепляя отдельные миги прошлого и настоящего, они способствуют прорастанию и расцвету его в душе, обозначая в то же время сакральное пространство, «швы» мироздания, где прошлое и настоящее встречаются. «Там» (далекий, давнишний сад), воскресая в душе до физически ощущаемого, сводит с ума силой ароматов, уподобленных живой воде (*«... там и звезды крупней, и сильнее аромат, и ночных благовоний живая волна там доходит до сердца, истомы полна»*) [Фет, 1986: 315]). «Запахи», ощущаемые сердцем, – вестники иного мира и проводники в иной мир: *«Точно в нежном дыханье травы и цветов с ароматом знакомым доносится зов...»* [Фет, 1986: 315]<sup>156</sup>.

<sup>155</sup> См. об эпитете у Фета: [Козубовская, 1993: 198-200].

<sup>156</sup> Ср. в более раннем, где то же выражено прямолинейнее: *«И звуки те ж, и те ж благоуханья, и чувствую – пылает голова, и я шепчу безумные желанья и лепечу безумные слова»* [Фет, 1986: 161].



Обретение запахом акватической субстанциональности отсылает к мифам и волшебным сказкам об исцеляющих свойствах живой воды. Так, струящийся сладкий аромат цветущих яблонь погружает душу в состояние грез; а пробуждающаяся в душе песня – продолжение красоты, разлитой в мире. Аналогия все еще сохраняется: сотворение песни – природный или земледельческий акт (*«роняя с пылью благовонной плодов румяных семена»* – *«...и в сердце песню зарони»* [Фет, 1986: 160]). Переходное время, располагающее душу к обостренному ощущению запахов в грандиозной вечерней мистрии летней природы (*«Какая тень и аромат плывут над меркнувшею степью!»* [Фет, 1986: 129]), обнажает в Вечно Женственном материнское, в равной степени дарующие сны и убаюкивающее: *«В душе смиренной уясни дыханье ночи непорочной и до огней зари восточной под звездным пологом усни!»* [Фет, 1986: 129]. Погружение в сон в удвоенном сюжете – человеческом и природном – обыграно в семантике колыбели и в другом стихотворении *«Как здесь свежо под липою густою...»* (1854): *«...и тысячи висящих надо мною качаются душистых опахал»* [Фет, 1986: 127].

Рай в поздней лирике Фета ассоциируется с роскошным югом – вариантом земной вечности (*«За горами, песками, морями – вечный край благовонных цветов, где, овеяны яркими снами, дремлют розы, не зная снегов»* [Фет, 1986: 126]), где благовонные цветы – обязательный атрибут.

### *Запахи в календарном цикле*

Запахами отмечено оживление мира, его частичная персонификация, как, напр., в стихотворении *«Знакомке с юга»* (1854). Так, *«спящая Украина»* – антропоморфный образ красоты, разлитой в мире, где часть и целое тождественны, где все «женское» обаятельно и пленительно, а природа воспринимается как заместительница женщины: *«...и грудь дрожит от страсти неминучей, и веткою все просится пахучей акация в раскрытое окно»* [Фет, 1986: 254]. Ср. в аналогичном *«Мотылек мальчику»* (1860): *«... и манит куст душистой веткой»* [Фет, 1986: 263], где подобная оптика принадлежит мотыльку, бессловесному существу органического мира. Фет реализует здесь

свое представление о «языке природы», которое сам и пояснил в письме к графине С.А. Толстой: «*Чтобы понимать язык галок, нужно, во-первых, быть галкой, а во-вторых, иметь способность понимания*» [Фет, 1986: 307]. Наконец, песня соловья приобретает значение творчества самой природы: «*К себе зазывала любовь и блеском, и страстью пахучей, не только весельем дубов, но счастьем и ивы плакучей*» [Фет, 1986: 291]. «Страсть пахучая» вбирает в себя предыдущие образы как логические звенья, уже опущенные в позднем стихотворении.

«Запах» амбивалентен, он объединяет полярности: с одной стороны, – ангельское, и в этом смысле он – знак чистоты, природности в ее лучшем проявлении, с другой – вакхическое, в этом смысле он – знак страсти, избыточности, чрезмерности, что тоже входит в понятие естественной природы. Актуализируется числовой код: в «первом», трижды повторенном, эти смыслы существуют в нераздельной цельности. Так, аналогия ландыша – одного из первых весенних цветов («...*какая девственная нега в душистой чистоте твоей*» [Фет, 1986: 119]) – с юной девой содержит «растекающееся дионисийство» в его неосознанности: «*Так дева в первый раз вздыхает – о чем – неясно ей самой, - и робкий вздох благоухает избытком жизни молодой*» [Фет, 1986: 119]<sup>157</sup>. Кроме того, «первым» обозначен некий порог, преодоление границы, т.е. взросление юной девы. Указание на «избыточность» как следствие «*воспламеняющей весны*» в ретроспективе придает неоднозначность эпитету «*душистый*», расширяя его семантику. Ср. с другим: «*Солнце теплое ходит высоко и душистого ландыша ждет*» [Фет, 1986: 118], где смена времен года предстает как космическая мистерия и одомашненный космос.

И, наоборот, ночной мир, освещаемый полночным светом, – зеркало дневного, но зеркало, в котором все чище и резче. «Запах», входящий в картину ночного мира, – одно из составляющих полноты бытия, состояния умиротворенности, присутствующего человеку, пребывающему в гармонии с природой: «...*лишь тоньше запах сочных трав, лишь ум светлей, мирнее нрав, да*

<sup>157</sup> См. о семантике «первого» у Фета: [Козубовская, 1994: 65-67].

*вместо страсти хочет грудь вот этим воздухом вздохнуть»* [Фет, 1986: 443].

Фет переосмысляет само понятие «благоухание», которое для него не обязательно включает цветочный запах. Все, что связано с естественной почвой, органикой, укорененностью в почве, – наделено для него благоуханностью: «*Ветерок благоухает сочной почвы глубиной, – и Юпитера встречает лоно Геи молодой*» [Фет, 1986: 245]<sup>158</sup>. Кроме того, «благоухание» – еще и знак любовной темы: «эмпирическое», перекодированное в «мифологическое», таким образом опозитизировано.

Весна у Фета – почти единственное время года, отмеченное запахом. «Легкость» весны, ассоциирующейся с птицами или пчелами, репрезентируется в мотиве полета: «*...и над душою каждою проносится весна*» [Фет, 1986: 115]. Частичная персонификация весны («*...опять весна душистая повеяла крылом*» [Фет, 1986: 115]) в метафоре, где эпитет «душистый» – знак расцвета и в то же время неразличимости объекта с субъектом (мифологический код): весна, ассоциируясь с пчелой, сама оказывается носителем цветочного запаха. Семантика «крылатости» отсылает к мифологическому смыслу, согласно которому, птицы, пчелы и т.д. – вестники иного мира. Кроме того, «крылатость» – актуализирует скрытую аналогию душа-пчела, отсылая к мифологическому подтексту. «*...И снова в душу просятся пленительные сны*» [Фет, 1986: 115] – интерпретируется двояко: весеннее пробуждение содержит в подтексте миф об умирающем/воскресающем божестве и в то же время «сны» – пробуждающаяся духовность, приобщение к тайному знанию, обретенному в снах. См. развитие последнего мотива в стихотворении «Еще весна, – как будто неземной какой-то дух ночным владеет садом» (1847), где путь в пространстве сада приближает к трагической истине. И знаком этого приближения становится запах: «*...А я иду – душистый холод веет в лицо – иду – и соловьи поют*» [Фет, 1986: 116]. Вновь соловей сосуществует с запахами. Вариации мотива, где «пахучесть» – знак вы-

<sup>158</sup> См. подробнее о споре «женского» с «мужским»: Козубовская, Г.П. Мифология усадьбы и «усадебный текст» в эпистолярной прозе А. Фета // Вестник БГПУ. Серия: гуманитарные науки. – Вып. 3. – Барнаул, 2003. – С. 32-40.

здоровления (так, больной из одноименного стихотворения полон ожидания: «*Я знаю небеса весны меня излечут...*» и ждал он: *скоро ли весна пахнет в окно...*») [Фет, 1986: 218]) и появления любимой женщины («*Ах, как пахнуло весной!.. Это наверное ты!*») [Фет, 1986: 290]).

Замещения женщины весной и, наоборот, получают объяснение через живописный код: очевидна отсылка к картине С. Боттичелли «Весна»<sup>159</sup>. Венок на голове антропоморфной весны – атрибут, достаточно часто повторяющийся у Фета: «*Свеж и душист твой роскошный веночек, всех в нем цветов благовония слиты*» [Фет, 1986: 158], «*...на тебя возложу я душистый венец*» [Фет, 1986: 285]. Мотив пробуждения души варьируется в мотиве весеннего творчества поэта: «*...Мне близ тебя хорошо и поется*» [Фет, 1986: 158]; так, любимая женщина и Муза тоже оказываются замещаемыми, т.к. обладают сходным обликом: «*...отягощала прядь душистая волос головку дивную узлом тяжелых кос*» [Фет, 1986: 248].

Эпитет «душистый», содержащий в подтексте указание на вполне определенный цветок – розу, развертывает семантические цепочки, связанные с запахом. «*Ароматные цветы*» [Фет, 1986: 232], принесенные в подарок, становятся двойниками влюбленных и медиаторами, реализуя общение душ вне слова. Метафорические слезы росы приобретают здесь значение плача души, томящейся по счастью и испытывающей боль от красоты, и в то же время это символ красоты, разлитой в мире. Выведение существующего в мифологическом подтексте в текст («Роза», 1864) поясняет статус розы как царицы цветов: она носительница «*благовонного, благодатного*» мира любви, обладающая языком любви. Более того, этот статус получает еще одно объяснение, где красота объявляется самодостаточной: «*...только песне нужна красота, красоте же и песен не надо*» [Фет, 1986: 279]. Но песня – продолжение красоты мира, воспринятой и отраженной душой. Наконец, именно роза становится символом искусства, но роза, сохраняющая свойства органического мира. Для Фета истинно то искусство, которое способно

<sup>159</sup> См. о живописном коде поэзии Фета: Козубовская, Г.П. Поэзия А.Фета: живописный код // Ауэзовские чтения. - Семей, 2004. - С. 118-124.

воссоздать мир в его органике, знаком чего становится запах: «...но в стихе умиленном найдешь эту вечно душистую розу» [Фет, 1986: 292]. Роза стала цитатой в эпистолярном диалоге Фета с Полонским: Фет благодарит Полонского за присланную «*благоуханную и пышную розу Пестума*» [Фет, 1986: 345].

Мир, находящийся под властью Эроса, у Фета всегда сопровождают запахи. Песня соловья, плач старого камня, склоненная голова женщины (подобие цветка) сопряжены в едином ощущении «боли от красоты»<sup>160</sup>. Функцией сопряжения наделены запахи сада, концентрируя в себе «эротическое влечение», они на семантическом уровне репрезентируют неразличение субъекта и объекта: «*Цвет садовый дышит яблонью, черешней. Так и льнет, целуя тайно и нескромно...*» [Фет, 1986: 167]. Очевидно, что «дыхание» и «обоняние» здесь синонимичны и тождественны. Обращенные к участнику диалога варьирующиеся вопросы («*И тебе не грустно? И тебе не томно?*» – «*И тебе не томно? И тебе не больно?*» [Фет, 1986: 167]), в музыкальном ритме «нащупывают» настроение; этими вопросами оказывается втянутым в диалог весь мир: они обращены к любому, созерцающему красоту и способному отозваться на нее душой. Спрятанная аналогия исподволь готовит мотив растворения в мире как вершины счастья, понимаемого в органике, присущей «живой жизни».

Тот же принцип в стихотворении «В вечер такой золотистый и ясный» (1886). «Вздохи земли» как знаки любовного томления (частичная антропоморфизация) «окружены» аурой ароматов. Миф о браке Земли с Небом, существующий во многих мифологиях, прозреваем в мистериальной картине мира. Удвоение красоты и есть слияние субъекта с объектом – закон мифологического мышления: «*Дышит земля всем своим ароматом, небу разверстая, только вздыхает; самое небо с нетленным закатом в тихом заливе себя повторяет*» [Фет, 1986: 297]. Удвоение сюжета (человеческий и природный планы) – знак переключения на природную точку зрения, реализация принци-

<sup>160</sup> Выражение принадлежит Л.Толстому. См. письмо А.Фету от 11 мая 1873 г. // Л.Н. Толстой. Переписка с русскими писателями: в 2 т. – М.: Художественная литература, 1978. – С. 425.

па «стать природой»: «...нужно безумствовать – или смириться» [Фет, 1986: 297].

Неразличимость на семантическом уровне «дыхания» и «обоняния» – знак двойничества лирического субъекта с миром: «...*вот здесь со мной, цветы задышат прежним летом и резедой*» [Фет, 1986: 324]. Не случайно, образ красоты, разлитой в мире, Фет выразил как состояние органического мира: «...*сплошной душистый цвет садовый, весенний вздох и счастье пчел*» [Фет, 1986: 306], как миг ожидания и томления, остановленный и растянутый надолго: «...*жужжанье пчел над яблонью душистой отрадной мне замолкнувших в цветке*» [Фет, 1986: 313].

Свидетельства важности для Фета «вздоха» содержатся в двух его письмах. «Вздох природы» – «онтологическая метафора», понятие, вбирающее в себя представления Фета о природе, в ее «вершинном» проявлении, в состоянии «асте»: «*Для этого надо много жить, чтобы действительно понять весь этот великий вздох природы*» (письмо к Л.Н. Толстому от 20 марта 1878 г. [Фет, 1986, II: 249]). То же и по отношению к человеку: «*Но я полагаю, что если в человеке нет подъема, того, что Панаев называл: вздохом, то ничто не может дать его, а если он есть – отнять*» [Фет, 1986, II: 254]. «Вздох» и есть одно из составляющих органического мира, языка природы и языка человека, которые постигает Фет<sup>161</sup>.

Запахом отмечено движение времени в круговороте природы: «*Сильней и слаще с каждым днем несетя запах медовой вдоль нив, лоснящихся кругом темно-зеленою волной*» [Фет, 1986: 447]. Фет улавливает закономерность существующего органического мира: усиливающийся запах, интенсивная предельность которого отмечает вершину цветения гасит звук («...*и негой истомленных птиц смолкают песни по кустам*» [Фет, 1986: 447]). Семантика меда и молчания отсылает к мифам, связанным с потусторонним миром; так, эмпирический органический мир обретает онтологическую глубину.

<sup>161</sup> См. подробнее: Козубовская Г.П. О чахоточной деве в русской поэзии // Studia Literaria Polono-Slavica, № 6; Morbus, medicamentum et sanus – Choroba, lek i zdrowie. – Warszawa, 2001. – С. 271-293.

*«Стих благовонный из уст разомкнутых польется...»* [Фет, 1986: 157], увенчивающий сновидный поиск звука в душе, развернут впоследствии в сюжеты, которые держатся аналогией душа-цветок и душа-пчела. Так, в одном случае поэт сам носитель запаха (*«... и повсюду ношу я цветка аромат»* [Фет, 1986: 182]), означающего расцвет души; в другом – пчела, устремленная на запах (*«...в час, когда уводят ласки в этот круг благовонный»* [Фет, 1986: 309]; *«...мне сдается, что круг благовонный все к тебе приближает меня»* [Фет, 1986: 312]).

Аналогия душа-пчела, реализованная в сюжетах о поэтическом творчестве, заявленная в тексте, постепенно уходит в подтекст. Так, в одном из ранних стихотворений «Пчелы» (1854) аналогия выражена в параллелизме планов: *«... в каждый гвоздик душистой сирени, распевая, вползает пчела»* [Фет, 1986: 117] – *«...сердце пышет все боле и боле, точно уголь в груди я несущу»* [Фет, 1986: 118]. В поздних она утончается, реализуя принцип «стать природой» в ассоциативной связи с мифами о Персефоне – царице подземного царства и теней-пчел: *«...а душа моя так же пред самым закатом прилетела б со стоном сюда, как пчела, охмелеть, упиваясь таким ароматом»* [Фет, 1986: 178]. «Мед благовонный» символизирует не память, а стихийную силу бытия: *«...стану буйства я жизни живым отголоском»* [Фет, 1986: 178].

*«Крылатый слова звук»*, которым обладает поэт (где «крылатость» – атрибут ипостаси души), способен охватить и вместить в себя мир с его алогичностью и невыразимостью» (*«...и темный бред души, и трав неясный запах»* [Фет, 1986: 542?]), то, *«пред чем язык немеет»* [Фет, 1986: 97]). «Венец», отсылающий к цветочному коду, реализованному в метафорике расцвета, – знак особой отметины и избранничества, означающего приобщение к органическому бытию: *«...одной волной подняться в жизнь иную, учуять ветр с цветущих берегов... дать жизни вздох, дать сладость тайным мукам, чужое вмиг почувствовать своим»* [Фет, 1986: 97]. Сам творческий акт в таком контексте приобретает характер нашептывания Музы, являющейся двойником природы, говорящей ее языком, языком души. Ср. с подобным в поэзии А. Ахматовой: *«...подслушать у музыки что-то и выдать шутя за свое»* [Ахматова, 1986:

191]. Отношения поэта с Музой таковы, что она продолжает ненаписанное им, выражает невыраженное им, договаривает за него невысказанное: *«Я назову лишь цветок, что срывает рука, - Муза раскроет и сердце и запах цветка»* [Фет, 1986: 326]. Ср. у Ахматовой: *«...а недописанную мной страницу, божественна, спокойна и легка, допишет Музы смуглая рука»* [Ахматова, 1986, I: 78]. Завершает этот ассоциативный ряд стихотворение *«Роями поднялись крылатые мечты...»* (1889)<sup>162</sup>.

### ПРОЗА А. ФЕТА: «ПРОЗА КАК ПОЭЗИЯ»<sup>163</sup>

#### *«Прозаическое» у Фета*

Вторичность прозы А. Фета как для читателей, так и для ученых, очевидна; эта проза никогда не считалась первоклассной и потому, очевидно, не изучалась<sup>164</sup>. «Кактус» – единственный рассказ А. Фета, которому повезло в этом плане<sup>165</sup>.

Неизученность прозы Фета в отечественной науке объясняется, на наш взгляд, неизученностью вообще прозы поэтов в русской литературе. Феномен «проза поэта» до сих пор еще должным образом не осмыслен в литературоведческой науке<sup>166</sup>.

Даже без детального изучения очевидна динамика фетовской прозы: для ранних рассказов характерна установка на какой-то литературный образец («Каленик» – явная отсылка к «Запискам охотника» И.С. Тургенева, «Дядюшка и двоюродный

<sup>162</sup> См. подробнее: [Козубовская, 1991]; [Козубовская, 2005].

<sup>163</sup> Первоначальный вариант опубликован: Афанасий Фет и русская литература. - Курск: КГУ, 2006. - С. 83-95.

<sup>164</sup> Начало изучению прозы А.Фета уже в конце 90-х гг. XX века было положено лингвистами. См., напр.: Труфанова, И.В. Проза А.А. Фета в контексте русской прозы // А.А. Фет. Поэт и мыслитель. - М.: Наследие, 1999. – С. 115-139.

<sup>165</sup> См.: Капырина, Т.А. К вопросу о жанровой природе «Кактуса» А. Фета // XVIII Фетовские чтения. Афанасий Фет и русская литература. – Курск: КГУ, 2004. - С. 111-115; Строганов, М.В. Из комментариев к рассказу А.А. Фета «Кактус» // Афанасий Фет и русская литература. – Курск: КГУ, 2004. – С. 96-111.

<sup>166</sup> Существует уникальный сборник «Проза русских поэтов XIX века» (М.: Советская Россия, 1982), куда включена проза А.Н. Майкова, Л.А.Мея, Я.Полонского и др.



братец» – к «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова). В поздней прозе этого нет. «Взросление» прозы Фета выражается, во-первых, в усилении ассоциативности образной структуры, во-вторых, в преодолении «чужого», считавшегося литературным каноном.

Прозу Фета логичнее всего анализировать как поэзию. Формула «проза как поэзия», введенная В. Шмидом и ставшая названием его книги<sup>167</sup>, вполне приложима к фетовской прозе.

Понятие «прозаического» у Фета двойится. С одной стороны, под «прозаическим» в онтологическом плане им понимается «проза жизни», серые будни. В письмах Фета к Я.П. Полонскому это понятие постоянно варьируется: «*Воображаю, как ужасно раздражает твой поэтический слух это прозаическое слово “понемножку”*» – от мая 31, 1846 г. [Фет, 1982, II: 237]; «*Больной и заваленный в настоящую минуту всяким хламом кислых дел...*» – от декабря 26, 1887 г. [Фет, 1982, II: 233]; «*...старюсь по возможности ускользнуть из мучительных когтей будничной жизни...*» – от 1 января 1888 г. [Фет, 1982, II: 235]; «*Вдобавок к нашим сереньким дням и жена с самого приезда в Воробьевку...расхворалась...*» – от 3 мая 1892 г. [Фет, 1982, II: 359]. «Проза жизни», противопоставленная «поэзии жизни», выражается в метафорическом эпитете, формирующем гастрономический («кислое» как антитеза «сладкому»), живописный («серый») или зооморфный коды («когти»).

С другой стороны, «проза» осмысливается Фетом как один из родов литературы – эпический. Так, в примечаниях к переводам римских поэтов Фет сделал следующую пометку: «*Но, взяв в соображение, что Гораций везде летит, сознавая, что поэзия, лишь только остановится, – проваливается в прозу, мы найдем в этих стихах указания тончайшего художника*» [Гораций, 1883: 474]. «*Провалиться в прозу*» – полюс другого, знаменитого фетовского – «воспарения»: «*Кто не в состоянии броситься с седьмого этажа вниз головой, с непоколебимой верой в то, что он воспарит по воздуху, тот не лирик*» [Фет, 1982, II: 156].

<sup>167</sup> Шмид, В. Проза как поэзия: Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард. - СПб.: ИНАПРЕСС, 1998. – 352 с.

В метафоре поэтического безумия – воплощение «лирической дерзости».

«Вне моды» (1889)<sup>168</sup> – одно из самых невнятных прозаических произведений Фета.

Название рассказа специфически фетовское: оно аналогично некоторым стихотворным, в которых он уходит от номинативного обозначения предмета (напр., «В лунном сиянии», «В саду», «Во сне» и т.д.). Для Фета типичны «обстоятельственные» заглавия, реализующие установку на сиюминутность (находимось сейчас) и отмечающие рубеж, порою путешествия в миры иные («У окна», «На лодке», «У каминна», «В лунном сиянии», «Во сне», «На корабле», «На рассвете» и т.д.)<sup>169</sup>.

«Вне моды» можно трактовать как «вне современности», «вне времени». С понятием «мода» у Фета, в первую очередь, ассоциируется отрыв от национальных корней и, как следствие, – женская эмансипация – нововведение революционеро-демократов, понятие, категорически неприемлемое Фетом. Критически относясь к «женским тряпкам», что вполне однозначно выразилось в его письмах к гр. С.А. Толстой, Фет призвал обеих жен – свою, Марию Петровну, и жену Л.Н.Толстого, – к простоте как главному принципу патриархального усадебного бытия<sup>170</sup>. Понятие «тряпки» как нечто «ненужное», «отжитое», «хлам» появляется и в критической статье Фета о Тютчеве, обозначая романтические штампы, утратившие значение но-

<sup>168</sup> Датировка по тексту первой публикации при отсутствии автографа – на это указывает А.Е. Тархов – автор комментариев к прозе А.Фета [Фет, 1982, 2: 384].

<sup>169</sup> См. подробнее о заглавиях: Козубовская, Г.П. Миф в поэтическом мире А.Фета и А.Ахматовой // А.А.Фет. Проблемы изучения жизни и творчества. – Курск: КГПУ, 1994. – С. 50-73.

<sup>170</sup> См. подробнее: Козубовская, Г.П. Мифология усадьбы и «усадебный текст» в эпистолярной прозе А.Фета // Вестник БГПУ. Серия гуманитарных наук. – Вып. 3. – Барнаул: БГПУ, 2003. – С. 32-40. Подробное описание костюма Пульхерии Ивановны (парусиновое пальто и шляпка т.д.) в рассказе «Вне моды», вводя женский мотив, отсылает к автобиографическому контексту: известно, что Фет обещал невесте Марье Петровне покупать платья, какие она только захочет. См. подробнее: Асланова, Г.Д. «Навстречу сердцем к вам лечу»: История женитьбы А.А. Фета по архивным документам // Новый мир. – № 5. – М., 1997. – С. 197-210.

визны и поэтического открытия – необходимых условий настоящей поэзии [Фет, 1982, 2: 148].

### *Гоголевский код*

В рассказе «Вне моды» речь идет скорее об образе жизни, о принципе поведения и – шире – бытия. Принципиальное неприятие «женской свободы», приверженность ко всему патриархальному – такова авторская установка, заданная аллюзиями на Н.В. Гоголя<sup>171</sup>.

Внешне сюжет представляет собой абсолютную «бессобытийность»<sup>172</sup>, совершенное погружение в «прозу жизни». Имена гоголевских персонажей, которыми наделены персонажи Фета, – «Афанасий Иванович» и «Пульхерия Ивановна», – в мире-тексте очевидная аллюзия на «Старосветских помещиков» Гоголя и знак погружения в эмпирику быта в мире-космосе. Причем, акт называния персонажей – единственный фрагмент текста, где автор отчетливо проявился (это его волевой акт), далее торжествует самодвижущаяся жизнь, становясь одним из главных персонажей прозы Фета. Автор, растворенный в эмпирике бытия, выделяется из этого бытия лишь иногда, чаще всего в иронических замечаниях по поводу быта.

Рассказ Фета может быть интерпретирован как своеобразное «переписывание» гоголевской прозы, ее «переигрывание» – принцип, напоминающий фетовский поход к античным мифам, когда в вариациях на заданную тему рождается авторский миф<sup>173</sup>. Фетовский текст, таким образом, двоятся: с одной стороны, он создает ощущение погружения в эмпирическую реальность; с другой – обнажает «литературность», игру с литературными формами, сюжетами, мотивами, образами. В отличие от гоголевских, помещики Фета находятся в *дороге*,

---

<sup>171</sup> Имеется в виду буколический образ жизни старосветских помещиков, их ахронное существование.

<sup>172</sup> «Бессобытийность» - не в теоретическом смысле, понятие, выражающее принцип реалистической эстетики, контрастной романтической, где основу сюжета составляло яркое событие.

<sup>173</sup> См. подробнее: [Козубовская, 2005].

причем не для того, чтобы посетить соседей, а с другой целью – инспектировать деревни, свое хозяйство: деловитый Афанасий Иванович, предпочитающий кабинетное руководство, раз в год наблюдает свое хозяйство не в подзорную трубу, а на выезде. Так, в фетовский текст входит *мотив дороги* в его прозаической ипостаси.

Замечание автора о том, что «*дальний путь*» совершается не по железной дороге, прочитывается как принципиальный отказ помещиков от благ современной цивилизации; и в этом очевидна отсылка к биографическому коду. В письме к Я.П. Полонскому Фет подчеркнул, что всякий переезд, особенно по железной дороге, для него отягощен болезнями: «...*величайший враг моего здоровья – переезд по чугунке и даже на лошадах, после которых я всякий раз долго болею*» (от 28 марта 1889 г. [Фет, 1982, II: 347]).

Аллюзии на повесть «Старосветские помещики» сопрягаются с аллюзиями на поэму «Мертвые души». Очевидна отсылка к шестой главе «Мертвых душ», в частности, к завершающей лирическое отступление формуле – «*О, моя юность, о моя свежесть!*» [Гоголь, 1959: 115]. Гоголевское «лирическое» опрокинуто в «эпическое» у Фета: вместо эмоционального всплеска – спокойное, неторопливое описание внешности Афанасия Ивановича. Динамика человеческого характера, осмысленная в лирическом фрагменте Гоголя романтически – как утрата высоких порывов, свернута в пластику у Фета: «эпический ход» – указание на измененный от времени цвет усов и бровей («...*когда-то он был темно-русый*» [Фет, 1982, II: 131]), описание глаз («...*небольшие карие глаза равнодушно смотрели на ...*» [Фет, 1982, II: 131]) – уводит лирику в подтекст. Описание замыкается метафорой «*затрепанной книги жизни*», перелистывать которую многоопытному Афанасию Ивановичу уже не хочется, так как она не обещает ему ничего нового.

Отношение Фета к гоголевскому тексту неоднозначно: помимо строгого следования за Гоголем в «эпизации» лирики, Фет слегка пародирует Гоголя. Так, ироническое замечание о «*полувоздушности*» путешествий по откосам – «*значительным углублениям*» и «*бесконечным оврагам, на дне которых текли степные ручьи и речки*» [Фет, 1982, II: 131] – есть не что иное,

как своеобразный жест – отсылка к гоголевской птице-тройке, снижение лирической патетики Гоголя до «презренной прозы»<sup>174</sup>.

Но аллюзии в фетовском тексте скорее шифруют смысл, чем приближают к пониманию его. Так, напр., коляска фетовских старосветских помещиков запряжена не тройкой, как у Гоголя, а четверкой лошадей, которых периодически меняют<sup>175</sup>. Число в Космосе Фета играет первостепенную роль. Так, сначала в рассказе вскользь упомянута четверка лошадей, на которой путешествуют помещики. Затем следует точное указание на длину пути: поездка за 100 верст, ночевка в городе, расположенном на 35-ой версте пути; на половине 65-ти верст – кормление высланной вперед четверки лошадей и т.д. Наконец, Число присутствует в сознании скучающего Афанасия Ивановича, уставшего от созерцания степной дороги, заслоняя и вытесняя реальный пейзаж: *«Заглушая истому, Афанасий Иванович то и дело закуривал новую папироску, а иногда старался выразить дробным числом отношение пройденного пути к остающемуся»* [Фет, 1982, II: 136].

Самодвижущаяся жизнь существует как сменяющие друг друга дорожные пейзажи: в «дорожный текст» русской литературы включается и фетовский текст, обрастающий ассоциациями. *«Безлюдное раздолье черноземных степей»* [Фет, 1982, II: 130], *«откидывающийся веер зеленеющих хлебных загонов»* [Фет, 1982, II: 131], наконец, *«разбегающаяся во все стороны степь»*, казавшаяся *«до краев горизонта сплошным зеленым ковром»* [Фет, 1982, II: 131] – вариации пейзажа, в котором нарастает «поэтичность». Это точка зрения персонажа, описание, опирающееся на оптику Афанасия Ивановича, равнодушно визи-

<sup>174</sup> Кроме того, в подтексте отсылка к путешествию семьи Лариных из деревни в Москву в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин» и к амбивалентности («дороги»: «Теперь у нас дороги плохи... Как стих без мысли в песне модной, дорога зимняя гладка» [Пушкин, 1957, V: 155]. Кроме того, см. у А. Иваницкого, где ухабы гоголевской дороги тракуются как «чрево» [Иваницкий, 2001: 259]. Обратим внимание на то, что коляска *«...бежала... разбирая путаницу чистых ростаней и перекрестков»* [Фет, 1982, II: 130] вопреки гоголевскому движению с отклонением вбок.

<sup>175</sup> См. у Гоголя экипаж Коробочки, похожий на арбуз. Сходство с фетовским: также заполнен всякой всячиной.

рающего по сторонам, взгляд помещика, в котором присутствует невыявленная пока еще Красота. Пейзаж подчиняется принципам персонификации и одомашнивания: «*веер*» – атрибут женского костюма, «*коввер*» – атрибут интерьера дома. Так, в пейзаже преобладает «женское», в котором для Фета сосуществуют «модное» и «вечное». Фетовское представление о том, что «*все живое состоит из противоположностей*» [Фет, 1982, II: 156], «срабатывает» в тексте следующим образом: «красивое» опрокидывается в «безобразное», границы между ними оказываются снятыми. Так, углубления на дороге превращаются в «*тесное корыто*» – атрибут домашнего космоса, предопределяющий «*полувоздушность*» путешествия и также входящий в понятие «женского».

Античная квадрига – код к неявному смыслу. Заявленное вскользь осознается только при повторном чтении, в ретроспективе.

Обрастание «культурой» создает ту перспективу образа, о которой писал Фет в связи со своим пониманием лирического стихотворения: «*Чем общей поэтическая мысль..., чем шире, тоньше и неуловимей расходится круг ее, тем она поэтичней*» [Фет, 1982, II: 150]. Автоцитирование – ключ к смыслу, но не иллюстрация.

Сюжет, строящийся как все большее погружение в эмпирику быта, не линейрен. Так, в сиюминутность настоящего вторгается недавнее прошлое: Фет вводит своего рода предысторию старосветских помещиков. При этом текст строится как синхронность объективного бытия и размышления о нем Афанасия Ивановича. Фет как бы сводит воедино «материю» и «дух», демонстрируя их параллелизм.

### ***Шопенгауэровский код***

В предыстории равнодушие, «скука жизни», владеющие Афанасием Ивановичем, мотивируются неприятием им будничного соприкосновения с природой и социальной действительностью. Для Афанасия Ивановича мир – «*сырая масса накопившихся и давно знакомых фактов*» [Фет, 1982, II: 132], то есть надоевшая, вполне предсказуемая реальность, погружение в кото-

рую грозит «рабством», насилием над свободной волей. Так, в тексте прозы Фета обозначается шопенгауэровский пласт<sup>176</sup>. Единственный выход из состояния апатии – собственное «открытие», столкновение с новым фактом или человеком. Именно в эти моменты обнаруживается «внутренняя работа» Афанасия Ивановича: факту необходимо отыскать место в общей картине мироздания. Двойственность поступков Афанасия Ивановича объясняется следующим: *«он радовался, когда факт, как бы мелок он ни был, служил новым подтверждением его мирозерцания... Тогда он надеялся, что место это со временем найдется, или приходил к окончательному убеждению, что это не его ума дело...»* [Фет, 1982, II: 133].

«Новое» как «неизведанное», «неиспытанное» открывается Афанасием Ивановичем чаще всего в динамике природы вдруг, но не по заказу: «новое» как метаморфозы природы, ее бесконечные превращения, вечное обновление, как неожиданное прикосновение к тайне природы, «радость» заглядывания в эти тайны. Непреднамеренность ощущения красоты – любимая тема Фета<sup>177</sup>. Эпизод из рассказа, где описывается недовольство Афанасия Ивановича тем, что Пульхерия Ивановна посылает его в сад дышать воздухом, – не прямая иллюстрация теоретических положений Фета. Свобода в собственных ощущениях – проявление своенравия, каприза, на который, как считает Фет, имеет право человек после сорока лет<sup>178</sup>.

<sup>176</sup> Фет начал переводить А.Шопенгауэра в 1879 году. См.: Блок, Г.П. Летопись жизни и творчества А.А.Фета // А.А.Фет. Проблемы изучения жизни и творчества. – Курск: КГПИ, 1994. – С. 325.

<sup>177</sup> В мемуарах он обмолвился, что преднамеренное наведение на красоту вызывает в нем отвращение к ней («Стоит мне заподозрить, что меня намеренно наводят на красоту...») [Фет, 1982, II: 173]), в критических статьях подчеркивает нечаянность вдохновения: «Другое дело, если вдохновение нечаянно наведет его на точку, с которой в вашей мысли он увидит для себя такую же богатую жатву, какую нечаянно представила ему драка воробьев» [Фет, 1982, II: 147].

<sup>178</sup> Б. Садовской «обыгрывает» это «своеобразие» Фета, «...о котором говорит Н. Страхов и которое согласуется с собственным утверждением Фета, что великий человек в 40 лет имеет право быть самодуром». Садовской Б. Ледоход. – Пг, 1916. – С. 78.

Повышенная философичность поздней прозы Фета выражается в *двухрядности, или синхронизации*: объективный мир и осмысление его. Причем эта двухрядность имеет место именно в устоявшемся прошлом – в предыстории. Сменяющие друг друга эпизоды, в которых объектом созерцания попеременно становились *побег хмеля*, цепляющийся за засохший сук ольхи, *муравей*, тащивший неподсильную ему веточку<sup>179</sup>, наконец, *мошка* на ковре<sup>180</sup>, торопившаяся перебежать этот ковер и идущая окольным путем, – подтверждение для Фета и его героя правомерности философии Шопенгауэра и обнаружение таинственной очевидности Закона природы. В размышлениях о целесообразности поведения растений и насекомых, о воле, а не разуме, предопределяющей все в мире, – спор с «равнодушной природой» Пушкина – Тургенева и поддержка тютчевского – «Не то, что мните вы, природа»<sup>181</sup>.

<sup>179</sup> Возможная отсылка к роману Тургенева «Отцы и дети», где муравей появляется в горестных рассуждениях безумно влюбленного и изменившегося Базарова. Эпизод с муравьем – явная аллюзия на тургеневский роман «Отцы и дети», на самоломанного Базарова, соприкоснувшегося с тайной мира и открывающего с Аркадием в сцене у стога сена.

<sup>180</sup> Мошки – отсылка к роману Л.Н.Толстого «Анна Каренина». Они фигурируют в разборе К.Леонтьева. См.: Леонтьев, К. Анализ, стиль и веяние: О романах гр. Л.Н.Толстого. Крит. этюд / Вступ. ст. Бочарова С. // Вопр. лит. - М., 1988. - N 12. - С. 188-247; - М., 1989. - N 1. - С. 203-249.

<sup>181</sup> См. о «тютчевском»: Балоян, М.А. Натурфилософия Шеллинга в поэзии Тютчева // Международная научная конференция, посвященная 200-летию со дня рождения Ф.И. Тютчева (22–23 октября 2003 г.). Тезисы докладов. – Ереван: Лингва, 2003. – С. 28–30; Бондарев, А.П. «Мыслящий тростник» в творчестве Б. Паскаля и Ф. Тютчева: история одной философско–антропологической традиции // Международная научная конференция, посвященная 200-летию со дня рождения Ф.И. Тютчева (22–23 октября 2003 г.). Тезисы докладов. – Ереван: Лингва, 2003. – С. 3–4; Бройтман, С.Н. Зритель и действующее лицо в драме существования. Диалог в лирике Тютчева // Бройтман С.Н. Проблема диалога в русской лирике XIX века. Учебное пособие по спецкурсу. – Махачкала, 1983. – С. 45–66; Гачев, Г.Д. О национальной образности русской поэзии (45 натурфилософских романсов на стихи Тютчева) // Гачев, Г. Национальные образы мира. – М., 1988. – С. 174–349; Бетко И. Анима в лирике Тютчева (попытка исследования художественной природы архетипа) // Тютчевский сборник: К двухсотлетию со дня рождения поэта / Под редакцией Дануты Пивоварской и Василия Щукина. – Krakow: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellonskiego, 2004. – С. 121–136; Душечкина, Е.В. О судьбе «поэтической климатологии» Тютчева // Studia metrica et poetica. Сборник статей памяти



Радостное открытие мира, пристальное внимание к подробностям эмпирического бытия, характерное для русской литературы 30-х гг. XIX века, – не что иное, как аллюзии на эту литературу, в частности, на М.Ю. Лермонтова и его «ночной цикл» («Ночь III» - «Темно. Все спит...»)<sup>182</sup>. И в то же время – это переключка с размышлениями самого Фета, где он формулирует свой принцип бытия: муравей или человек одинаково равны с точки зрения космических законов<sup>183</sup>. В анализе «Хвойного леса» Я.П. Полонского в письме к автору от 4 октября 1888 г. Фет так выразил этот принцип: «...свободный поэт вошел в лес как ребенок или молодой бог, для которого нет ни малейшей разницы между муравьем и генералом Муравьевым»<sup>184</sup>.

---

П.А. Руднева. – СПб., 1999. – С. 287–291; Касаткина, В.Н. Поэзия Ф.И. Тютчева. – М., 1978; Кошемчук, Т.А. О платонизме в поэзии Тютчева и композиции «платонических» стихотворений // Онтология стиха. Сборник статей памяти Владислава Евгеньевича Холшевникова. – СПб., 2000. – С. 210–227; Спивак, Р.С. К проблеме художественности философских жанров: (На материале стих. Ф.И. Тютчева «Не то, что мните вы, природа») // Типология литературного процесса. – Пермь, 1988. – С. 63–71; Шайтанов, И.О. Забытый спор // Вопросы литературы. – 1980. – № 2. – С. 195–232; Шайтанов, И.О. Ф.И. Тютчев: поэтическое открытие природы: В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам. – М.: МГУ, 2001. – 127 с.; Шакирова, Л.Г. Время и вечность в лирике Тютчева // Писатель и жизнь. – М., 1987. – Вып. 11. – С. 153–169; Шакирова, Л.Г. Истоки символики философских стихотворений Тютчева о природе / Лит ин-т им. А. М. Горького. – М., 1987. – 50 с. и др.

<sup>182</sup> Отношение к Лермонтову выражено однозначно в письме Фета к Я. Полонскому от декабря 26, 1887 г.: «...я никогда ни на минуту не переставал ценить тебя как человека и ставить в излюбленных мною стихотворениях рядом с Лермонтовым и Тютчевым» [Фет, 1982, II: 334]. См. современные работы о мимикрии: Кайуа, Р. Мимикрия и легендарная психастения // Кайуа, Р. Миф и человек. Человеческое и сакральное. – М.: ОГИ., 2003. – С. 83-104. – [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://ec-dejavu.ru/m/Mimetic.html>. – Загл. с экрана.

<sup>183</sup> «Нелепо при виде двух разнородных явлений спрашивать, что лучше: вода или трава, пленительная своими волосами Лилит или Ева, на которую книга Бытия прямо указывает как на помощницу» [Элегии Секста Проперция, 1889: 7-8]. Ср.: в размышлениях в письме к Я.П. Полонскому о сочинениях не по заказу: «Дело другое, когда из тебя случайно выскочит душистый лесной муравей» [Фет, 1982, II: 343].

<sup>184</sup> См.: Архив А.Фета. Письма к Я.Полонскому (1887-1892). ИРЛИ. П 843/ L XIX б. 2.

Хмель, муравей, мошка – по сути, ступени восхождения разума по лестнице познания, где последний пункт должен продемонстрировать постижение истины<sup>185</sup>.

Но схема внешнего сюжета, демонстрирующего движения к философской истине, ломается.

Пунктирно намеченное в самом начале рассказа выходит на передний план. Текст прозы Фета обнаруживает множественность повторов, рифм, отражений – явно поэтический принцип. Именно в этих повторах-отражениях оформляется поэтическая концепция произведения.

С самого начала рассказа очевидно нагнетение серого цвета. Так, один из спутников старосветских помещиков «*плотный малый в щегольской серой шляпе*» [Фет, 1982, II: 130], по контрасту с ним неназванный пока еще Афанасий Иванович одет в «*далеко не щегольскую серую шляпу с широкими полями и в светло-серую накидку*» [Фет, 1982, II: 131]. С «серым» сближается «седой» – седина волос Афанасия Ивановича, а также цвет пыли, припудрившей лицо. В начале рассказа «серость» – знак «незаметности», «слияния» Афанасия Ивановича с миром. Позже, «серое», отзовется в размышлениях Афанасия Ивановича о законах природы, о мимикрии, делающей животных незаметными в окружающей среде (естественнонаучное объяснение окраски фауны). Так, «серое» оказывается, с одной стороны, синонимом Закона природы, с другой – синонимом «умаления» человека, принципа, реализованного в нелогически.

«Вопреки логике» – таков принцип Афанасия Ивановича, не принимающего научных объяснений природы. В этом же ключе идут рассуждения Афанасия Ивановича о браке, где «волю» естественно разрешается вопрос природы. Супругов он понимает как подобие «*сиамских близнецов*», являющихся продолжением один другого, – вновь аллюзия на Гоголя (имеется в виду гоголевское сравнение старосветских помещиков с персонажами античного мифа – Филемоном и Бавкидой<sup>186</sup>). «Человеческое» вновь «поверяется» естественным, природным, а в мире

---

<sup>185</sup> Схема, близкая к шопенгауэровской.

<sup>186</sup> А.Иваницкий указывает на фитоморфизм гоголевского человека [Иваницкий, 2001: 253].

природы вновь обнаруживаются противоположности (полярно поведение тетерева и соловья во время высидывания яиц самкой: тетерев *«забывается куда-нибудь в глушь менять перья... соловей продолжает улаживать ее своим пением»* [Фет, 1982, II: 138], тетерев клюет яйца, соловей заботится о кормлении). Идею близичности поэтически расшифровывает вестиментарный код: дорожное парусиновое пальто Пульхерии Ивановны сменяет парусиновый халат, в который облачился Афанасий Иванович после умывания.

«Умаление» в его «двусмысленности» развернуто в тексте. Прозаическая его предельность – в следующей обмолвке: Афанасий Иванович ощущает себя в дороге чем-то вроде *«страдательной поклажи»* в экипаже. «Низведение до вещи» выражается в раздражении против Пульхерии Ивановны, стремящейся навести порядок в коляске, где постоянно сползающие вещи мешают Афанасию Ивановичу.

Разум, который не в состоянии постичь законы мироустройства, постепенно начинает отступать<sup>187</sup>. В прозе Фета все поляризуется: повседневная жизнь включает в себя и хозяйствование, и созерцание тайн природы; «кабинетный образ жизни» – чтение книг и листание книги бытия. Метафора *«надоевшей книги жизни»* сменяется реальной книгой из *«не обширной, но избранной библиотеки»* [Фет, 1982, II: 133], книгой, которая замещает для Афанасия Ивановича скучные хозяйские дела. Подчеркивается также, что, сталкиваясь с загадками природы, Афанасий Иванович искал ответа *«у могучих писателей»* [Фет, 1982, II: 136]. Помимо мотива разгадки тайн, возникает мотив путаницы, перерастая из факта реальности путешествия (коляска, запряженная четверкой лошадей, бежала по степи, *«разбирая путаницу частых росстаней и перекрестков»* [Фет, 1982, II: 130], в метафору разумного постижения смысла жизни: *«Не встречая на пути ничего нового, он старался у знакомых предметов добиваться правды и большею частью усугублял свое раздражение сопоставлением той путаницы понятий и суждений, с которыми большинство людей относилось к этим пред-*

<sup>187</sup> В письме к Я.Полонскому от 23 января 1888 г. Фет подчеркнул: *«В философии я признаю и даже высоко ценю отвлеченности, но в жизни я стараюсь укунуть их за ляжку»* [Фет, 1982, II: 337].

метам» [Фет, 1982, II: 136]; *«Только поиски свободы там, где ее не отвела природа, посылают разум преднамеренно запутывать вопрос, разрешаемый самой природою...»* [Фет, 1982, II: 138].

«Умаление» находит выражение и в обыгрывании вариаций мотива: «ковёр степи», заявленный в самом начале рассказа, отзовется в домашнем ковре старосветских помещиков.

«Порядок» также обрастает различными смыслами. Это и рационалистический принцип организации хозяйственной деятельности, это и порядок в смысле организации домашнего космоса Пульхерией Ивановной, который она упорно хочет сохранить и в дороге; наконец, это и порядок, связанный с движением лошадей в коляске (мерный такт, отбиваемый копытами лошадей, и разлад, который пытается устранить кучер), ставший толчком к последующим размышлениям Афанасия Ивановича. Кучер превращается в подобие некоего дирижера, стремящегося уловить фальшь в оркестре и устранить разлад. Именно он управляет четверкой лошадей, движущейся по российским просторам, по бездорожью, в российском Космосе.

### ***Преодоление Гоголя: автоцитатность и пушкинский код***

Оппозиция дикость / цивилизация формирует пространство Города, напоминающего уездный город, в который въехала бричка Чичикова, – вновь гоголевские аллюзии. Фетовский прием, характерный для изображения природы, «работает» и здесь: вновь обзор одновременно двух сторон улицы, *«выставляющей по обе стороны вереницы самых разнообразных по наружному виду домов...»* [Фет, 1982, II: 139]. Частичная персонификация имела место и в описании сада в предыстории старосветских помещиков: *«...Афанасий Иванович любовно смотрел на елки, как они, развеивая кругом молодые побеги, точно напоказ выставляли стройные руки в светло-зеленых перчатках»* [Фет, 1982, II: 134]. Сад здесь как продолжение старосветских помещиков, а «женское» в нем – как разрушение границы между искусственным и природным.

Маргинальность города очевидна (он расположен на берегу реки), хотя поначалу не получает объяснения в тексте. Русское имя в названии гостиницы («*Гостиница Соколова*») – также отталкивание от Гоголя с его небезызвестной вывеской «Иностранец Василий Федоров» [Гоголь, 1959, V: 11]. Отсылка к Гоголю и в описании распахивающихся ворот, возле которых оказался «*не то дворник, не то жилец в синем затасканном халате*» [Фет, 1982, II: 139]. Аллюзии на гоголевского Плюшкина актуализируют символический план – хранитель входа в рай<sup>188</sup>. «*Синий затасканный халат*» – знак, пробуждающий множественность ассоциаций<sup>189</sup>. Синий цвет – цвет мертвого или инфернального – далее никак не обыгрывается в фетовском тексте. В описании хозяйки гостиницы («*небольшая востроносая и черномазая женщина*») [Фет, 1982, II: 139] – вновь гоголевские аллюзии: узнаваема Коробочка, живущая в «птичьем» мире и уподобленная его обитателям. Предельное сгущение прозы у Фета в указании на окна, упирающиеся в забор<sup>190</sup>, и в упоминании клопов.

Хронотоп в рассказе Фета специфичен. Время в дороге – медленное, тягучее, никак не обозначенное, в котором сняты различия между настоящим и прошлым, одно перетекает в другое, – остановленное время. Иначе обрисовано время ночевки в городе: неподвижное пространство обостряет ощущение движения времени. Время подчиняется природному календарю, поэтому постоянно упоминаются природные светила и стихии: «*Солнце заметно стало спускаться к горизонту, когда, с едва ощутительного изволога, вдали засиял купол собора единственной церкви уездного города*» [Фет, 1982, II: 137]; «*Заря давно погорела над крышею надворного сарая*» [Фет, 1982, II: 141], «*Солнце еще не всходило, когда Афанасий Иванович проснулся*» [Фет, 1982, II: 141]. Самодвижущаяся жизнь во внешнем сюже-

<sup>188</sup> См. подробнее: [Гончаров, 1997].

<sup>189</sup> См. «халат» в русской литературе, начиная от П.Вяземского и А.Пушкина, до гончаровского Обломова и щедринского Иудушки и т.д. См. подробнее: Козубовская, Г.П. «Осколки» и «пепел» в поэзии русского романтизма// *Stadia Litteraria Polono-Slavica*. - 4. - Warszawa, 1999. – P. 222.

<sup>190</sup> Чичиков, проснувшийся утром в доме Коробочки, уперся взглядом в курятник.

те, предстающая в красках, ощущается как праздник, но пока этот праздник оставляет Афанасия Ивановича равнодушным.

«Праздничность» накапливается постепенно. Так, в незатейливую меблировку гостиничного номера вторгается природа – растения на подоконнике: герань, мирты и кактус. «Герань» – знак домашности, как правило, это растение, особенно любимое старушками; «кактус», отсылая к одноименному прозаическому произведению Фета, превращается в символ преходящей красоты. И только мирт имеет мифологическое объяснение: в мифах он из дерева смерти превращается в дерево Афродиты [Федосенко, 1998: 71-72]. Но этот мифологический план до определенного времени не «работает» в тексте.

«Запах фиалки от мыла Рале» [Фет, 1982, II: 140] – обнаруживает полярность смыслов: с одной стороны, это предельно бытовой запах, указывающий на чистоплотность старосветских помещиков, с другой – автоцитата. «Запах фиалки ночной» из раннего стихотворения Фета «Сосна так темна...» (1842) – знак особого состояния между сном и реальностью, когда мир особенно явлен в его органике<sup>191</sup>.

Столь же по-гоголевски неоднозначна и еда, описанная после умывания помещиков; в ней тоже ощущается какая-то праздничность: «...но Пульхерия Ивановна нарезала таких привлекательных кусков маслянистого языка, что он сделал ему небольшую честь» [Фет, 1982, II: 140]<sup>192</sup>.

Текст прозы Фета формируется на основе различных ощущений. Так, визуальность явно двойится: с одной стороны, наводящие скуку надоевшие панорамы дорожных пейзажей, с другой – любовное наблюдение над «мелочами» в природе. Слуховые ощущения, возникающие и в дороге (такт лошадей), и в городе (Афанасий Иванович невольно прислушивается к звукам на дворе), почти никак не комментируются. «Слуховое» здесь

---

<sup>191</sup> Кроме того, это цитата, отозвавшаяся в тексте романа Л.Н. Толстого «Семейное счастье» и, соответственно, порождающая поток ассоциаций. См. подробнее: Козубовская, Г.П. Фетовский код в прозе Л.Н. Толстого // Афанасий Фет и русская литература. - Курск: КГПУ, 2004; кроме того, в одноименном фрагменте настоящей монографии.

<sup>192</sup> См. о пирах Гоголя: [Иваницкий, 2001: 277-278].

как наиболее органичное – ключ к следующему эпизоду, в котором преобладает визуальное<sup>193</sup>.

Эпизод раннего пробуждения Афанасий Иванович весь сводится к описанию созерцания им пары голубей в лучах восходящего солнца: «...сизый с золотистым отливом более крупный самец и белая, как снежный комок, голубка. Оба они, расплывшись, представляли два небольших шара на коралловых ножках» [Фет, 1982, II: 141]. Цветовая гамма, в которой настойчиво повторяются «белый» «сизый», «коралловый», с вариациями «золотистого» и «белоснежного», выводит мотив праздничности на передний план. Визуальный код сменяется акустическим: «раздался мощный плеск с едва заметным подсвистыванием, и забор опустел» [Фет, 1982, II: 142]. Предельное обострение слуха – знак преодоления порога, приближения к природе.

Заметим, что это созерцание остается в тексте рассказа вообще без всякого комментария: авторская точка зрения абсолютно сливается с точкой зрения персонажа. Этот момент требует объяснения. Синхронность (двуплановость) уходит, уходит и «логическое», и это в данном случае – знак растворения персонажа в созерцаемом, в Красоте. Фет, ссылаясь на Тургенева, подчеркивал: «...ждет от меня стихотворения, в котором окончательный куплет надо будет передавать безмолвным шевелением губ» [Фет, 1982, II: 181]. Финал рассказа – своеобразная реализация в прозе этого пожелания Тургенева. Эпизод с голубями и есть тот «лиризм», который Фет считал «цветом и вершиной жизни» [Фет, 1982, II: 156], навсегда остающейся тайной.

Эпизод с голубями<sup>194</sup> что-то «замыкает», оказываясь тем внутренним толчком для персонажа, который порождает неожиданный жест, – жест сочувствия и любви. Афанасий Иванович, который постоянно раздражался по поводу ворчания Пульхерии Ивановны и ее бесконечных забот о нем, испытывает неожиданную нежность по отношению к живущему рядом человеку.

<sup>193</sup> Ср. у самого Фета: «Слух, раскрываясь, растет, как полуночный цветок» [Фет, 1986: 289].

<sup>194</sup> См. у Иваницкого о звериных двойниках у Гоголя: [Иваницкий, 2001: 255]. У Фета тоньше и менее прямолинейно.

Удвоение эпизода выполняет определенную композиционную роль: человеческий и природный миры оказываются не просто уравненными, но «тождественными». Факт воспринят не «философически», но «изнутри»; «проза жизни» оказывается освещенной светом Эроса.

Фет реализует здесь свой любимый поэтический принцип – «стать природой», неким подобием природной субстанции. *Внешнее слияние с миром сменяется внутренним*, так осуществляется *принятие бытия, примирение с ним*. А сам Афанасий Иванович уподобляется голубю, нежно оберегающему свою голубку.

Погружение в философию, как показал Фет, ничего не изменяет в человеке, тогда как соприкосновение с *органикой бытия* сразу рождает непосредственную реакцию Души – прорыв нежности к Пульхерии Ивановне, тщательно скрываемой до того и от нее, и от самого себя. Таков смысл обновления, которое вдохнула в человека природа, обновления, ощущаемого нутром. Этот эпизод и есть тот центр, создающий *напряженность* в художественном произведении, о котором писал Фет в письме к Л.Н.Толстому<sup>195</sup>.

Осмысляя природу лирического стихотворения, Фет отметил следующее: «...*вся его сила должна сосредоточиваться в последнем куплете, чтобы чувствовалось, что далее нельзя ничего присовокупить*» [Фет, 1982, II: 178]. Организация фетовской прозы, на наш взгляд, подчиняется этому же принципу.

Гоголевская тема, ставшая ключевой в «Старосветских помещиках», – тема привычки – решается в прозе Фета в ином ключе – по-пушкински. Фетовская проза явно ориентируется на структуру «Повестей Белкина» (в частности, «Гробовщика»), где глубинная внутренняя работа персонажа скрыта от читателя<sup>196</sup>.

*«Лирическое стихотворение подобно розовому шипку: чем туже скручено, тем сильнее действует»* – писал Фет о лирическом произведении [Фет, 1982, II: 177], формулируя законы

---

<sup>195</sup> «В художественном произведении напряженность великое дело. Но она должна быть к центру, а не из окружности вон» [Фет, 1982, II: 228].

<sup>196</sup> См. подробнее: [Бочаров, 2007]; [Петрунина, 1987].



его восприятия. Несколько раз повторенное в письмах и к К.Р., и к Л.Н. Толстому это высказывание становится самым существенным эстетическим принципом Фета<sup>197</sup>.

Традиционная для русской литературы оппозиция странствователь / домосед снята в «старосветских помещиках» Фета. Хронотоп дороги, реализуя погружение в эмпирику, готовит мотив умаления человека, оказавшегося один на один с мирозданием, и одновременно – обновление этого человека.

Иллюзия отсутствия событий, формируя внешний, «нулевой» сюжет, раскрывает внутренний (лирический, глубоко скрытый) как «вечное возвращение» к природе, к самому себе.

Фетовский рассказ отсылает еще к одному контексту: одиссеевскому – чрезвычайно популярному в русской литературе XIX века (от К.Н.Батюшкова до И.А.Гончарова). Это сюжет о современном Одиссее, пустившемся в странствия в сопровождении верной Пенелопы<sup>198</sup>, и неожиданно обретшем Душу, способную воспринимать Красоту, ощущение которой утрачено в повседневности.

Есть и еще один смысл. Опираясь на комментарии А.Е. Тархова, указывающего на автобиографический подтекст рассказа<sup>199</sup>, можно прочитать рассказ «Вне моды» как мистическое путешествие к истокам рода.

## ФЕТОВСКИЙ КОД<sup>200</sup> В ПРОЗЕ Л.Н. ТОЛСТОГО (роман «Семейное счастье»<sup>201</sup>)

---

<sup>197</sup> Здесь уместно вспомнить о гоголевском сюжете, равном тропу [Иваницкий, 2001: 251]. У Фета не совсем так: не развертывающийся троп становится основой сюжета.

<sup>198</sup> Ассоциации Марьи Петровны с Пенелопой постоянны в письмах Фета: «... непрерывно тянется поток Пенелопиного платка» [Фет, 1982, II: 301] и т.д. Кроме того, о вязании как сотворении Космоса см.: [Козубовская, 2005].

<sup>199</sup> Описано путешествие из Воробьевки в Клейменово – [Фет, 1982, II: 384].

<sup>200</sup> Первоначальный вариант опубликован: Афанасий Фет и русская литература (XVIII Фетовские чтения). – Курск: КГУ, 2004. - С. 147-156.

<sup>201</sup> О «Семейном счастье» существует следующая литература: Краснощекова, Е. «Семейное счастье» в контексте русского «романа воспитания»: (И.А. Гончаров и Л.Н. Толстой) // Рус. лит. - СПб., 1996. - N 2. - С. 47-65; Краснощекова Е.А. И.А.Гончаров. Мир творчества. СПб., 1997; Ли Хуэй, Чу. Роман Л.Н. Тол-

## *Биографический код*

К роману «Семейное счастье» Л. Толстой приступил в момент, когда его отношения с А. Фетом только начинали устанавливаться<sup>202</sup>. В их переписке 50-х гг. это произведение не обсуждалось<sup>203</sup>; лишь значительно позже Фет в одном из писем к гр. С.А. Толстой упомянет героиню «Семейного счастья» Ма-

---

стого «Семейное счастье» в литературном контексте: (К постановке вопроса) // Вестн. С.-Петерб. ун-та. Сер. 2, История, языкознание, литературоведение. - СПб., 1999. - Вып. 2. - С. 125-129; Татьяна, А.Г. «Семейное счастье» Л.Н. Толстого и английский женский роман XIX в. // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9, Филология. - М., 2002. - N 4. - С. 48-59 (здесь содержится объяснение неоднозначной оценки русской критикой этого произведения); Созина, Е.К. Фабула о времени в повести Л.Н. Толстого «Семейное счастье» // Дергачевские чтения - 2002. - Екатеринбург, 2004. - С. 176-181 и др.

<sup>202</sup> Проблема «Фет и Толстой» в отечественном литературоведении рассматривалась в следующих аспектах. 1. Биографический: Мелкова, А.С. Фет и семья Толстых. 1876-1888 // А.А. Фет. Поэт и мыслитель. - М., 1999. - С. 277-304; Малютин, С. «Все тогда вам расскажу»: Лев Толстой у Афанасия Фета в Воробьевке // Подъем. - Воронеж, 2004. - N 3. - С. 225-228. 2. Эпистолярный: Маймин, Е.А. Переписка Фета с Толстым как памятник культуры // Литература и искусство в системе культуры. - М., 1988. - С. 440-447. 3. Мировоззренческий: Андреева, В. Толстой и Фет: опыт жизнестроительства // Антология Гнозиса: Современ. рус. и амер. проза, поэзия, живопись, графика и фотография. - СПб., 1994. - Т.1. - С. 224-238; Волохова, Н.В. Фет и Толстой: творчество как опыт самопознания // А.А. Фет и русская литература: Материалы Всерос. науч. конф., посвящ. 180-летию со дня рождения А.А. Фета (Курск-Орел, 1-5 июля 2000 г.): XV Фетовские чтения. - Курск; Орел, 2000. - С. 235-242. 4. Мемуарный: Архангельская, Т.Н. А.А. Фет в воспоминаниях Л.Н. Толстого и его близких // А.А. Фет и русская литература: Материалы Всерос. науч. конф., посвящ. 180-летию со дня рождения А.А. Фета (Курск-Орел, 1-5 июля 2000 г.): XV Фетовские чтения. - Курск; Орел, 2000. - С. 242-254; Шкляева, Е.Л. Культура как текст и подтекст мемуаров Т.А. Кузминской // Вестн. Барнаул. гос. пед. ун-та. Сер.: Гуманитарные науки. - Барнаул, 2002. - N 2. - С. 71-80; Комарова, Т.В. Фет в воспоминаниях С.А. Толстой «Моя жизнь»: По материалам яснополянских мемориальных фондов // А.А. Фет и русская литература. - Курск, 2003. - С. 216-223; Земледельцева, Т.О. Письма Л.Н. Толстого в «Моих воспоминаниях» А.А. Фета // XVIII Фетовские чтения: Афанасий Фет и русская литература. - Курск, 2004. - С. 115-121. 5. Критический: Щербаков, В.И. История неопубликованной рецензии // А.А. Фет и русская литература: Материалы Всерос. науч. конф., посвящ. 180-летию со дня рождения А.А. Фета (Курск-Орел, 1-5 июля 2000 г.): XV Фетовские чтения. - Курск; Орел, 2000. - С. 225-228.

рию Александровну как неинтересный для него женский тип («*праздно скучающее существо*») [Фет, 1982, II: 293]<sup>204</sup>. К «вечным образам», таким, как Ева, Елена и др., достойным, с его точки зрения, для «изображения» в литературе<sup>205</sup>, Фет подключил Наташу Ростову, но не Марию Александровну.

Эпистолярный диалог Фета с Толстым в 50-е гг. не сводился к обмену любезностями и к взаимным приглашениям погостить в усадьбе. В понятие «соседство», ставшее в построман-

---

6. Творческие связи и взаимодействия: Окунева, Л.И. К вопросу об источниках романа Л.Н.Толстого «Анна Каренина» / Ленингр.гос.пед.ин-т им.А.И.Герцена. - Л., 1988. - 14 с.; Черемисинова, Л.И. А.Фет как один из прототипов образа Левина в романе Л.Толстого «Анна Каренина» // Скафтымовские чтения. - Саратов, 1993. - С. 52-57; Маймин, Е.А. А. Фет и Л.Н. Толстой // Рус. лит. - Л., 1989. - N 4. - С. 131-142; Матвеева, Н.Н. А.А. Фет и Л.Н. Толстой : (К проблеме параллелей и взаимодействия лирики и прозы) // Третьи Майминские чтения. - Псков, 2000. - С. 91-96; Жемчужный, И.С. Мотивы лирики А.А. Фета в прозе Л.Н. Толстого // А.А. Фет и русская литература: Материалы Всерос. науч. конф., посвящ. 180-летию со дня рождения А.А. Фета (Курск-Орел, 1-5 июля 2000 г.): XV Фетовские чтения. - Курск; Орел, 2000. - С. 228-235; Черемисинова, Л.И. А.А. Фет и Л.Н. Толстой: творческий диалог: (Из комментариев к прозе А.А. Фета) // Афанасий Фет и русская литература. - Курск, 2005. - С. 95-106 и др. О проблеме семьи у Л.Толстого см.: Проскурина, Т.Д. Семейные отношения в романах А.С.Пушкина «Евгений Онегин» и Л.Н. Толстого «Анна Каренина» в контексте времени // Филол. науки. - М., 2000. - N 2. - С. 93-98; Маартен, М. Проблемы семьи в творчестве Л. Н. Толстого (1850-70-е гг.): Автореф. дис. ... кандидата наук; Филологические науки: 10.01.01 / МГУ им. М.В. Ломоносова. Филол. фак. - М., 2000. - 27 с.; Климова, С.М. От кризиса семьи в произведениях Л.Толстого к «религии семьи» в творчестве В.Розанова // Актуальные проблемы социально-гуманитарных наук. - Воронеж, 2000. - Вып. 20. - С. 67-69; Проскурина, Т.Д. Пушкинская традиция семейного гнезда и «самостоянье человека» в романах Л.Н. Толстого и М.Е. Салтыкова-Щедрина 1870-х годов («Анна Каренина» и «Господа Головлевы») // К Пушкину сквозь время и пространство. - Белгород, 2000. - С. 57-60; Авдеева, Н.А. Система семейных отношений в романе Л.Н. Толстого «Война и мир» // Методология и современные аспекты образования. - Мурманск, 2000. - С. 11-21; Татьяна, А.Г. Проза молодого Л. Н. Толстого и проблема семейного романа: Автореф. дис. ... канд. наук; Филологические науки: 10.01.01 / МГУ им. М.В. Ломоносова. Филол. фак. Каф. истории рус. лит. - М., 2000. - 25 с.; Татьяна, А.Г. Интерпретация концепта «семья» у А.П. Чехова и Л.Н. Толстого: (К проблеме чтения художественного текста в иностранной аудитории) // Слово. Грамматика. Речь. - М., 2003. - Вып. 5. - С. 276-281; Ланская, О.В. Художественное пространство в словесном обнаружении концепта ДОМ: (на материале повести Л.Н.Толстого «Детство») // Текст: семантика, форма, функция: Ма-

тическую эпоху заменой «родства по вдохновению», Фет вкладывал более глубокий смысл: оно включало в себя и родство душ, и эстетическую общность. Так, Фет признавался графине С.А. Толстой, что «*двуглавый орел*» – эмблема, как нельзя лучше передающая характер его отношений с Л. Толстым [Фет, 1982, II: 313]. Каждый в творчестве другого искал «свое»: Толстой при всей неспособности запоминать стихи, многое из Фета знал наизусть<sup>206</sup>, а Фет получал удовольствие от толстовских описаний природы: «...а если вы скажете, что ночь в «*Двух гусарах*» вздор, то скажете несуразность. Этот стоячий пруд так и стоит в этой лунной ночи» [См. письмо от 9 апреля 1886 г.; Фет, 1982, II: 293].

### «Усадебный текст»<sup>207</sup>

---

териалы Межвуз. науч.-практ. конф., 6-7 окт. 2004 г. - Тамбов, 2004. - С. 144-149; Ланская, О.В. Концепт «дом» в повести Л.Н. Толстого «*Детство*» // Семантика языковых единиц и категорий в диахронии и синхронии. - Калининград, 2004. - С. 52-59; Шестакова, Е.Ю. Концепт «дом» в повести Л.Н. Толстого «*Детство*» // Язык. Культура. Коммуникация. - Волгоград, 2006. - Ч. 2. - С. 359-364. - С. 28-30; Харьбин, В.Б. Феноменология семейного несчастья в «*Крейцеровой сонате*» Л.Н. Толстого // Объед. науч. журн. = *Integrated sci.j.* - М., 2006. - N 16 и др.

<sup>203</sup> См. замечание в письме А.Толстой: «?»Семейное счастье » читал у нас. Читал он плохо, застенчиво и благодушно выслушивал всякие замечания, скрывал ли он свое самолюбие, или его еще тогда не было, - кто может сказать?...» [Островский, 1999: 208].

<sup>204</sup> Нелюбовь Л. Толстого к героине, конечно, объясняется соотнесенностью (не в пользу Маши) с Наташей Ростовской. См. об этом: [Строганова, 2002: 229-243].

<sup>205</sup> В «*Моих воспоминаниях*» Фет обронил: «*Воспевать можно только бессмертных обитателей Елисейских полей: царей, героев и поэтов. Сюда же, конечно, относятся и классические образы женской красоты, как Елена, Леда, Алцеста, Эвридика и т.д.*» [Фет, Мои воспоминания, 1890, 2: 378].

<sup>206</sup> «Как раз началось весна, так я тысячу раз в различных ее фазах читал ваши старые к неизвестным друзьям о весне письма. И “кругом обвело”, и “верба пушистая”, и “незримые усилья” несколько раз прочлись мне, который не помнит стихов» - письмо от 10...20 мая 1866 [Толстой, 1984, XVIII: 650]. Или в другом: «Стихотворение Ваше крошечное прекрасно. Это новое, никогда не уловленное прежде чувство боли от красоты, выражено прелестно. У Вас весной поднимаются поэтические дрожжи, а у меня восприимчивость к поэзии» - письмо от 11 мая 1873 г. [Толстой, 1984, XVIII: 733].

Роман «Семейное счастье» вписывается в «усадебный текст»<sup>208</sup> русской культуры. Аналогия между человеком и природой очевидна, природный цикл определяет движение времени человеческого бытия. Начало романа совпадает по настроению с тем, которое испытывает герой в лирическом цикле Фета «Снега»<sup>209</sup>. Героиня, потерявшая мать, запертая в своем имении<sup>210</sup>, ощущает себя безнадежно затерянной в глуши и напрасно тратящей свою молодость. «Родовое», ассоциирующееся с зимним, трагическим ликом зимы, давит, доводя ее до отчаяния. Дом до появления в нем Чужого, Гостя, воспринимается как часть этого жестокого мира, обрекающего ее на одиночество. Кстати, настойчивое повторение указания на возраст героини соотносится с фетовскими обозначениями женского персонажа его лирических циклов («милая крошка», «малютка», «младая фея»<sup>211</sup>).

Толстому, как и Фету, присуща природоморфная концепция человека<sup>212</sup>: развитие сюжета определяется цветением героини – Марьи Александровны. «Цветочный код» оформляет ее

---

<sup>207</sup> Термин использован по аналогии с другим - «петербургский текст», введенным в научный оборот В.Н. Топоровым. См. подробнее: Козубовская, Г.П. Мифология усадьбы и «усадебный текст» в эпистолярной прозе А. Фета // Вестник БГПУ. Серия: гуманитарные науки. Вып. 3. Барнаул: БГПУ, 2003. - С. 32-40. В науке некоторые жанры начинают рассматриваться в связи с «усадебным текстом»; напр., повести И.С.Тургенева названы усадебными. См. об этом: Щукин, В.Г.Чеховская дача: культурный феномен и литературный образ // Очерки русской культуры XIX в. – Т.V. – М., 2005. – С. 418-452.

<sup>208</sup> См. о творчестве Л.Толстого в жанрологическом аспекте: Вершинина, Н.Л. «К тихим семейственным радостям...»: Роман и идиллия в художественных исканиях Пушкина и Толстого // Рус. словесность. - М., 1999. - N 6. - С. 2-7; Суркова, Ж.Л. Поэтика романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина»: идиллические мотивы и эсхатологическая символика: Автореф. дис. ... канд. наук; Филологические науки : 10.01.01 / Иван. гос. ун-т. - Иваново, 2003. - 17 с.

<sup>209</sup> См. о цикле «Снега»: [Лотман, 1982]; [Козубовская, 2005].

<sup>210</sup> Переключка с названием усадьбы К.Левина в романе «Анна Каренина». См. о пространстве: Шевцова, Д.М. Роль пространства Покровского в жизни К. Левина: (По роману Л.Н. Толстого «Анна Каренина») // Жизнь провинции как феномен духовности. - Н.Новгород, 2006. - С. 108-112.

<sup>211</sup> См. циклы «Снега», «Вечера и ночи». Кроме того, эти эпитеты вполне укладываются в определение молодости; как заметила Е.Краснощекова, «прелестный и милый вздор» - у Толстого метафора юного сознания и поведения [Краснощекова, 1996: 57].

<sup>212</sup> См. о концепции: [Строганов, 1992]; [Строганов, 1996].

первую встречу с Сергеем Михайловичем<sup>213</sup>: фиалка превратилась в розу. Цветочные метаморфозы обрамляют «любовный роман» и «семейное счастье»: женский персонаж существует в цветочной парадигме: «фиалка» – знак природной естественности, «роза» – красоты. И далее, приезжая в Покровское, Сергей Михайлович продолжает называть Машу фиалкой, подчеркивает тем самым, что воспринимает ее как часть усадебного мира, из которого, по его собственному признанию, ему не хочется уезжать: *«Так бы всю жизнь и сидел тут на вашей террасе»* [Толстой, 1979: III: 80]<sup>214</sup>.

Выбор фиалки не случаен для Толстого и его героя: в этом очевидное предпочтение органичного мира перед книжностью, литературностью, культурой. Сергей Михайлович, размышляя вслух, пытается определить суть прелести Маши; так в зоне особого внимания оказывается цветочный запах: *«Ну, как же Вы не фиалка...как только подошел к Вам после всей этой пыли, жару, трудов, так и запахло фиалкой. И не душистой фиалкой, а знаете, этой первую, темненькою, которая пахнет снежком талым и травую весеннюю»* [Толстой, 1979: III: 88].

«Запах фиалки» почти дословная цитата из фетовского стихотворения «Сосна так темна, хоть и месяц глядит...» (1842): *«...то ветра немое лобзанье, то запах фиалки ночной, то блеск замороженной дали, то вихря полночного вой»* [Фет, 1986: 370]. «Запах фиалки ночной» как одно из составляющих сложного состояния лирического «я» в поэзии Фета, воспринимающего мир органично, со всеми его звуками, запахами, прикосновениями, – знак невысказанной любви. Именно в финальных строках стихотворения – прорыв молчания: *«Мой ангел, мой ангел далекий, зачем я так сильно люблю?»* [Фет, 1986: 370]<sup>215</sup>. Так ассоциатив-

<sup>213</sup> Исследователи обратили внимание на то, что центральный мужской персонаж не имеет фамилии [Бурсов, 1982; Татьяна, 2002: 155].

<sup>214</sup> Ср. у Фета: *«Сестра цветов, подруга розы, очами в очи мне взгляни, навеи живительные грезы и в сердце песню зарони»* [Фет, 1986: 160].

<sup>215</sup> Ср.: *«утренний запах цветов»* [Фет, 1986: 67] в стихотворении «Странное чувство...», очень близком «усадебному тексту» Л. Толстого, и образ из стихотворения «Какая ночь!» - *«...лишь тоньше запах сочных трав»* [Фет, 1986: 444].

но, через соотнесенность с Фетом, в роман входит предчувствие любви.

Запахам в толстовской картине мира, как и в фетовской, принадлежит особое место. Запахи, присущие живому, органическому миру; как правило, персонажи Толстого начинают ощущать в какие-то особые моменты бытия, напр., в состоянии влюбленности, выражающейся в готовности вместить в себя весь мир, слиться с ним. Таким образом, запахи у Толстого удостоверяют искренность переживания<sup>216</sup>.

«Бутон», с которым Сергей Михайлович сравнивает Машу накануне венчания («...Я так много беру от вас и так мало могу дать. Вы еще дитя, Вы бутон, который еще будет распускаться, вы в первый раз любите, а я...») [Толстой, 1979: III: 106]), – образ, явно восходящий к лермонтовскому, к «Дневнику Печорина» в романе «Герой нашего времени» (запись от 3 июня, где формулируется философия индивидуализма). У Толстого этот образ утрачивает налет цинизма, который присущ печоринскому размышлению, именно в силу органики, возвращенной ему через запах<sup>217</sup>.

«Фиалка» и «роза»<sup>218</sup> – природные имена героини романа содержат мифологический подтекст; согласно мифам, та и другая своим происхождением обязаны страданию и, таким образом, сохраняют культурную символику жертвенности: фиалка возникла из слез Адама, роза – из крови Афродиты [Федосеев, 1998: 92-93, 104-105]<sup>219</sup>. Еще один мифологический смысл, подпитывая сюжет, создает романский подтекст: фиалки рвала Пер-

<sup>216</sup> Обратим внимание на то, как Толстой включает в оценку художественного произведения «органику». О пейзажах И.Тургенева он заметил в письме к А.Фету: «Две-три черты – и пахнет» [Толстой, 1984, XVIII: 798].

<sup>217</sup> В то же время здесь ощутимо «автобиографическое»: современники в своих воспоминаниях подчеркивают: «Я помню гр. Льва Николаевича светским человеком, видал его на балах и помню, как-то его замечание: - Посмотрите, сколько поэзии в бальных туалетах женщины, сколько изящества, сколько мысли, сколько прелести хотя бы в приколотых цветах» [Островский, 1999: 201].

<sup>218</sup> См. параллели: Гулак, А.Т. «Распускающийся розан»: (Стилистико-речевые краски образа юного воина в рассказах Л.Толстого 50-х гг.) // Рус. яз. в шк. - М., 2000. - N 5. - С. 70-74.

<sup>219</sup> См. о розе: [Золотницкий, 1994: 9-40].

сефона перед похищением ее Аидом<sup>220</sup>. Похищение Персефоны – таков один из заложенных смыслов сюжета «Семейного счастья», архетипический сюжет<sup>221</sup>. В реальном сюжете романа мифологический сюжет перевернут: похищение происходит с согласия героини, но древний смысл сохраняется в глубине текста. Похищение здесь как предчувствие будущего несложившегося семейного счастья.

### *Мифологема сада*

Все пейзажи в романе идут под знаком Фета. Так, с последующими приездами Сергея Михайловича Маша, для которой покровский дом наполнился жизнью и светом, начинает открывать красоту, не замечаемую ею прежде, в привычном, обыкновенном: мир предстает в его перевозданности. Особое переживание мира влюбленными передается Толстым через ощущение пространства<sup>222</sup>. Так, запах – почти обязательный атрибут пейзажа – одновременно знак предчувствия любви:

---

<sup>220</sup> Н.Ф. Золотницкий указывает на связь фиалки с мифом о похищении Прозерпины: похищена в тот момент, когда рвала фиалки [Золотницкий, 1994: 50]. Фиалка у древних греков считалась цветком печали и смерти: ею украшали смертное ложе и могилы молодых, безвременно погибших девушек [Золотницкий, 1994: 50-51].

<sup>221</sup> Впрочем, большинство мифологических сюжетов, связанных с садом, интерпретируются как мотив преследования нимфы сатиром. См. мифы о сирени, о гелиотропе и др.

<sup>222</sup> В изучении творчества Л. Толстого в настоящее время актуален гендерный подход. См., напр.: Шорэ, Э. «По поводу Крейцеровой сонаты...»: Гендерный дискурс и конструкты женственности у Л.Н.Толстого и С.А.Толстой // Пол. Гендер. Культура. - М., 1999. - С. 193-211; Касаткина, Т. Философия пола и проблема женской эмансипации в «Крейцеровой сонате» Л.Н.Толстого // Вopr. лит. - М., 2001. - Вып. 4. - С. 209-222; Строганова, Е.Н. «Она не достаивает быть умной...»: («Война и мир» в гендерном прочтении) // Женщины. История. Общество. - Тверь, 2002. - Вып. 2. - С. 229-243; Липовская, О.Г. Глыба и Солнечка, Гений и женщина // Языки страха: женские и мужские стратегии поведения. - СПб., 2004. - С. 97-108; Закирова, О.В. Отражение гендерных стереотипов в описании персонажей романа «Война и мир» Наташи Ростовской и Пьера Безухова // Семантика. Функционирование. Текст. - Киров, 2006. - С. 130-133; а также в сопряжении с мифопоэтическим: Какубари, Сильвия. Образ смерти и воскресения у женских персонажей в творчестве Л. Толстого // Текст: проблемы и перспективы. - М., 2005. - С. 116-117.



*«Отовсюду сильнее запахло цветами, обильная роса облила траву, соловей защелкал в кусте сирени и затих, услышав наши голоса; звездное небо как будто опустилось над нами»* [Толстой, 1979: III: 79-80].

Одомашненный космос – образ из лирики Фета, в поэзии которого часто небо обретает форму купола, покрова<sup>223</sup>. Ночной мир, создаваемый песнью соловья (именно так рисуется Толстым ночное пространство), сначала ощущается ею как чужой, принадлежащий птицам и недоступный человеку. Но вхождение в него, реализованное через слух (чьи-то шаги, фиксируемые сознанием, колебание листа, полотна террасы и т.д.), обоняние (*«...и, колеблясь в воздухе, донеслось что-то пахучее на террасу и разлилось по ней»*) [Толстой, 1979: III: 81]), – уже шаг, сближающий человека и природу. Позже, когда оба будут переживать «возвращение» Маши, Сергей Михайлович, словно читая ее мысли, сформулирует переживание ею природы так: *«...ты завидуешь и листьям, и траве за то, что их мочит дождик, тебе хотелось бы быть и травой, и листьями, и дождевиком...»* [Толстой, 1979: III: 145]. Комплекс «стать природой» – вполне фетовский, только оформится он в поэзии Фета несколько позже<sup>224</sup>. Пейзаж, не воспроизведенный, а созданный намеками, после отъезда Сергея Михайловича, – уже мир, создаваемый по настроению и желанию: *«...опять стала смотреть в сад, и в россистом тумане, в котором стояли ночные звуки, долго еще видела и слышала все то, что хотела видеть и слышать»* [Толстой, 1979: III: 82].

Метаморфозы мира для толстовской героини – следствие ощущения присутствия Другого во всем и себя в Другом. Поэтому в деформации телесности в портретных зарисовках на фоне пейзажа (в этом очевидно проявление живописной романтической традиции) нет боли (*«...голова его отделялась на светлевшем фоне ночи...»*) [Толстой, 1979: III: 92]); таково видение Маши, буквально растворившейся в своей любви, для которой весь облик Сергея Михайловича свелся теперь к его «бле-

<sup>223</sup> См. подробнее: [Козубовская, 1991]; [Козубовская, 2005].

<sup>224</sup> См.: *«И сознание счастья на сердце храня, стану буйства я жизни живым отголоском...»* [Фет, 1986: 178]. См. подробнее: [Козубовская, 1991: 145-158]; [Козубовская, 2005: 143-157].

*стящим глазам*», пристально смотревшим на нее. Молчаливый диалог глаз – также мотив поэзии Фета<sup>225</sup>.

Раздвигающееся пространство в романе Л. Толстого – метафора внутреннего состояния персонажей, близкого к окрыленности. Движение по саду ассоциируется с перешагиванием порога, за которым красота кончается; это порождает бессознательное желание остановить время; так возникает мотив природы, закованной в своей красоте<sup>226</sup>. В пейзаже, воссозданном при помощи разного рода ощущений, за одними, такими, как, напр., слуховые («...и точно сухой лист шуршал у нас под ногою...» [Толстой, 1979: III: 94]), тактильные («...и свежая ветка задевала меня по лицу...», «бережно нес мою руку...» [Толстой, 1979: III: 94]), закрепляется функция удостоверения реальности; наоборот, визуальные, как наиболее обманчивые, лишают картину достоверности («...И, должно быть, это был месяц на небе, который светил на нас сквозь неподвижные ветви...» [Толстой, 1979: III: 94]). В пейзажной зарисовке очевидно воздействие фетовской «Фантазии»: «Миг еще – и нет волшебной сказки, и душа опять полна возможным» [Фет, 1986: 155]. Даже лягушка<sup>227</sup>, чуть было не разрушившая очарование ночи, органично вписывается в общую картину, не лишая ее целостности и красоты<sup>228</sup>. Звучащие в природе, как эхо, произнесенные чело-

<sup>225</sup> Строганова Е.Н. «Взоры» и «речи» в лирике А. Фета // А.А. Фет. Проблемы изучения жизни и творчества. - Курск: КГУ, 1994.

<sup>226</sup> См. у Фета в стихотворении «Молчали листья, звезды рдели...» (1859): «Что чище звезд, пугливой ночи, страшнее тьмы, тогда, взглянув друг другу в очи, сказали мы» [Фет, 1986: 264] или в другом, более позднем – «О, этот сельский день и блеск его красивый» (1884): «Вот ночь со всем, что мучило недавно, перерывает связь, а звезды, с высоты глядя на нас так явно, мигают, не стыдись» [Фет, 1986: 88]. Сцена ночного свидания обрамлена двумя мотивами.

<sup>227</sup> «Лягушка», прыгнувшая под ноги, - создает ассоциативное поле: согласно фольклорно-мифологическим представлениям, она – опора мира (См. об этом: Судник, Т.М., Цивьян, Т.В. Лягушка в мифологеме творения мира // Структура текста-81. - М., 1981. - С. 63-65). Упоминание липы тянет за собой ассоциации, связанные с усадебным текстом (липовая аллея Керн, дворянские усадьбы и т.д.).

<sup>228</sup> См. подробнее о принципах пейзажа, формирующихся в дневниках Л. Толстого: [Алимова, 2004].

веком слова, слышимые только душой Маши («*“Люблю...” – твердил его взгляд, его рука; и свет, и тень, и воздух, и все твердило то же самое*» [Толстой, 1979: III: 94]), – явление, поддающееся двойной интерпретации. С одной стороны, это иллюзия, вполне объяснимая состоянием Маши, с другой – процесс, вполне в духе фетовской мифологии: очеловечивание природы и природность человека (Н.Н. Скатов). В волшебном мире все обретает язык, договаривая за человека то, чего ему не дано пока сказать, и одновременно человек доходит до такого состояния, когда оказывается способным воспринимать язык природы. Природа, выполняя посредническую функцию, одухотворяется, принимая в себя человеческое переживание, разлитое теперь в ней. И в этом вновь проявление фетовского: «*...Говорила за нас и дышала нам в лицо благовонная ночь*» [Фет, 1986: 255].

Один из повторяющихся пейзажных мотивов у Толстого – месяц<sup>229</sup>. Так, высоко поднявшийся, посветлевший месяц в момент внезапного окончания игры на фортепьяно, – сторонний свидетель и в то же время пластическая метафора природного продолжения чувств обоих героев, оставшихся невысказанными. «*Серебристый свет*» месяца, падающий на пол, позже станет толстовской цитатой у Фета<sup>230</sup>. Месяц-свидетель – своеобразный мифологический двойник героя – присутствует почти во всех «романтических» сценах<sup>231</sup>. Так, лицо Сергея Михайловича, освещенное светом месяца, каким увидела его Маша, было «*счастливо и прекрасно*». Месяц, заместивший солнце, – ключ к прочтению сцены после венчания, в которой ощущение неве-

<sup>229</sup> См. о мифопоэтических мотивах у Толстого: Берман, Б. Луна и вода в мире Толстого // Новое лит. обозрение. - М., 1992. - N 1. - С. 66-82.

<sup>230</sup> См стихотворение «Сияла ночь»: «*Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали лучи у наших ног в гостиной без огня*» [Фет, 1986: 166].

<sup>231</sup> Обратим внимание на то, что здесь, совершенно в духе поэзии А.Фета, «луна» замещена «месяцем». В этом, на наш взгляд, соблюдение единства точки зрения - от лица героини, выражение преимущественно ее оптики. Но, продолжая наблюдения Б.Бермана, отметившего, что «...луна и вода символизируют для Толстого некую тему счастья» [Берман, 1992: 69], «Миф о луне и воде (даже когда «вода» присутствует лишь подспудно или намеком) есть творческий миф» [Берман, 1992: 81], отметим, что здесь «месяц» - также намек на предчувствие и ожидание счастья; но, появившись в 1 части, он совершенно исчезает во 2-ой. Сцены примирения супругов - без его участия.

стой холода сменяется жаром, а страх перед неизвестностью – счастьем ощущения чужой власти над нею<sup>232</sup>. «Романтическое», «балладное», спорит здесь с фетовским, в поэзии которого месяц оказывается не столько пейзажным фоном, предвестием, сколько действующим лицом, «волшебником» и «ревнивым» соперником<sup>233</sup>.

Очевидна разница «одинокых» и «друзьных» пейзажных сцен. Преобладающими в первых являются зрительные образы. Так, невеста Маша невольно фиксирует в картине предзимней природы утраты, что отвечает ее настроению. В этом вновь отсылка к Фету с его «Георгинами» (1859)<sup>234</sup>. Природа рисуется накануне перехода в другое состояние: так выстраивается аналогия человека и природы, в которой запечатлена синхронность обрядов свадьбы и похорон, где предчувствие чего-то страшного соседствует с другим – ощущением реальности осуществления невозможного счастья. В сцене после панихиды по усопшим соприкосновение миров ощущается в торжественности чувства, смысл которого не поддается объяснению («не то печаль, не то радость»), которому отвечает эта оголенная природа. Поэтому и лучи солнца здесь «блестящие, но бессильные лучи, пытающиеся жечь мне щеку» [Толстой, 1979: III: 108]. Так, солнце и месяц оказываются в одинаковой функции – в роли соперника, завистливого свидетеля. И уже другое солнце – в совместной прогулке: «На всем блестело нежаркое солнце, на всем лежали длинные волокнистые паутины...» [Толстой, 1979: III: 109], где «паутина» – нить жизни, связующая персонажей.

Раскрывшаяся во время прогулки панорама создается слуховыми образами. Вслушивание в мир, в Другого, – важное для Толстого качество, незримый для других диалог, общение душ – в этом смысл семейного счастья. Эффект остановленного звука – повторяющийся в поэтике Толстого образ – создает ощущение отлета души от тела, преодоление собственной телесно-

<sup>232</sup> Мотив луны (месяца) отсылает к балладной жанровой модели. Мы не ставим задачи рассмотрения балладной модели в повести Л.Толстого как архетипической, питающей сюжет, и ее трансформаций.

<sup>233</sup> См. подробнее: [Козубовская, 1991: 59-61].

<sup>234</sup> «...и над безмолвным увяданьем мне как-то совестно роптать» [Фет, 1986: 267].

сти и одновременно одиночества в опустевшем мире: *«Когда мы говорили, голоса наши звучали и останавливались над нами в неподвижном воздухе, как будто мына которм, вспыхивая и дрожа, играло нежаркое солнце»* [Толстой, 1979: III: 109]. В «дзутных» сценах, в присутствии Другого, как бы происходит своеобразное отмыкание органов слуха, обоняния, что интерпретируется как открытость навстречу живой жизни, преодоление эгоистической замкнутости<sup>235</sup>.

Мертвенность и немота, ощущение Машей почти полного выпадения из времени и пространства (она механически фиксирует все происходящее во время венчания)<sup>236</sup> сменяются обретением чувств: уснувшая невеста, вопреки архетипическому сюжету, пробуждается не от поцелуя жениха (поцелуй, наоборот, воспринят ею как *«странный, чуждый нашему чувству»* [Толстой, 1979: III: 110]), а от звука и запаха – признаков живого (*«...звук колес густо раздался под сводом церкви, свежим воздухом пахнуло в лицо...»*) [Толстой, 1979: III: 110]). Отсутствие ощущения совершаемого таинства во время обряда сменяется особым чувством во время совместного пути.

Толстовские композиционные принципы (симметрии и зеркальности), генетически восходя к Пушкину, вбирают в себя и фетовские. Так, цикл «Вечера и ночи» целиком организован ими. Мотив возвращения неоднозначен в романе: с одной стороны, он делает острее и больнее те изменения, которые не остаются не замеченными для человека (таков мотив пустого Дома и усадьбы: *«...те же соловьиные песни несутся от пруда, те же сирени во всем цвету, и тот же месяц стоит над домом; а все так страшно, так невозможно изменилось»*) [Толстой, 1979: III: 142]), с другой – придает заново обретенному статус наивысшей ценности. Не случайно примирение героев сопровождается очистительной грозой; вторжение запахов, восприятие которых всем было утрачено героиней в петербургской и заграничной

<sup>235</sup> См. подробнее о философии Л. Толстого: Сливцкая, О.В. «Война и мир» Л. Толстого. Проблемы человеческого общения. - Л., 1988, Галаган, Г.Я. Л. Толстой. Художественно-этические искания. - Л., 1981 и др.

<sup>236</sup> См. об обряде «Невеста в черном»: Еремина, В.И. К вопросу об истоках и общности представлений свадебной и погребальной обрядности: «Невеста в черном» // Русский фольклор. - Л., 1987. Т. XXIV.

жизни, в картину мира – предвестие душевного воскресения: «...запах сирени и черемухи так сильно, как будто весь воздух цвел, стоял в саду и на террасе и наплывами то вдруг ослабевал, то усиливался, так что хотелось закрыть глаза и ничего не видеть, не слышать, кроме этого сладкого запаха» [Толстой, 1979: III: 143]. «Буйство жизни» в пейзаже передается интенсивностью запаха: «А из сада все сильнее и слаще поднималась пахучая свежесть ночи, все торжественнее становились звуки и тишина, и на небе чаще зажигались звезды» [Толстой, 1979: III: 149]. Картина вполне по-толстовски и по-фетовски завершается звездным небом – высшим символом Истины, Добра, Красоты.

### ***Телесный код и пластика жеста***

Объяснение толстовских персонажей, происходящее в саду, принципиально не столь романтично, как в литературе предшествующего периода. У каждого из персонажей есть уже накопившаяся за столь недолгий срок протекающего романа своя боль. Сергей Михайлович прячет ее за холодными словами, выдающими жесткое, рационалистичное решение. Все его жесты, замещающие один другой, выполняя разнообразные функции, тем не менее, выдают его состояние. Так, ветка сирени<sup>237</sup>, листья которой он обрывает, – спасительный жест, своеобразная материализация метафоры утопающего, хватающегося за соломинку. Голова, опершаяся на руки<sup>238</sup>, – жест, означающий поиск

237

Упоминание сиреней – знак усадебного текста, с одной стороны, с другой – литературный код, отсылающий и к роману «Евгений Онегин», и «Обломову». См.: [Шарафадина, 2003]. См. также: [Золотницкий, 1994: 247-254]; [Федосеенко, 1998: 96].

238

См. о телесности: Янушевский, В.Н. «Опредмеченное» чувство в структуре художественной реальности романа Л.Н. Толстого «Война и мир» // Человек в культуре России: Материалы VIII всерос. науч.-практ. конф., посвящ. дню слав. письменности и культуры. - Ульяновск, 2000. - С. 66-68; Хвалько, И.А. Тема телесности в мотивной структуре поздних произведений Л. Толстого // Дергачевские чтения. 2000: Рус. лит.: нац. развитие и регион. особенности. - Екатеринбург, 2001. - Ч. 1. - С. 239-244; Бухаркин, П.Е. Элен и «ожившая статуя»: (К вопросу о роли топики в реалистическом дискурсе) // Риторическая традиция и русская литература. - СПб., 2003. - С. 221-235; Семикина, Ю.Г. Та-

опоры в ускользящем разговоре, поддержка себя, смутно сознающего свою неправоту, но не желающего признавать это. Трудности произнесения сухого, но правдивого, как ему кажется, слова, которое не может вместить в себя всю сложность с трудом давшегося решения, материализуются в жестах: в болевом («...*потер лоб рукою*...») [Толстой, 1979: III: 101]) и следующим за ним – отказном («...*закрыл ею глаза*») [Толстой, 1979: III: 101]). Пытка продолжающегося разговора, где все неправда, усиливает боль, словно возникающую от каждого вслух произнесенного слова («...*морщась как будто от физической боли*...») [Толстой, 1979: III: 101]).

Несовпадение слова и состояния очевидно для Маши: фраза «*не будем говорить*» – аналог отказного жеста, бегство от ужаса привычного финала, противоречит ожиданию слова. Именно это несовпадение спровоцировало прорыв Маши из «зоны молчания» – стихийный жест молодости и естественности, не принимающей неправды отношений, основанной на опытности, безжалостно перечеркивающей возможность человеческого счастья сведением его к математическим вариантам, не учитывающим непредсказуемости человеческой природы.

---

натологический аспект мотива руки в романе Л.Н.Толстого «Война и мир» // Формирование коммуникативной грамотности у студентов неязыковых вузов гуманитарного профиля. - Волгоград, 2003. - С. 72-74; Баррос Гарсия, Б. Символика пальца в некоторых примерах русской литературы XIX века // Семиозис и культура. - Сыктывкар, 2005. - С. 64-69; Завершинская, Е.А. «Слово» и «тело» в романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина» // Проблемы интерпретации в лингвистике и литературоведении. - Новосибирск, 2004. - Т. 2. - С. 110-114; Рубичева, Ю.А. Невербальный диалог и его функции в романах Л.Н. Толстого // Сравнительное и общее литературоведение. - М., 2006. - Вып. 1. - С. 195-204 и др. Кроме того: Тело в русской культуре. Сборник статей / Сост. Г. Кабакова и Ф.Конт. – М.: Новое литературное обозрение, 2005; Тхостов, А.Ш. Психология телесности / А.Ш. Тхостов. – М., 2002; Фигут, Р. Страх перед телом у Толстого. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999\\_02/1999\\_2\\_06.htm](http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_02/1999_2_06.htm). Загл. с экрана; Цивьян, Т. О телесности души в русской литературе (постановка вопроса и некоторые примеры) // Тело, дух и душа в русской литературе и культуре. Leib, Geist und Seele in der russischen Literatur und Kultur. Wiener slawistischer Almanach. – Band 54. – Wien, 2004. – № 7–18; Цивьян, Т. Отношение к себе и к своему телу в русской модели мира // Тело в русской культуре. – М.: Новое литературное обозрение, 2005. – С. 38–48 и др.

Преодоление «порога» сопровождается обретением голоса, адекватно передающего смятение чувств. «Внутренний голос», как его определила сама героиня, – голос души, готовый оборваться в любую минуту; принадлежащий душе, пребывающей на грани нервного срыва, он, невольно перешедший в дикий вскрик, несет в себе всю боль возможного разрыва, невыплаканных слез и т.д.

Раздвоение героини в неожиданном разрешении ситуации фиксируется Толстым следующим образом: голос, словно отделившийся от героини, продолжает твердить слова, в которых затаилась обида, дрожащие руки тоже не могут обрести покоя, тогда как в душе *«было счастье, навеки ушедшее, невозвратившееся счастье»* [Толстой, 1979: III: 103]. Именно «руки» здесь материализуют счастье. Сначала Сергей Михайлович пытается удержать Машу от опрометчивого слова, остановить прорвавшуюся стихию чувств, положив свои руки на ее, потом, целуя ее руки, омывает их слезами, не веря в возможность столь внезапно осуществившегося счастья.

Произнесение слова, на котором «споткнулась» Маша (слово *«полюбила»*), оказалось аналогично преодолению пропасти, разверзнувшейся между героями. Близость этой сцены фетовской лирике в том, что она полна трепета и почти мистического ужаса перед произошедшим: *«Все, что хранит и будит силу во все живом, все, что уносится в могилу от всех тайком, что чище звезд, пугливей ночи, страшнее тьмы, тогда, взглянув друг другу в очи, сказали мы»* [Фет, 1986: 264].

Ключ к «жестовым сценам» романа – в фетовской ранней миниатюре «Ручка» (1842). Мотив рук – повторяющийся в поэзии Фета, для которого постижение любви связано именно с языком телесной пластики (*«...по сжатию руки, по отблеску очей, сопровождаемых то вздохами, то смехом, по ропоту протых, незначащих речей, лишь нам звучащих страсти эхом»*) [Фет, 1986: 65]).

В толстовском романе словно проигрывается ситуация фетовского стихотворения «Люди спят; мой друг, пойдем в тенистый сад...» (1853), где слово изъято из обращения за ненадобностью и замещено прикосновениями как более адекватными в выражении чувств в настоящей ситуации: *«...да рука,*



*услыша, сердцу говорит, что другая в ней пылает и дрожит, что и ей от этой дрожи горячо, что к плечу невольно клонится плечо»* [Фет, 1986: 239].

### **Музыкальный код**

Роман героев обрамлен музыкой. Музыка – еще один из языков, адекватно передающих чувства героев, не доступных окружающим. Поэтому столь различны оценки игры Маши: Катя, не довольная тем, что Маша остановила игру на лучшем месте, определила, что она *«дурно играла»*, тогда как для Сергея Михайловича это ее лучшая игра. В отказном жесте Сергея Михайловича, запирающего фортепьяно на ключ, – понимание состояния Маши, с которым музыке не дано соперничать: *«...у Вас теперь в душе такая музыка, которая лучше всякой на свете»* [Толстой, 1979: III: 99].

Заполнение пустоты Дома музыкой после возвращения Маши – непосредственный выход из тупика, преодоление пропасти, образовавшейся между героями. Именно после музыки восстанавливается разорвавшаяся связь между ними, скрепленная жестами, утратившими свой смысл после разрыва: *«...шаги слышались за мною, и рука легла на мое плечо»* [Толстой, 1979: III: 143]. Жест Сергея Михайловича во время грозы (*«...рукой проводя по моим мокрым волосам»* [Толстой, 1979: III: 144]), означающий утешение, провоцирует разрешение ситуации, создает прорыв из «зоны молчания».

В толстовском романе между героями всегда оказывается нечто третье: ночь, природа (соловей, месяц и т.д.), музыка<sup>239</sup>. Вбирая в себя человеческую боль и счастье, они договаривают за человека, снимая тем самым напряжение ситуации, казавшейся

---

<sup>239</sup> Ср. с поздним – с «Крейцеровой сонатой». См.: Гей, Н.К. «Крейцера соната» Л.Толстого как художественная многомерность // Страницы истории русской литературы. - М., 1971. С. 121-130. См. о музыке: Мурзак, И.И. Музыкальная реминисценция в метафорической структуре повести Л.Н. Толстого «Крейцера соната» // Филологические традиции и современное литературное образование. - М., 2002. - С. 23-26; Легонькова, В.Б. Музыкальные интертексты в повести Л.Н. Толстого «Крейцера соната» // Гуманитарные и социальные науки. - Магнитогорск, 2005. - Вып. 4. - С. 220-226.

ся неразрешимой. Так, в музыку Маша вложила всю горечь своей души, разрушая «непрощенную обиду», стоящую между ней и Сергеем Михайловичем. В «Лунной сонате» Бетховена («*Quasi una fantasia*»), обрамляющей «Семейное счастье», – Маша обретает своего двойника, в которого перетекла ее душа.

В подтексте романа фетовское «ANRUF AN DIE GELIEBTE» Бетховена»<sup>240</sup>.

### ***Чайный ритуал<sup>241</sup> и его космологизирующая функция***

Знаком упорядоченности бытия становится в «Семейном счастье» чайный ритуал. Именно за чаем случаются все наиболее важные события, ведутся разговоры, решающие судьбы и т.д. Толстой снимает пародийный налет с усадебных чайных сцен, что запрограммировано ассоциациями с романом А.С.Пушкина «Евгений Онегин»<sup>242</sup>, возвращая им бытийную серьезность. Невеста Маша лишь присутствует в сцене приема гостя, чай разливает Катя; при этом подчеркивается: Сергей Михайлович – первый гость в их «сиротской жизни», к тому же, еще и потенциальный жених: «...она (умершая мать – Г.К.) сказала, что такого мужа желала бы для меня» [Толстой, 1979: 73]. Полудетские страхи Маши «остраиваются»: «...я не без страха иногда спрашивала себя, что я буду делать, ежели он вдруг захочет жениться на мне?» [Толстой, 1979: 74].

Чайная церемония становится все длиннее, как бы отмечая своей протяженностью завязывающийся роман: «*Вечер был так хорош, что чай унесли, а мы остались на террасе, и разговор был так приятен для меня, что я и не заметила, как понемногу затихли вокруг нас людские звуки*» [Толстой, 1979: 79]. За

<sup>240</sup> «...и, без тебя томясь предсмертной мукой, своей тоской, как счастьем, дорожу» [Фет, 1986: 163].

<sup>241</sup> См. работу о чае: [Фарино, 1992]. «Чай – высвободитель из пустоты – небытия – смерти» [Лошилов, 1997]. См. легенду о происхождении чая: [Лошилов, 1997].

<sup>242</sup> У Пушкина чайная усадебная церемония – часть плана уловления жениха: «...Зовут соседа к самовару, а Дуня разливает чай, ей шепчут: «Дуня, примечай!». Потом приносят ей гитару: и запищит она (бог мой!): «Приди в чертог ко мне златой!» [Пушкин, 1957, V: 41]. Кстати, музыкальному мотиву Толстой тоже вернул серьезность.

чаем следует игра на фортепьяно, предвещающая прогулку по саду, который отвечает состоянию души персонажей. И самое главное объяснение происходит на той же террасе, и его важность вновь несколько снята в приеме остранения: «*Через пять минут Соня бежала наверх к Кате и на весь дом кричала, что Маша хочет жениться на Сергее Михайловиче*» [Толстой, 1979: 103].

Ритм семейного бытия предопределен чаепитием: «*Вечерний чай разливала я в большой гостиной*» [Толстой, 1979: 114], «*После чая татап раскладывала пасьянс или слушала гаданье Марьи Миничны*» [Толстой, 1979: 115]. Редукция чайных церемоний («*После чаю, который я кончила особенно скоро...*» [Толстой, 1979: 118]), отсутствие разговоров – знаков понимания – все это символизирует начало распада семейной гармонии; не случайно это предварено Машиным замечанием об ощущении ею повторяемости жизни.

Семейное счастье с тихими усадебными радостями сменили светские рауты и балы. Послушанный разговор, в котором потенциальный любовник выразил свою позицию («*Я не могу не любить! без этого нет жизни. Делать роман из жизни одно, что есть хорошего. И мой роман никогда не останавливается в середине, и этот я доведу до конца*» [Толстой, 1979: 136]), огненный поцелуй и свежий воздух, охладивший героиню, устремленную от света в русскую усадьбу, – эпизоды, последовательно оформляющие сюжет. Лейтмотив следующих сцен («*А вот чаю напиток, это будет лучше*» [Толстой, 1979: 141]) – предвестие будущего возвращения семейной гармонии.

Именно развернутый «чайный сюжет» ведет тему одомашненного Космоса, где «чай» – важнейшая его составляющая, выполняющая космоустроительную функцию. Отложенное во времени чаепитие (пустое время заполнено музыкой – Маша в ожидании мужа исполняет сонату «*Quasi una fantasia*») завершает сюжет («*“Однако пора чай пить!” – сказал он, и мы вместе с ним пошли в гостиную*» [Толстой, 1979: 149]).

## V. И.С. ТУРГЕНЕВ

### МИФОЛОГЕМА ЗАПАХА В РОМАНЕ «ДЫМ»: ФЕТОВСКИЙ КОД<sup>243</sup>

#### *Тургенев и Фет: притяжения и отталкивания*

Взаимоотношения А.А. Фета и И.С. Тургенева – не просто эпизод в их биографиях<sup>244</sup>. В одном из писем к Фету Тургенев достаточно точно определил характер своих отношений с ним: по Тургеневу, тяга двух столь непохожих людей друг к другу вытекала как раз из их разности. Именно этой «разностью» объясняются взаимные оценки произведений, абсолютно не адекватные авторским замыслам. Тургеневу казалось, что стихотворения Фета слишком расплывчаты, что в них много непонятных мест и т.д. (в истории культуры общеизвестна искажающая редакторская правка Тургеневым Фета, как, напр., Жуковским Пушкина и тем же Тургеневым Тютчева)<sup>245</sup>. Фет же утверждал, что произведения Тургенева слишком сухи, отчего кажутся неполноценными<sup>246</sup>.

Тем не менее, в них есть сходство. Судьбы обоих не лишены трагизма. Оба маргиналы: Тургенев, имея прочное материальное положение, родовое гнездо, всю жизнь скитался между Россией и Западом; Фет, добиваясь дворянства, потерял имя, принесшее ему славу; Тургенев тенью следует за единственной женщиной; Фет, потеряв в молодости достойную его женщину, прячется от жизни в бегстве на окраину.

---

<sup>243</sup> Первоначальный вариант опубликован: Культура и текст: миф и мифопоэтика. - СПб.; Самара; Барнаул: БГПУ, 2004. - С. 158-166.

<sup>244</sup> Лотман, Л.М. Тургенев и Фет // Тургенев и его современники. - Л., 1977. - С. 25. На сегодняшний день эта статья является одним из наиболее основательных исследований типологических параллелей Тургенева и Фета. Наши наблюдения, продолжая намеченное Л.М. Лотман, не претендуют на полноту освещения.

<sup>245</sup> О тургеневской правке Фета см.: Кошелев, В. О «тургеневской» правке поэтических текстов Афанасия Фета // Новое лит. обозрение. - № 48. - С. 157-191. - М., 2001.

<sup>246</sup> В этом он сближается с Л.Толстым, писавшим о романе «Новь»: «Не мог прочесть от скуки...» [Толстой, 1984, XVIII: 798].

Охота – единственное увлечение, которое уравнивает их в «усадебном бытии», – дарует ощущение полного слияния с природой, обострение «нюха» и пробуждение «мужского духа» в экстремальной ситуации: это некое подобие испытанию судьбы. Оба зазывают друг друга в свою усадьбу именно в охотничий сезон. Так, Тургенев соблазняет Фета обещанием удачи: *«Смотрите же, в будущем году непременно приезжайте сюда охотиться. Здесь у нас дичь верная»* [Переписка Тургенева: 1982, I: 430]. В эпистолярном диалоге Тургенев не обходится без иронического обыгрывания культурной ситуации: *«Желаю вам всяческих успехов и прошу об одном – не забывайте совершенно охоты – ибо и там дичь – тоже не вроде дичи Чернышевского»* [Переписка Тургенева: 1982, I: 430]. Оба разделяли негативную оценку творчества Чернышевского.

Связанные с усадебной культурой, оба мечтали иметь «домик в деревне», на лоне природы, чтоб совершенно отдалиться творчеству<sup>247</sup>. Когда Тургенев начинает воплощать эту мечту в реальность, Фет не скрывает своей зависти к нему<sup>248</sup>. Тургеневу и за границей чудится русская деревенская благодать: *«Вы говорите, что часто мечтаете в нашем общем житии в деревне в нынешнем году... я мечтаю о нем даже здесь, среди величавых развалин в длинных мраморных залах Ватикана...»* [Переписка Тургенева: 1982, I: 405]. Тоску по родным просторам не может заменить никакая культура, даже такая, как древняя римская. Для Тургенева, отлученного от родины, Фет ассоциируется с Россией, поэтому и в письмах Фета он находит «русское», «усадебное»: *«Ваши письма меня не только радуют – они меня оживляют: от них веет русской осенью, вспаханной уже холодной землей, только что посаженными кустами, овином, дымком, хлебом»* [Переписка Тургенева: 1982, I: 420]. В романе «Дым» подобный мотив также будет основан на метафорике: чистый воздух уподоблен глотку живой воды.

<sup>247</sup> Вариации пушкинского: «...в обитель дальнюю трудов и чистых нег» [Пушкин, 1957, III: 278].

<sup>248</sup> Позже, обретя свой дом, он в поэтических строках, обращенных к Тургеневу, выразил свой идеал по-фетовски: *«Вот здесь, не ведая ни бурь, ни грозных туч душой, привычное к утру, желал бы умереть, как утром лунный луч или как солнечный – с закатом»* [Фет, 1986: 452].

«*Чувство природы*» (термин В.Ф. Саводника [Саводник 1911: 164]) объясняет восприятие мира тем и другим писателем. В дружеских излияниях – своеобразных объяснениях в любви – значим вегетативный код. В эпистолярном диалоге очевидно соревнование в духе древних славословий древних времен. Напр., Тургенев в обращении к Фету сравнивает счастье Фета с цветом: «*Держу пари, что не отгадаете – с цветом ржи. Вспомните цветущий колос на склоне холма, в сияющий летний день – и Вы останетесь довольны моим сравнением*» [Переписка Тургенева: 1982, I: 405]. Ответ Фета не менее поэтичен: «*Вашу душу я бы сравнил с самой ранней зарей в прохладное летнее утро – оранжевое, чистое дыхание, которое увидит и заметит только любитель природы или пастух, выгоняющий стадо. Сравнил бы с утренним лесом, в котором видишь одни распускающиеся почки плакучих берез, но по ветру несет откуда-то запахом черемухи и слышно жужжание пчелы*» [Переписка Тургенева: 1982, I: 407].

Художественная картина мира у Тургенева становится зримой, почти осязаемой именно потому, что в ней актуализированы звук, цвет, запах и т.д., что заметил Л. Толстой: «*Одно, в чем он – мастер такой, что руки отнимаются после него касаться этого предмета – это природа. Две, три черты и пахнет*» [Толстой, 61: 315]. Внимание обоих (писателя и поэта) к запахам вызвано тем, что русская литература середины XIX века, а также эстетика, философия и другие науки обратились к «живой жизни», к органике.

Понимая природу как совершенство, оба и женщину оценивают через призму природы: она – идеал, прекрасное в земном воплощении, царица. Поэтому в женских «портретах» в первую очередь подчеркивается «природность» красоты (роскошные волосы и связанные с ними запахи<sup>249</sup>).

---

<sup>249</sup> См.: [Козубовская, 2005: 159-160].

***Вегетативный код: «запах гелиотропов»***

Романный воздух «Дыма»<sup>250</sup> наполнен различными запахами<sup>251</sup>. В романе действует следующая закономерность: именно лишенные идеологического содержания персонажи романа «Дым» (Литвинов и Ирина<sup>252</sup>) наделены соответствующими запахами, развертывающими их жизненные сюжеты. Фетовский код в романе «Дым» связан именно с мифологемой запахов.

Идеал женщины у Тургенева двойствен: с одной стороны, она царица, inferнальница, пленяющая своей красотой, с другой – наоборот, ангельская натура, притягивающая чистотой и непорочностью. «Царица» – один из наиболее частых женских ликов в лирике Фета: *«Одна передо мной, под мирными звездами, ты здесь, царица чувств, властительница дум»* [Фет, 1982, I: 82]. В тургеневском женском портрете «фетовское» выражает-

<sup>250</sup> См. о романе: Шайкина, И.П. Статус повествователя в романе И.С. Тургенева «Дым» // Филологический поиск. - Волгоград, 1993. - Вып. 1. - С. 128-137; Кийко, Е.Н. Ответ Тургенева критикам его романа «Дым» // Рус. лит. - СПб., 1996. - N 2. - С. 133-134; Слывко, А.А. Тургеневский Потугин («Дым») и «Философические письма» П.Я.Чаадаева // И.С.Тургенев и современность. - М., 1997. - С. 63-68; Гольцер, С.В. Роман И.С.Тургенева «Дым» в свете онегинской традиции // Молодая филология: сб. науч. тр. - Новосибирск, 2001. - Вып.3. - С. 32-43; Семухина, И.А. «Петербург под маской»: Специфика хронотопа в романе И.С. Тургенева «Дым» // Анализ литературного произведения в системе филологического образования. - Екатеринбург, 2004. - С. 50-58; Васильева, Н.В. Заметки о двух собственных именах у Тургенева // Семиотика. Лингвистика. Поэтика: К 100-летию со дня рождения А.А. Реформатского. - М., 2004. - С. 494-499 (семантика имен «Ирина» и «Татьяна» в романе И.С. Тургенева «Дым»); Логутова, Н.В. Поэтика пространства и времени романов И.С. Тургенева: Автореф. дис. ... канд. наук; Филологические науки : 10.01.01 / Иван. гос. ун-т. - Кострома, 2002. - 20 с.

<sup>251</sup> «Запахи» – неотъемлемая часть мира и один из элементов моделируемой картины мира, самое неуловимое из составляющих этого мира: они воздействуют на подсознание человека. В современной науке наметилась тенденция к изучению запахов в художественной литературе. Наиболее интересными являются статьи, помещенные в журнале «Новое литературное обозрение» (2000. № 43). См. также более позднее издание о запахах: Ароматы и запахи в культуре: в 2 т. М., 2003.

<sup>252</sup> См. о прототипичности женского персонажа (тождества прототипа картины И.Н.Крамского «Неизвестная» и романа И.С.Тургенева «Дым»): Чуприна, И.В. О реальной основе некоторых произведений И.Н.Крамского и И.С. Тургенева. - Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1994. - 119 с.

ся в переименовании прекрасной женщины, в наделении ее статусом царицы. Авторское видение Ирины в романе («... блестящие плечи, плечи молодой царицы дышали свежестью и жаром неги...») [Тургенев, 1976, IV: 102]) включает точку зрения Литвинова: слово «царица», становящееся лейтмотивным в монологах Литвинова, – ключевое, обнаруживающее единство восприятия автора и героя («...Если же ты, моя прекрасная лучезарная царица, действительно полюбила такого маленького человека, каков я...») [Тургенев, 1976, IV: 145]<sup>253</sup>.

Ситуативным символом «женских» запахов является в романе вуаль, назначение которого – сокрытие лица<sup>254</sup>. В начале романа лицо дамы, с которой столкнулся Литвинов, возвращаясь в гостиницу, было закрыто вуалью<sup>255</sup>. «Романный» сюжет Ирины сопрягает «начала» и «концы» вуалью. «Запах гелиотропов», принадлежащий неизвестной даме, – мифологема, содержащая в скрытой форме весь сюжет романа, обозначающийся в параллелизме «уплотненного» времени, в смешении сна и реальности.

Вегетативный код Фета – ключ к пониманию концепции красоты у Тургенева<sup>256</sup>.

Красота и таинственность тургеневских дам подчеркивается еще и особой аурой ароматов, их окружающих. Таков «запах гелиотропов», еще более усиливающий загадочность Ирины. В этом очевидна отсылка к Фету, в поэзии которого женщина всегда окружена цветами: «Вчера, увенчана душистыми цветами, смотрела долго ты в зеркальное окно» [Фет, 1982,

<sup>253</sup> Комплекс «царицы» включает в себя семантику светоносности, лучезарности [Козубовская, 2005: 167-168].

<sup>254</sup> См. у Фета: «Я узнаю тебя и твой белый вуаль, где роняет цветы благовонный миндаль» [Фет, 1982, 1: 410].

<sup>255</sup> «Вуаль» – весьма распространенный атрибут туалета дам высшего общества, бытовой культуры того времени. См. подробнее о вуале: Кирсанова М. Костюм в русской художественной культуре XVIII-первой пол. XIX в. - М., 1998.

<sup>256</sup> Обратим внимание на замечание Л.Пумпянского, касающееся сходства «Дыма» и «Вешних вод»: «Букет гелиотропов, вызвавший в памяти образ Ирины ..., можно сопоставить с гранатовым крестиком в начале «Вешних вод» [Пумпянский, 2000: 480].



I: 272], «Свеж и душист твой роскошный венок, всех в нем цветов благоволия слышны...» [Фет, 1982, I: 178] и т.д.

Запахам цветов придается у Тургенева семантика колдовства, отчего женщина приобретает статус чаровницы. Запах цветов вызывает особое состояние у влюбленного, граничащее с утратой ума; бред и лихорадочное состояние Литвинова – того же плана. Аналогичная ситуация и в поэзии Фета, которая и может служить ключом к дешифровке: «*И звуки те же, и те же благоуханья, и чувствую – пылает голова, и я шепчу безумные желанья и лепечу безумные слова*» [Фет, 1982, I: 181].

Еще один ключ скрыт в фетовской прозе, в частности, в рассказе «Кактус». Красота кактуса – предмет восхищения, она уподоблена женской красоте. В описании цветка у Фета ощутима аналогия с женщиной: «*Золотистые лепестки настолько раздвинулись, что позволили видеть посреди своего венца нежные края белоснежной туники, словно сотканной руками фей для своей царицы*» [Фет, 1982, II: 123]. Подчеркивая царственность красоты, Фет настаивает на ее безусловности: «*Кактус завладел нашим вниманием, словно вынуждал нас участвовать в своем безмолвном торжестве*» [Фет, 1982, II: 123].

Мифологема запаха несет значение «одурманивания», «навязчивой власти». Запах оживает, олицетворяя собой женское начало, становясь заместителем женщины, ее незримым двойником.

Согласно фольклорно-мифологической традиции, в цветах и травах заключены таинственные магические силы, способные влиять на жизнь человека<sup>257</sup>. Букет цветов в сюжете провоцирует перемену ролей: букет гелиотропов подает Литвинов Ирине в московской жизни – теперь, в Бадене, Ирина «возвращает» ему подарок. «Гелиотроп», согласно фольклорно-мифологической традиции, заключает в себе мифологему преследования избранника. Согласно мифу, снедаемая любовью Клития превращается в гелиотроп, чтобы всюду следовать за своим возлюбленным – Гелиосом<sup>258</sup>.

---

<sup>257</sup> Плакун-трава, заставляющая проливать слезы, сон-трава, при помощи которой толкуют сновидения и т.д.

<sup>258</sup> См. изложение мифа: [Тресиддер, 1999: 112]; [Федосенко, 1998: 30].

История Ирины и Литвинова в Баденском периоде раз­вертывается в сюжет о преследователе и жертве, причем роли эти постоянно меняются. Букет гелиотропов, расцветший за ночь, способствует погружению героя в прошлое, что напоминает спуск в Аид: *«...этот запах, неотступный, неотвязный, сладкий, тяжелый запах не давал ему покоя, и все сильнее и сильнее разлил темноте, и все настойчивее напоминал ему что-то, чего он никак уловить не мог.... Литвинову пришло в голову, что запах цветов вреден для здоровья ночью в спальне, и он встал, ошупью добрал до букета и вынес его в соседнюю комнату; но и оттуда проникал к нему в подушку, под одеяло, томительный запах, и он тоскливо переворачивался с боку на бок»* [Тургенев, 1976, IV: 37].

Прошлое Литвинова, как бы материализованное в букет цветов, преследуя героя, причиняет ему много страданий. Обратим внимание, что в предыстории букет гелиотропов, подаренный Литвиновым Ирине, не имеет запаха: запах он обретает именно в баденском бытии как знак прошлого. Запах ведет тоску, Литвинова одолевает лихорадка-лихоманка. В этом случае гелиотроп – посланник «царства мертвых», тем более, что его приносит женщина «без лица», вызывающая ассоциации с призраком смерти, пришедшим за героем. Запах гелиотропов, пробуждая эмоциональную память Литвинова, становится проводником в иной мир. Ситуация погружения в память актуализирует миф об Орфее и Эвридике<sup>259</sup>.

### ***Мифологема волос***

Мифологема волос отсылает к Фету<sup>260</sup>. Не лишено иронии замечание Фета в ответ на критику: *«Недавно какой-то строгий критик упрекал меня за то, что я два раза в стихах говорю о прекрасных женских волосах. Что же делать? У всякого свой вкус. Быть может, почтенный критик любит жидкие, кокетством вытеребленные волосы, а меня приводят в восторг*

---

<sup>259</sup> Рамки статьи не позволяют остановиться подробнее на реализации этого мифа в романе.

<sup>260</sup> См. подробнее: [Козубовская, 2005: 160-162].

*сизые, тяжелые змеи, облегающие вокруг смуглых, черноглазых головок страсбургских нянек»* [Фет, Из-за границы, 250]<sup>261</sup>. Но о страсти Фета к волосам упоминал Ап. Григорьев и др.<sup>262</sup>.

Волосы – деталь, которая является почти единственным штрихом в женском портрете: «...*твой душистый, твой послушный локон, развиваясь, падает на плечи*» [Фет, 1982, I: 154]. Динамическая деталь не выбивается из преображенного, ставшего волшебным мира, женщина – тоже часть природы. В смысле точно замечание Ю. Айхенвальда о Фете: «В единстве мирового содержания женщина неотделима от природы» [Айхенвальд, 1994: 168].

Помимо природного, волосы связаны с культурным кодом: внимание к волосам как детали женского облика позволяет соотнести фетовские женские «портреты» с живописными<sup>263</sup>.

Динамизация женской красоты связана с оптикой, с точкой зрения субъекта. В развернутых сравнениях, где очевидна попытка передать невыразимое («*В глазах твоих, загадочных, как ночь*» [Фет, 1982, I: 245]), не романтический штамп, но и выход к космизму. В этом плане точно тонкое замечание Ю. Айхенвальда по поводу Фета: «Кто влюблен, тот космичен» [Айхенвальд, 1994: 169]. Космически запредельные явления, с

---

<sup>261</sup> Правда, поздняя критика в колдовских волосах видела уже «квинтэссенцию женского очарования» [Дарский, 1916: 145].

<sup>262</sup> См.: [Козубовская, 2005: 161].

<sup>263</sup> Как отмечает искусствовед Б.Р. Виппер, внимание к волосам модели – черта, присущая С. Боттичелли, «из волос он плетет косы, свивает длинные, золотые жгуты и рассыпает каскадами светлых вьющихся линий» [Виппер, 1977, 2: 16]. Живое и неживое у Фета как бы обмениваются ролями: живое застывает, принимая форму неживого – мрамора, скульптуры, тогда как неживое оживает и одухотворяется; это проявление Мировой души в пластически осязательной форме. Регламентированные рекомендации к созданию произведений живописи, появившиеся в эпоху Возрождения, перечисляют возможные мотивы изображения, и как один из важнейших – волосы: «...Пусть они (волосы) закручиваются... и пусть они развиваются по воздуху... Частью пусть сплетаются друг с другом, как змеи, а частью – вздымаются в ту или иную сторону...» [Данилова, 1975: 32]. «*Змеи волос*» – образ, имеющий истоком миф о Медузе Горгоне [Овидий, 1887: 207], где «змеиность» – вредоносное, отгалкивающее качество (змеи связаны с водой). Змеевласой изображалась Геката, богиня Луны, владычица колдовства [Овидий, 1887: 207, 308]. Очевидна лунная и акватическая природа красоты возлюбленной у Фета.

которыми сопоставлена женщина, придают символичность ее образу, напоминая, что она и есть довоплощенный идеал, выражение красоты, разлитой в мире.

«Локон» – деталь портретного изображения у Фета: *«Люблю на локон твой засматриваться длинный...»* [Фет, 1982, I: 86], *«Когда я блестящий твой локон целую и жарко дышу так на милую грудь...»* [Фет, 1982, I: 170], *«Ты на слова любви мне говоришь «Люблю», а я бессвязные связать стараюсь речи, дыханьем пламенным дыхание ловлю, целую волоса душистые и плечи»* [Фет, 1982, I: 82].

В портрете Ирины «московского периода», помимо изящных, почти изысканных черт, подчеркивается следующее: густые белокурые волосы, *«их темнеющие пряди оригинально перемежались с другими, светлыми»* [Тургенев, 1976, IV: 39]. Но и позже, любуясь Ириной при новой уже встрече, Литвинов фиксирует, в том числе, *«особый склад волос надо лбом...»* [Тургенев, 1976, IV: 71].

Уже в московском бытии Ирина является перед Литвиновым то во всем великолепии (*«Когда она вошла к нему в белом тарлатановом платье, с веткой небольших синих цветов в слегка приподнятых волосах, он так и ахнул...»*) [Тургенев, 1976, IV: 46]<sup>264</sup>, то неубранной (*«В другой раз он застал ее в слезах, с головою, опертою на руки, с распущенными локонами»*) [Тургенев, 1976, IV: 43]. Уже в этом раздвоенность Ирины между ощущением своей «высокой миссии», готовностью царить в свете и страданием теперешнего положения, от унижительной бедности.

Именно жесты, связанные с волосами, неоднозначны и могут интерпретироваться как на бытовом уровне, так и на метафизическом. Таков, напр., жест, сопровождающий ее внимание к «незатейливым похождениям» Литвинова: *«...откинув волосы за уши, облокотившись на ручку кресла, казалось, с усиленным вниманием ловила каждое слово»* [Тургенев, 1976, IV: 74]. «Откинутые волосы», с одной стороны, знак естественности (для удобства), одомашнивания, с другой – знак, материализующий погружение в прошлое. В момент внезапного прихода

<sup>264</sup> В XIX в. дамам было свойственно появляться в свете с безупречной укладкой волос, лишь в исключительных случаях мужчина мог увидеть их распущенными [Кирсанова, 1998].

Литвинова испуг Ирины спрятан в насильственной улыбке и непроизвольном жесте – «...*поправила рукой развившиеся волосы*» [Тургенев, 1976, IV: 108]. Жест неоднозначен: это жест отгораживания от внезапного вторжения чужого, и в то же время жест сознания своей силы, способной удержать любящего мужчину. Не случайно тот же жест появляется в момент объяснения: «*Она встрепенулась, провела рукой по волосам и улыбнулась*» [Тургенев, 1976, IV: 146]. Неубранные волосы и шаль горничной – в сцене появления Ирины на вокзале: такой ее возвращающийся в Россию Литвинов из окна вагона.

«Русалочье» в Ирине – ее душистые волосы, блестящие плечи: «*Он всякий раз любовался красивым изгибом ее блестящей шеи, он впитывал тонкий запах ее волос*» [Тургенев, 1976, IV: 94]. Переход от визуального к тактильному как более интимному восприятию обозначен именно через касание волос и вдыхания их запаха: «*Он нагнулся к ее душистым рассыпанным волосам и, в опьянении благодарности и восторга, едва дерзал ласкать их рукой, едва касался до них губами*» [Тургенев, 1976, IV: 137]; «*Она обхватила его обеими руками, прижала его голову к своей груди, гребень ее зазвенел и покатился, и рассыпавшиеся волосы обдали его пахучею и мягкой волной*» [Тургенев, 1976, IV: 148]. «Прошумевшее платье» и «женский запах», тонкий и свежий, – знаки присутствия Ирины.

«Запахи» естественно ведут к актуализации в романном тексте мифологемы воздуха. Для Ирины воздушная стихия персонифицируется в «мужское»: «...*проник в меня... воздух-яд...*» [Тургенев, 1976, IV: 148] и пр. Мотив отравляющего питья – сквозной в сюжетной линии Ирины. Для Литвинова, наоборот, воздух персонифицируется в «женское»: «*Свежий ночной воздух ласково прильнул к воспаленному лицу Литвинова, влился пахучею струей в его засохшие губы*» [Тургенев, 1976, IV: 25]. Воздух, вливающийся в губы, – метафора восприятия мира героем, пребывающим в спокойном ожидании брака с Татьяной. Но смысл метафоры не столь однозначен. В то же время в ней зашифрована готовность героя откликнуться на чужое чувство, особенно если оно связано с прошлым: «*Из всего этого мертвого прошлого, изо всех этих – в дым и прах обратившихся – начинаний и надежд, осталось одно живое, несокрушимое: моя*

*любовь к тебе. Кроме этой любви у меня ничего нет и не осталось»* [Тургенев, 1976, IV: 144]. Но, как оказалось, эта несокрушимая любовь – ошибка.

Мифологема сада связана с другой – мифологемой запаха. Вторая мифологема моделирует романное бытие в «Дыме», эскизно прочерчивая сюжет. Но, как это ни странно, именно роман «Дым», в котором, как ни в каком другом, ощущается «фетовское», получил резкую оценку самого Фета. Фет в письме к Л.Н. Толстому, не замечая цитирования своей поэзии в тургеневском романе, критикует то, что является в нем самым поэтичным. При этом Фет, выступающий Зоилом, использует провокационный для критики ход, перелагая поэзию на язык прозы, что равноценно переводу «поэтического» в «бытовое», словно иллюстрируя сделанное когда-то Тургеневым замечание о недопустимости «маршевого строя» по отношению к высокому художеству. Так, передергивая самого себя в цитированных Тургеневым строках, Фет предельно упрощает смысл романной коллизии, сводя ее к следующему: один порядочный человек бросает *«женщину, которую будто бы уважает и любит, только из-за того, что нанюхался волос женщины, которую с детства знает и признает окончательно для себя непригодной»* [Фет, 1982, II: 227]. Подобное Фет проделывал, пожалуй, только с романом Чернышевского «Что делать?»<sup>265</sup>, ерничая и пародировав ситуации романа. Фет переступает границы, разделяющие искусство и жизнь, явно подменяя «эстетическое» «этическим», подводя, таким образом, все тургеневские романы к общему знаменателю – вариациям одного и того же мотива, получившего у Фета предельно грубое выражение: *«...эгоистическое чесание (извините за выражение) избалованного пупка. Но, по моему, так не должен жить человек, кто бы он ни был»* [Фет, 1982, II: 227]. Подчеркивая незыблемость для всех порядочных людей нравственных законов, он опирается на «мужичью» точку зрения, основывающуюся на библейских заповедях: *«...мужики за это оглоблей бьют»* [Фет, 1982, II: 227]. При всем том, даже в 1875 г. Фет повторял, что прочность его отношений с Тургене-

<sup>265</sup> Статья Фета о романе Чернышевского опубликована: Литературное наследство. - Т. 25-26. - М., 1936. - С. 485-544.

вым имеет эстетическую основу: «...*Сошлись мы с Вами вследствие тождества не социальных, а художественных инстинктов*» [Фет, 1982, II: 210]<sup>266</sup>.

Мифологема воздуха содержит скрытый сюжет о способности человека вырваться из затягивающего его в свой омут мира, совершить волевое усилие. «Дым» – закодированная форма жизни человека изменчивой эпохи. Ветер, разгоняющий дым – метафора освобождения от душевной смуты.

Вне заявленных запахов оказывается Татьяна-Пенелопа, от которой веет запахом свежести, домашнего очага, ладана и т.д. Именно в ней спасительное для героя начало.

### РОМАН «НАКАНУНЕ» И ЕГО КОДЫ<sup>267</sup>

Роман И.С. Тургенева «Накануне», вызывавший аллергию у такого критика, как К. Леонтьев в силу своей «безжизненности» и «малой художественности»<sup>268</sup>, вполне заслуживает реинтерпретации<sup>269</sup>.

---

<sup>266</sup> Как отмечает Фет, обычно ссоры были настолько громкими, что дамы думали, не убьют ли они друг друга. См. подробнее: Фет, А.А. Мои воспоминания // Фет, А.А. Воспоминания: в 3 т. - М., 1992 (репринтное издание).

<sup>267</sup> Первоначальный вариант опубликован: Козубовская, Г.П. Система символики в романе И.С. Тургенева «Накануне» // Интерпретация текста. - Вып. 8. - Бийск: БПГУ, 2003. - С. 113-115.

<sup>268</sup> См.: Леонтьев, К. Письмо провинциала к г. Тургеневу // Отечественные записки. - 1860. - № 5. См. также: Рабкина, Н. Литературные уроки: (Тургенев и Константин Леонтьев - история взаимоотношений) // Вопр. лит. - М., 1991. - N 4. - С. 124-132.

<sup>269</sup> См. о романе: Зельцер, Л.З. Образ, сюжет и композиция в романе Тургенева «Накануне» // Проблемы метода и жанра. - Томск, 1986. - Вып.12. - С.175-185; Ковалева, Ю.Н. Елена Стахова и Улинька Бетрищева // Тургенев. Проблемы мировоззрения и творчества. - Элиста, 1986. - С. 42-49; Иссова, Л.Н. Сюжетно-композиционная роль нравственных проблем в романе И.С. Тургенева «Накануне» // Сюжет и фабула в структуре жанра. - Калининград, 1990. - С. 34-40; Шунейко, А.А. Самосон // Рус. речь. - М., 1993. - N 4. - С. 106-109 (история названия дивана из романа И.С.Тургенева «Накануне»); Гольцер, С.В. Рецепция онегинских мотивов сна и гадания в романе И.С.Тургенева «Накануне» // Пушкин и русская культура. - М., 1998. - С. 83-91; Рейфман, П. «Новый человек» на rendez-vous: (Роман И.С. Тургенева «Накануне») // Тр. по рус. и славян. филологии. Литературоведение. Н.С. - Тарту, 1998. - N 1. - С. 124-145; Сарбаш, Л.Н. Назначение «внесюжетных» персонажей в романе И.С. Тургенева

В этом плане плодотворны наблюдения над системой символики, проясняющей принцип «состыковки» двух планов художественной структуры: эмпирического и метафизического. Скульптурный, орнитологический, ольфакторный коды обнажают метафизический план, просвечивающий через «эмпирику» самодвижущейся жизни в романном мире.

### *Оппозиция воплощение / развоплощение*

Центральная оппозиция в романе – воплощение / развоплощение (овеществление / развеществление). «Воплощение» реализуется через скульптурный код, многообразные вариации мотива<sup>270</sup>. Мотив задан личностью скульптора Шубина; как известно, это один из любимых дворянских героев Тургенева.

Шубин – артистическая личность, привыкшая воспринимать мир и человека через призму искусства: так, наблюдая за гостями Елены, он достаточно объективно оценивает соперников: «... у болгара характерное, скульптурное лицо; вот он теперь хорошо осветилось...» [Тургенев, 1976, III: 52]». Влюбленный в жизнь, Шубин ловит проявления красоты в каждой встречной женщине, в том числе и в Зое, у которой «плечи так хороши» [Тургенев, 1976, III: 25]), в Аннушке и т.д. Понимая

---

ва «Накануне» // Чтения, посвященные Дням славянской письменности и культуры. - Чебоксары, 2003. - С. 83-86; Сарбаш, Л.Н. Культурно-историческая конкретность как художественная особенность романов И.С. Тургенева (на материале «Накануне») // Язык, литература, культура: диалог поколений. - М.; Чебоксары, 2004. - С. 315-318; Юнусов, И.Ш. Болгарский этномотив в романе И.С. Тургенева «Накануне» // Русское литературоведение в новом тысячелетии. - М., 2003. - Т. 1. - С. 325-329; Сарбаш, Л.Н. Произведения искусства в романах И.С.Тургенева 50 - 60-х годов: Учеб. пособие / Чуваш. гос. ун-т им. И.Н.Ульянова. - Чебоксары, 2004. - 80 с.; Сарбаш, Л.Н. Литературные реминисценции в романе И.С. Тургенева «Накануне» // Чтения, посвященные Дням славянской письменности и культуры. - Чебоксары, 2003. - С. 229-233; Ребель, Г. Испытания русского романа: «Накануне» И.С. Тургенева в свете добролюбовской интерпретации // Вопр. лит. - М., 2006. - Вып. 2. - С. 202-222; Михайличенко Г.А. Мифопоэтический подтекст романа И.С. Тургенева «Накануне» // Филология и человек. – 2008. - № 2. – С. 97-103.

<sup>270</sup> См. об искусстве в романе: Бельская, А.А. Роль искусства в романе И.С. Тургенева «Накануне» // И.С. Тургенев: мировоззрение и творчество, проблемы изучения. - Орел, 1991. - С. 101-117.



неуловимость Красоты («...да и за всякой красотой не угоняешься» [Тургенев, 1976, III: 9]), он в то же время свое назначение видит в том, чтоб «лепить форму». Страдая от невозможности придать форму всему (в частности, «доформить» реальный пейзаж), подчеркивая тем самым, что он имеет дело с «сырой» эмпирикой («Я мясник-с, мое дело – мясо, мясо лепить, плечи, ноги, руки, а тут и формы нет, законченности нет, разъехалось во все стороны...Пойди, поймай!» [Тургенев, 1976, III: 9]), Шубин огрубляет высокие представления эпохи романтизма, сознавая свое бессилие перед природой, что выражается в отказе называться артистом. Но красота Елены для него – осязаемый природой идеал, красота, обретшая земные очертания, Душа, светящаяся через «косную материю».

Сам Шубин – «фигляр» и Демиург одновременно (две его ипостаси объединяет общий принцип – это «человек играющий»<sup>271</sup>); отдавшись «всем впечатленьям бытия», он воспринимает мир одновременно в двух измерениях<sup>272</sup>. Так, во время прогулки, дурачась, он «становился в позы известных людей», держа, по выражению античных философов, «середину между шуткой и серьезом» [Тургенев, 1976, III: 50], упрекая соперников в излишней серьезности. Любовь к Елене реализуется в вербальных жестах, полуироничных, полусерьезных, оттеняя пластику его восприятия: «Елена Николаевна... Вы безжалостно топчете мсье Поля, Вы безжалостно ходите по нем, а мсье Поль благословляет Вас, и Ваши ножки, и Ваши башмаки на Ваших ножках, и подошвы Ваших башмаков» [Тургенев, 1976, III: 87]. Очевиден пушкинский код: в этом признании, балансирующем на грани игрового и серьезного<sup>273</sup> и в упоминании но-

<sup>271</sup> Несколько сниженный вариант «моцартианской», пушкинской природы.

<sup>272</sup> Выражением чего является «двоящееся изображение» Инсарова: героическое и карикатурное, где «молодой болгар был представлен бараном, поднявшимся на задние ножки и склоняющим рога для удара» [Тургенев, 1976, III: 88]. Наблюдение, в свое время отмеченное Г. Бялым: См. подробнее: [Бялый, 1962].

<sup>273</sup> См. пушкинские послания середины 20-х гг., где происходит диффузия жанров: элегия, трансформируясь, превращается в послание, и связано это с «домашней семантикой» [Сидяков, 1982; Зырянов, 2003].

жек<sup>274</sup>. При этом Шубин безжалостен и к себе: такова, напр., карикатурно представленная «будущность художника Павла Яковлева Шубина»<sup>275</sup>.

«Скульптурность» рационалистичного Берсенева – антипода Шубина, человека науки, обладающего устойчивым психическим комплексом, театральна: законченные формы придают смысл «отвердевшим представлениям». Упрекая «порядочного» Берсенева в неумении идти навстречу жизни, Шубин, оценивая его как скульптор, видит неестественность и напряженность приятеля даже при созерцании природы и подшучивает над ним, уподобляя его позу «псевдоклассической позы» танцовщицы, «когда она облакачивается на картонный утес» [Тургенев, 1976, III: 8]. Однако, эти позы скорее выдают несвободу и неловкость Берсенева и некоторую прямолинейность натуры молодого ученого. «Скульптурности» Берсенева противоречит его «духовность», проявляющаяся в музыке: он в музыке «любил те смутные и сладкие, беспредметные и всеобъемлющие ощущения, которые возбуждаются в душе сочетанием и переливами звуков» [Тургенев, 1976, III: 28]. Тургенев подчеркивает: «...как все русские дворяне, он в молодости учился музыке и, как почти все русские дворяне, играл очень плохо; но он страстно любил музыку» [Тургенев, 1976, III: 27]. И подводит итог: «...он любил в ней не искусство, не формы, в которых она выражается..., а ее стихию...» [Тургенев, 1976, III: 28].

<sup>274</sup> См. об этом: Гринлиф, М. Пушкин и романтическая мода. - СПб.: Академический проект, 2006. В романе этому предшествуют «ножки» Зои в сцене прогулки в Царицыно: «...Зоя придерживала двумя пальчиками край широкой шляпы, кокетливо выносила из-под розового барежевого платья свои маленькие ножки, обутые в светло-серые ботинки с тупыми носками...» [Тургенев, 1976, III: 62]. См. о реминисценциях в романе: Сарбаш, Л.Н. Литературные реминисценции в романе И.С. Тургенева «Накануне» // Чтения, посвященные Дням славянской письменности и культуры. - Чебоксары, 2003. - С. 229-233. «Маленькая ножка» как пушкинская цитата от Тургенева затем перейдет к Чехову.

<sup>275</sup> «Аннушка была представлена красивою жирною девкой с низким лбом, заплывшими глазами и бойко вздернутым носом. Ее крупные губы нагло ухмылялись; все лицо выражало чувственность, беспечность и удаль... Себя Шубин изобразил испитым, исхудалым жуиром, свалившимися щеками, с бессильно висящими косицами жидких волос, с бессмысленным выражением в погасших глазах, с заостренным, как у мертвеца, носом» [Тургенев, 1976, III: 89].

«Статуарностью» Елены сюжет замыкается в композиционное кольцо. В начале романа она – статуя, которой любуются, молчаливо соперничая друг с другом, окружающие ее мужчины: так в возведении к архетипу обыгрывается семантика имени – Елена Прекрасная<sup>276</sup>. В финале, после смерти Инсарова, – она застывает статуей: «закутавшаяся в шаль», «окаменевшая». Возвращение к статуе предваряет мотив «исчезнувшего следа» Елены, который заключает в себе семантику отлетевшей души.

### **Орнитологический код<sup>277</sup>**

Оппозиция воплощение / развоплощение реализуется в романе через орнитологический код, «работая» и на уровне «птичьей» символики, разветвленные смыслы которой создают общую «музыкальную» партитуру. «Птичье» существует в парадигме «высокого» и «окарикатуренного», что опять задано Шубиным, точнее его античным мироощущением. Оптика Шубина специфична: в эмпирическом бытии это «сниженное птичье». Так, напр., Августину Христиановну он наделяет «утиной физиономией», окарикатуривая изображение; Анну Васильевну Стахову – мать Елены – он считает «курицей», и ему совершенно непонятно, откуда взялась душа у Елены, имеющей таких родителей<sup>278</sup>.

«Бескрылость» самого Шубина, на которую намекает Берсенов («*Будешь все только крыльями размахивать и не полетишь*») [Тургенев, 1976, III: 15]), парадоксально обозначается в связи с итальянским мифом: душа художника устремляется за пределы видимого, в земной рай. Свою прикованность к России

<sup>276</sup> Другое значение имени – «милосердная» [Тороп, 1999: 60] – также органично ей.

<sup>277</sup> См. о «птичьем»: Барсукова, О.М. Образ птицы в прозе И.С. Тургенева // Рус. речь. - М., 2002. - N 2. - С. 22-26; Барсукова-Сергеева, О.М. Символика гнезда и бездны в романах И.С. Тургенева // Рус. речь. - М., 2004. - N 1. - С. 8-15. См. также о стихиях: Топоров, В.Н. Странный Тургенев. - М.: РГГУ, 1998; Барсукова, О.М. Мотив стихии в прозе Тургенева // Рус. речь. - М., 2002. - N 4. - С.10-16; Барсукова, О.М. Мотив тумана в прозе Тургенева // Рус. речь. - М., 2002. - N 3. - С. 22-28.

<sup>278</sup> Вариант этого – «стрекозиные ножки» Берсенова.

Шубин, правда, иронически объясняет: «...а не полечу – значит, я пингуин морской, без крыльев...» [Тургенев, 1976, III: 15].

«Птичьё» связывается с Еленой, наращивая семантику имени – Душа в редуцированной ассоциативной метафоре «крылья души». Это знаковый мотив – мотив неудовлетворенности души, томящейся по неведомому, обозначен в дневнике Елены в записи о перелетных птицах: «Отчего я с завистью гляжу на перелетных птиц? Кажется, полетела бы с ними, полетела – куда, не знаю, только далеко, далеко отсюда» [Тургенев, 1976, III: 70]. Он усилен сравнением жизни с тюрьмой, по поводу чего автор замечает: «Ее душа и разгоралась и погасала одновременно, она билась, как птица в клетке, а клетки не было...» [Тургенев, 1976, III: 30]. «Странности» Елены, на которые родные реагировали недоуменным пожатием плеч, также обозначены в метафорике птицы: «Гроза проходила, опускались усталые, не взлетевшие крылья...» [Тургенев, 1976, III: 31].

«Птичья символика» неожиданно появляется в описании нанятой Инсаровым квартиры; оно завершается указанием на громадную клетку («... в этой клетке когда-то жил соловей») [Тургенев, 1976, III: 32]. Так в роман входит мотив утраченной музыки, не оцененной Красоты, мотив загнанности в самого себя. Этот мотив отзовется в ироническом «формулярном списке» Инсарова, составленном Шубинным, завершая который, скульптор подведет итог: «Обаяния нет, *шарму*<sup>279</sup>; не то что в нас с тобой» [Тургенев, 1976, III: 53].

«Птичья символика» возникает в «ударных» моментах сюжета: именно так обозначается соприкосновение планов – эмпирического и метафизического. Прогулка в Царицыно – идиллия, нарушенная хамством пьяных офицеров, – создает условия для Поступка героя; ситуация является скрытой параллелью и аналогом «дела» Инсарова, так и остающегося не реализованным в сюжете романа.

Царицынская идиллия обрамлена акватическим мотивом<sup>280</sup>. В общем порыве замирают все персонажи, созерцая спо-

---

<sup>279</sup> В авторском тексте романа выделено курсивом.

<sup>280</sup> См.: Яворская, О.М. Поэтический смысл водной стихии в творчестве // Вестник МГУ. - Серия 9. - Филология. - 1992. - № 6; Барсукова,

койную воду пруда: *«Казалось, застывшая масса стекла тягело и светло улеглась в огромной купели, и небо ушло к ней на дно, и кудрявые деревья неподвижно гляделись в ее прозрачное лоно...»* [Тургенев, 1976, III: 63]. Ядро этого эпизода – плавание на лодке по озеру – образ кружения: *«...лодка проплыла еще немного и остановилась, чуть-чуть закружившись на воде, как лебедь»* [Тургенев, 1976, III: 64]. На эмпирическом уровне сюжета кружащийся лебедь – предвестие скорого отъезда Елены, на метафизическом – знак близкой смерти Инсарова. Кружение лодки – весть о будущей катастрофе, а лебедь – архетип души, прикованной к земле. Поющая девушка – сирена, русалка, Лоре-ля, голос которой удвоен эхом (*«...Ее небольшой, но чистый голосок так и помчался по зеркалу пруда; далеко в лесах отзывалось каждое слово; казалось, и там кто-то пел четким и таинственным, но нечеловеческим, нездешним голосом»*) [Тургенев, 1976, III: 64]), – также знак будущей катастрофы. Двоящийся мир в романе имеет определенный смысл: Красота, переживаемая душой, гармония, явленная в один из миггов бытия, и в то же время уводящая в глубину, в инобытие, о котором, правда, пока героям не дано знать.

«Птичье» обозначается в самые кризисные моменты сюжета. Так, «птичье» в Елене, узнавшей о болезни Инсарова (когда *«все ее тело поднималось и билось, как только что пойманная птичка»*) [Тургенев, 1976, III: 108]), – намек на уходящую душу. «Птичье», в ретроспективе «лебединое», связанное с кружением, – предварение смерти Инсарова. Увиденная Еленой из окна венецианской гостиницы чайка (на нее бессознательно загадала Елена), стремительно падающая вниз (*«Чайка закружилась на месте, сложила крылья – и, как подстреленная, с жалобным криком пала куда-то далеко за темный корабль»*) [Тургенев, 1976, III: 140]), – вестник потустороннего мира, отле-

---

О.М. Образ водного пространства в прозе Тургенева // Рус. речь. - М., 2002. - № 5. - С. 8-15. См. также о пейзажах Тургенева: Халфина, Н.Н. Культурно-исторический пейзаж у И.С. Тургенева / Н.Н. Халфина // Художественные процессы в русской культуре 2-ой половины XIX в. – М., 1987; Халфина, Н.Н. Культурно-исторические мотивы в творчестве И.С. Тургенева / Н.Н. Халфина. – М., 1989.

тающая душа<sup>281</sup>. В авторской концепции этот эпизод имеет знаковый характер: он ассоциативно тянет за собой миф о Гальционе, обращенной в чайку, вечно устремленной за кораблем, на котором погиб муж<sup>282</sup>. Предчувствия Елены оформляются в сон<sup>283</sup>, где реальность смешивается с нереальностью, Венеция сливается с подмосковным пространством, пруд обращается в море, и происходит встреча с умершей Катей, вызывая сознание необходимости освободить Инсарова из Соловецкого монастыря.

### *Мифологема запаха*

Наблюдения над текстом позволяют уточнить тезис о «закрытости» внутреннего мира «нелюбимого» (это сразу почувствовала революционно-демократическая критика) Тургеневым Инсарова. Рационалистическая природа характера Инсарова требует особых способов его раскрытия: именно символика принимает на себя функции раскрытия души человека, не позволяющего себе любить<sup>284</sup>. Так, у заболевшего, теряющего контроль над собственным разумом Инсарова, «как птицы, закружились мысли» [Тургенев, 1976, III: 103], где «птичье» – отсылка к потустороннему, инобытийному. Разрушению рационального способствуют и запахи, к которым становится особенно чувствителен болевающий Инсаров. Таков, напр., запах резеды, упоминаемый Инсаровым в бреду: для него это знак присутствия Елены<sup>285</sup>.

---

<sup>281</sup> См. стяжение смыслов в связи с концепцией всеобщей вины в работе О.М.Барсуковой: «Поиски гнезда оборачиваются падением в бездну» [Барсукова, 2004: 12].

<sup>282</sup> В мифах в чайку обращен Кеик, а его верная супруга – Алкиона – в зимородка [МНФ, 1987, II: 59; Федосеенко, 1989: 152-153].

<sup>283</sup> Гольцер, С.В. Рецепция онегинских мотивов сна и гадания в романе И.С.Тургенева «Накануне» // Пушкин и русская культура. - М., 1998. - С. 83-91.

<sup>284</sup> Кстати, семантика имени, отсылая к архетипу, заключает в себе неоднозначный смысл: «Дмитрий» – «от богини Деметры» [Тороп, 1999: 55].

<sup>285</sup> Запах резеды дважды возникает в романе, обрамляя болезнь Инсарова. Обратим внимание на то, что ушедшая Елена не «опредмечивается» для Инсарова: «*Вместе с ним (запахом резеды – Г.К.), казалось, еще оставались в воздухе и звуки молодого голоса, и шум легких, молодых шагов, и теплота и све-*

Мифологема запаха – ключ к пониманию внутреннего мира персонажей и к тургеневской концепции природы. «*Сладкий запах липы*», приносящий умиротворение и блаженство Шубину и Берсеневу в начале романа (этот запах не дано чувствовать ни Инсарову, ни Елене), ведет к ассоциациям природы с женщиной. При всей любви к природе Шубин не принимает ее немоты: «*Сколько ты ни стучись природе в дверь, не отзовется она понятным словом, потому что немая. Будет звучать и ныть, как струна, а песни от нее не жди. Живая душа – та отзовется, и по преимуществу женская душа...*» [Тургенев, 1976, III: 11]. Любовь для него – как гармоничное слияние душ – естественное продолжение природного бытия, поэтому, объясняя грустное настроение приятеля, он подчеркивает, что природа говорит именно через женщину: «*...она бы сама радовалась и пела, она бы вторила твоему гимну, потому что ты в нее, в немую, вложил бы тогда язык!*» [Тургенев, 1976, III: 12]. Разное понимание любви (любовь-наслаждение для Шубина и любовь-жертва для Берсенева) находит отклик и в восприятии мира: вода для одного ассоциируется с греческими божествами, для другого – со славянскими. При этом «толстокожий скиф» и «ваятель» Шубин тянется к пластике европейского, отрицая светоносность русалок как «*исчадия запуганной, холодной фантазии*» образов, рожденных «*в духоте избы, во мраке зимних ночей*» [Тургенев, 1976, III: 15].

В восприятии влюбленного Берсенева ночь ассоциируется с женщиной – «природное» сопрягается с «социальным»: «*Ночь была тепла и как-то особенно безмолвна, точно все кругом прислушивалось и караулило; и Берсенов, охваченный неподвижной мглой, невольно останавливался и тоже прислушивался и караулил. Легкий шорох, подобный шороху женского платья, поднимался по временам в верхушках близких деревьев и возбуждал в Берсеневе сладкое ощущение полустраха...*» [Тургенев, 1976, III: 24].

Ощущение подъема духа – предчувствие счастья – выражается для него в музыке: «*Более часа он не отходил от форте-*

---

*жесть молодого девственного тела*» [Тургенев, 1976, III: 101]. Облик, воссозданный в памяти, складывается из природных составляющих.

пьяно, много раз повторяя одни и те же аккорды, неловко отыскивая новые, останавливаясь и замирая на уменьшительных септимах. Сердце в нем ныло, и глаза не однажды наполнялись слезами» [Тургенев, 1976, III: 28]. При этом он грустно повторял: «*Прав Павел... я предчувствую: этот вечер не повторится*» [Тургенев, 1976, III: 28].

Влюбленный в жизнь Шубин выражает свои чувства вербально: «*Какая ночь! Серебристая, темная, молодая!*» [Тургенев, 1976, III: 26]. Здесь очевиден фетовский код: Шубин почти цитирует Фета («Здравствуй! Тысячу раз мой привет тебе, ночь!... Тихая, теплая, серебром окаймленная!...») [Фет, 1986: 187]).

Тургенев дважды сводит всех персонажей в «скульптурной сцене», не дифференцируя их, подчеркивая, что всеми владеют одинаковые ощущения, – при созерцании спокойной водной глади пруда и позже, на обратном пути из Царицына: «... *Карета быстро неслась то вдоль созревающих нив, где воздух был душен, и душист, и отзывался хлебом, то вдоль широких лугов, и внезапная свежесть била легкою волной по лицу...*» [Тургенев, 1976, III: 69]<sup>286</sup>.

Вестиментарный код работает в романе специфично. «Шум платья» в большей степени ассоциируется с Анной Васильевной («...удалилась, шумя шелковыми платьями» [Тургенев, 1976, III: 38]) – это знак настоящей женщины, по Тургеневу. Шум платья укладывается в семантику «опьянения», «безумия». Елена, натура прямая, даже несколько прямолинейная, признающаяся в своем дневнике, что не понимает искусства (хотя и не так, как Курнатовский), остается в рамках традиционной символики и традиционных жестов. Так, уже после объяснения с Инсаровым, ожидая его, она «надела то самое платье, которое было на ней в день их первого свидания в часовне» [Тургенев, 1976, III: 102]. В этот день произошла незаметная для окружающих смена ролей: Елена «разливала чай вместо Зои» [Тургенев, 1976, III: 103], непроизвольно приняв на себя роль невесты или хозяйки дома. В день свидания на Елене «легкое шелковое пла-

<sup>286</sup> Ср. у Фета: «Сильней и слаще с каждым днем несется запах медовой вдоль нив, лоснящихся кругом темно-зеленою волной» [Фет, 1986: 447].



тье», которое буквально пьянит Инсарова. Правда, некоторые атрибуты костюма несут негативную семантику: платок, отданный Еленой когда-то старухе-ворожее, обещавшей унести горе, не спас персонажей в сюжетной истории.

Елена, чувствующая природу, но не понимающая искусства, остается в рамках традиционной символики<sup>287</sup>. Проявление своей любви Елена читает в природе, гуляя по саду: «*О!... если это правда, нет ни одной травки счастливее меня...*» [Тургенев, 1976, III: 78]. Отданная Инсарову Еленой роза<sup>288</sup> – символична: это и знак ее выбора, ее любви, роза предназначена ему как «нумеру первому». Но есть в розе и скрытый смысл, остающийся пока в подтексте: в мифологии она знак страдания, жертвенности<sup>289</sup>.

И позже – в восприятии живописи в итальянских музеях – почти кощунственное проявление силы живой жизни в приеме остранения: «...*Елена хохотала до слез над святым Марком Тинторета, прыгающим с неба как лягушка в воду, для спасения истязаемого раба*», «...*Инсаров пришел в восторг от спины и икр того энергичного мужа в зеленой хламиде, который стоит на первом плане тициановского «Вознесения» и воздымает руки вслед Мадонны*» [Тургенев, 1976, III: 135]. Преклонение перед Мадонной – проявление все той же силы живой жизни. И веселье, снизошедшее на персонажей, – тот же знак.

«Запахи» соприкасаются с «дыханием». Мифологема запаха – в сюжетном повествовании – предварении смерти. Сам Инсаров в театре на представлении «Травиаты» невольно предсказал свою смерть, оценивая реакцию публики на игру молодой актрисы («*Да, – промолвил он, – она не шутит: смертью пахнет*» [Тургенев, 1976, III: 136]); это усилено следующим эпизодом, когда ответом на вопрос в арии певицы о будущем был – «глухой кашель» Инсарова.

---

<sup>287</sup> См.: Бельская, А.А. Роль искусства в романе И.С. Тургенева «Накануне» // И.С. Тургенев: мировоззрение и творчество, проблемы изучения. - Орел, 1991. - С. 101-117.

<sup>288</sup> Онегинский код придает некоторую ироничность ситуации, снижая серьезность «ритуальности»: «...Читатель ждет уж рифмы розы; на, вот возьми ее скорей!» [Пушкин, 1957, V: 93].

<sup>289</sup> См.: [Золотницкий, 1994: 9-39].

Предвестие смерти Инсарова именно в Италии – «*чахоточные деревца*», посаженные в Лидо. Роскошь умирающей Венеции, призрачность, сновидность ее красоты – еще один знак. Авторский голос впервые открыто проявляется в повествовании именно в описании «волшебного города» – Венеции: «...*Подобно весне, красота Венеции и трогает, и возбуждает желания; она томит и дразнит неопытное сердце, как обещания близкого, не загадочного, но таинственного счастья. Все в ней светло, понятно, и все обвечно дремотной дымкой какой-то влюбленной тишины: все в ней молчит, и все приветно; в ней женственно, начиная с имени...*» [Тургенев, 1976, III: 134]<sup>290</sup>. В описании сновидной красоты Венеции прозрачен фетовский код<sup>291</sup>. Значима переключка героини оперы чахоточной Виолетты<sup>292</sup> и Венеции: «...*но, быть может, этой этой-то последней прелести, прелести увядания в самом расцвете и торжестве красоты, недоставало ей*» [Тургенев, 1976, III: 134]. Так, осуществленное в сюжете счастье – обретшее свою «скульптурность» – перечеркивается сновидной, полуреальной красотой Венеции.

Все три группы символов смыкаются в финале. «Запах» как знак потустороннего, инобытийного, и голос из сна Елены, зовущий из бездны, – обозначение маргинального пребывания в мире. В авторском размышлении о трагическом устройстве жизни упоминание Елены, застывшей статуей, не способной даже молиться богу и вопрошать о смысле смерти Инсарова («...*зачем не пощадил, не пожалел, не сберег, зачем наказал свыше вины, если и была вина?*») [Тургенев, 1976, III: 146]), – принятие ею своей вины, смирение с законами мироустройства. Окаменение,

<sup>290</sup> В описании Венеции очевиден элегический код. О прозаической элегии у Тургенева впервые говорит Пумпянский [Пумпянский, 2000].

<sup>291</sup> «Громады дворцов и церквей стоят легки и чудесны, как стройный сон молодого бога...» [Тургенев, 1976, III: 134], «...взглянув в последний раз на церковь св. Марка, на ее куполы, где под лучами луны на голубоватом свинце зажигались пятна фосфорического света, они медленно вернулись домой» [Тургенев, 1976, III: 138]. Ср. у Фета: «... дремлет лев святого Марка... осребренные громады вековым уснули сном» [«Венеция ночью», Фет, 1986: 232]. См. о снах: Топоров, В.Н. К архетипическому у Тургенева: сны, видения, мечтания // Литературные архетипы и универсалии. - М., 2001. - С. 369-432.

<sup>292</sup> Еще одна «чахоточная дева», которую можно вписать в общий ряд [Козубовская, 1999].

таким образом, амбивалентно: статуя, с которой в романе ассоциировалось счастье, – это статуя, требующая пьедестала, потому счастье построено на чужих костях, это счастье, требующее жертв. Елена, возникшая в раме окна в самом начале романа, в финале также стоит у окна, наблюдая за чайкой. В обрамлении – смысл персонажа: вечное ожидание.

Сюжетная «скульптурность» вступает в противоречие с финальной «бесследностью», образуя оппозицию овеществление / развеществление: «...след Елены исчез навсегда и безвозвратно, и никто не знает, жива ли она еще, скрывается ли где, или уже кончилась маленькая игра жизни, кончилось ее легкое брожение, и настала очередь смерти» [Тургенев, 1976, III: 147]. В мотиве бесследности – пушкинский код<sup>293</sup>. Кроме того, в этой оценке очевидное предварение сцены кладбища в «Отцах и детях».

## ФЕТ И ТУРГЕНЕВ: ПОЭЗИЯ И МИФОЛОГИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО БЫТА<sup>294</sup>

### *Биографический контекст*

Во взаимоотношениях А.А. Фета и И.С. Тургенева<sup>295</sup> Л.М. Лотман увидела нечто, накладывающее отпечаток на творческую судьбу Фета и оставляющее след в литературных произведениях Тургенева<sup>296</sup>, а также, на наш взгляд, определяющее характер литературного быта современной им эпохи<sup>297</sup>. Помимо обмена критическими заметками – разборами новых произведений, обмена стихотворными посланиями, в том числе и паро-

---

<sup>293</sup> См. эпилоги «южных поэм», «Полтаву» и т.д.

<sup>294</sup> Первоначальный вариант опубликован: Вестник БГПУ. Сер.: Гум. науки. Вып. 4. – Барнаул: БГПУ, 2004. – С. 32-44.

<sup>295</sup> См. взаимоотношения: Курляндская, Г.Б. Тургенев и Фет // А.А.Фет. Традиции и проблемы изучения. - Курск, 1985. - С. 46-63; Генералова, Н.П. А.А. Фет и И.С. Тургенев: Незавершенный спор // А.А. Фет: Проблемы изучения жизни и творчества. - Курск, 1994. - С. 23-43 и др.

<sup>296</sup> См. подробнее: Лотман, Л.М. Тургенев и Фет // Тургенев и его современники. - Л., 1977. - С. 25-47.

<sup>297</sup> О литературном быте см. статьи и монографии Д. Бака, Т. Печерской и др.

дийного плана, оба в какой-то степени «цитировали» друг друга: так, напр., Тургенев заимствовал эпитафии из Фета, а также обыгрывал отдельные ситуации усадебного лирического «романа» Фета в своем прозаическом творчестве [Лотман, 1977].

Литературный быт Тургенева и Фета во многом обусловлен эстетикой, подчинен законам «усадебного» жанра. Формула «*поэтическое родство*» (знак романтической поэтики), определяющая характерные для начала XIX века отношения между творческими личностями, утрачивает свое семантическое наполнение; «*родство*» замещается «*соседством*»<sup>298</sup>. Так, Тургенев видит некую предопределенность в географическом соседстве русских писателей: «*Недаром судьба поселила нас всех – Вас, Толстого, меня, в таком недалеком расстоянии друг от друга*» [Переписка, 1986, I: 405]. Но при этом он суеверен, сознавая, что подобный триумвират – непростительная роскошь в земном мире, и потому может не состояться: «*Если боги нам не позавидуют – мы проведем прелестное лето*» [Переписка, 1986, I: 405]. «*Зависть богов*» – скрытый мотив творчества всех троих, хотя место богов может занимать Провидение или еще что-то. Так, обещание приехать весной в Россию – нереализованный жест Тургенева, сопровождающий его эпистолярные диалоги в течение многих лет. «*Невозвращение*» и «*невстреча*» – сюжетный мотив писем Тургенева, интерпретируемый как расплата за оброненное неосторожное слово, навлекшее на него месть богов.

Литературный быт основан на пушкинских аллюзиях; «*покой*» и «*воля*», семантика которых, варьируясь, составляет содержание «*мечты*», выстраивают парадигму усадебного бытия: независимое существование в органическом мире, на лоне природы, где можно совершенно отдаться творчеству<sup>299</sup>. Когда

<sup>298</sup> «Родство по вдохновению» - поэтическая формула, выражающая романтическое понимание социальных связей поэта. См. подробнее: [Турчин, 1981]. «Соседство» - поэтическая формула, появившаяся в русской поэзии в начале XIX века. См.: «Опасный сосед» В.Л. Пушкина и затем многочисленные вариации от Лермонтова до Достоевского.

<sup>299</sup> См. ироническое переосмысление «мечты» в стихотворном шуточном послании Тургенева Фету, где, поддавливая себя на устаревшем слоге («*Фу – ба-тюшки! Какой высокий слог!*»), он обрывает начатое, снижая и доводя «эпическое» в дальнейшем до «антиэстетического», выражая при этом свою филосо-

Тургенев начинает воплощать эту мечту в реальность, Фет не скрывает своей зависти к нему. Тургеневу и за границей чудится русская деревенская благодать: «*Вы говорите, что часто мечтаете в нашем общем житии в деревне в нынешнем году... я мечтаю о нем даже здесь, среди величавых развалин в длинных мраморных залах Ватикана...*» [Переписка, 1986, I: 405]<sup>300</sup>. Он не скрывает, что испытывает тоску по родным просторам, подчеркивая, что «русское» не может заменить никакая культура, даже такая древняя, как римская. Аналогии, естественно возникающие между итальянской и русской природой, превращают тургеневское пространство «прекрасного далека» в материализованного двойника России. Так, в сложившийся в русской культуре начала XIX века «итальянский миф» более поздняя эпоха начинает вносить свои коррективы<sup>301</sup>. Свое возрождение Тургенев, таким образом, связывается отнюдь не с Италией, а с Россией. Позже, в романе «Дым» подобный мотив также будет основан на метафорике: чистый воздух уподобляется глотку живой воды<sup>302</sup>.

Мотив *дома-гнезда и птиц* – сквозной для писем и романной прозы Тургенева. Так, мечтающая однажды весной вернуть-

---

фию «*тихого счастья*»: «*А на земле – коль есть покойный угол, да добрый человек с тобой живет, да не грызет тебя недуг упорный – доволен будь – “большого” не желай, не бейся, не злись, не кисни, не унывай, не охай, не канючь, не требуй ничего и не скули...*» [Переписка, 1986, I: 415-416].

<sup>300</sup> См. литературу об эпистолярности Тургенева: Курляндская, Г.Б. Тургенев и Фет // А.А.Фет. Традиции и проблемы изучения. - Курск, 1985. - С. 46-63; Никитина, Н.С. И.С.Тургенев в переписке с писателями // Переписка И.С.Тургенева : в 2 т. - М., 1986. - Т. 1. - С. 5-37; Соколова, М.Г. Письма И.С. Тургенева к Полине Виардо как источник творческой биографии писателя // Филология. - Саратов, 1996. - С. 172-173; мемуаристике Тургенева: Лимонова, Е.А. И.С. Тургенев - мемуарист: (Принципы жанровой орг. мемуар. материала). Автореф. дис. ...канд. филол. наук / Моск. обл. пед. ин-т им. Н.К. Крупской. - М., 1987. - 22 с. См. также о литературе мемуарного плана: Мостовская, Н.Н. Тургенев в письмах П.В.Анненкова // Тургенев. Проблемы мировоззрения и творчества. - Элиста, 1986. - С. 173-182;

<sup>301</sup> Об итальянском мифе см.: [Турчин, 1981].

<sup>302</sup> См. об этом подробнее: Козубовская, Г.П., Фадеева, Е.Н. Мифологема запаха в романе И.С. Тургенева «Дым»: фетовский код // Филологический анализ текста. - Барнаул, 2003. - С. 32-38, а также в одноименной статье в этой монографии.

ся в Россию из-за границы, Тургенев развертывает этот мотив в письмах: *«Как иногда старые тетерева сходятся вместе, так и мы соберемся у Вас в Степановке – и будем тоже бормотать, как тетерева»* [Переписка, 1986, I: 420]. Парадокс *«странного Тургенева»* в том, что тщательно выстраиваемая им красивая композиция его бытия, имеющая в основании усадебную культуру, необъяснимо разрушается, изгаживается вторжением каких-то непонятных сил. Так, имеющий прочное материальное положение, родовое гнездо, Тургенев обречен на бездомность, неприкаянность, скитальчество между Россией и Западом, воплощая один из типов Достоевского – тип *«вечного скитальца»*.

«Усадебный» жанр, отвечая требованиям эпохи, подчиняется и другим тенденциям, связанным, в частности, с разрушением традиции. Оппозиция мертвого / живого предопределяет тургеневское бытие, в целом. Поэтому «фетовское» – для Тургенева предельно материально и в то же время знаково, символично; это для него – своеобразная мера реальности русского национального бытия: *«Ваши письма меня не только радуют – они меня оживляют: от них веет русской осенью, вспаханной уже холодноватой землей, только что посаженными кустами, овином, дымком, хлебом»* [Переписка, 1986, I: 420]<sup>303</sup>. Оппозицией свое / чужое моделируется картина мира в письмах к Фету; в письмах содержится скрытый ностальгический вздох. Так, сообщая Фету 30 марта 1864 г. о затяжной баден-баденской весне, Тургенев замечает: *«...дут холодные ветры, и не чувствуется никакой неги, той неги, которую Вы так прелестно воспевали»* [Переписка, 1986, I: 432]. А в ноябре того же года, оценивая присланное Фетом стихотворение и отмечая удовольствие, с которым он его прочитал, Тургенев возвращает Фету его цитату, передав тем самым ощущение искренней радости от возрождения усадьбы поэта – Степановки: *«...деревья разрослись “зеленым хороводом”»* [Переписка, 1986, I: 437]. «Возвращенная цитата» снимает язвительную иронию критических замечаний, вы-

<sup>303</sup> См. о специфике писем Тургенева: Максименко, Е.В. «Письмо» - элегия в эстетике И.С. Тургенева // VI Общероссийская межвузовская конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Наука и образование»: (15-20 апр. 2002 г.). - Томск, 2003. - Т. 2. - С. 186-189.

сказанных в этом же письме Тургеневым Фету по поводу его стихов. Тургенев отмечает «пятнышки» в лирических этюдах Фета, поймав поэта на несообразностях разного плана и нарушении логики. Так, придираясь к строкам, где выражение захлестывающих душу поэта эмоций предельно<sup>304</sup>, что нарушает логику, Тургенев иронизирует: «...стало быть, надо понять, что только в Степановке Вы желаете умереть, а в других местах желаете больше жить? В таком случае всем почитателям Вашего таланта следует молить судьбу, чтобы она разлучила Вас со Степановкой...» [Переписка, 1986, I: 436]. Своеобразным продолжением этого затянувшегося до бесконечности эстетического спора, с упорным редактированием «жесточких стихов», является письмо от 25 марта 1866 г., в котором Тургенев, издеваясь над неудачными словесными формулами, доводит фетовскую фразу до логического абсурда, переводя поэтический образ на язык бытовой прозы: «"На темном небе и в воде" – уж лучше прямо в рукомыльнике» [Переписка, 1986, I: 438]<sup>305</sup>.

Свою «бездомность» Тургенев, однако, оправдывает, выдвигая как преимущество заграничного бытия неучастие в работе губернских земств, чего не избежал Фет. Нарушая церковный запрет («В день, когда, по народной поговорке, и ворон гнезда не вьет...») [Переписка, 1986, I: 437]), и тем самым как бы отгораживаясь от национальных основ бытия, Тургенев, желая Фету не без иронии «всего хорошего» «в степном гнездышке», подчеркивает независимость своей позиции, позволяющей выпасть из грубой реальности: «А мы будем здесь почитать в "Русском вестнике" Ваши письма "Из деревни"» [Переписка, 1986, I: 438]. Посмеиваясь над должностью Фета, что, с точки зрения Тургенева, является совершенным его падением, Тургенев, выстраивая отношения опять-таки в духе ушедшей эпохи, разы-

<sup>304</sup> Имеются в виду строки из послания «Тургеневу»: «Вот здесь, не ведая ни бурь, ни грозных туч душой, привычною к утратам, желал бы умереть, как утром лунный луч, или как солнечный – с закатом» [Фет, 1986: 452].

<sup>305</sup> Тургенев добавляет: «...все Ваши личные, лирические, любовные, особенно страстные стихотворения – слабее прочих: точно Вы их сочинили и предмета стихов вовсе не существовало» [Переписка, 1986, I: 438]. Но в духе Тургенева все завершается игровым жестом: «А засим можете взять сапог и каблуком меня по темени, по темени: будь, дескать, вежлив» [Переписка, 1986, I: 438].

грыкает одну из наиболее типичных для русской культуры ситуаций: увещивание учителем ученика, недостойно растрчивающего свой талант<sup>306</sup>. Отчуждение от земской деятельности, основу которой составляет неверие в любые практические деяния, сосуществует с нескрываемым любопытством: посмотрим, что из этого получится. «Надмирность» Тургенева – не что иное, как расщепление надвое того, что существует в одном «цельном» Фете: «...Вы – закоренелый и остервенелый крепостник, консерватор и поручик старинного закала... в то же время поэт – и, стало быть, служитель идеала» [Переписка, 1986, I: 429]. Причем вторая из расщепленных – творческая, эстетическая ипостась – закрепляется Тургеневым за собой.

Оппозиция Запад / Восток, реализуясь в судьбе Тургенева, принимает характер специфического жеста в письмах к Фету 1862 г.: «Если б я не был так искренно к вам привязан – я бы до остервенения позавидовал Вам, я, который принужден жить в гнусном Париже – и каждый день просыпаться с отчаянной тоской на душе...» [Переписка, 1986, I: 423], где «зависть» почти тождественна недвусмысленному действию. Ненависть ко всему французскому, обостренная до физических мук, принимает характер болезни; причем, «духовное» осмысляется как «соматическое»; все это выражается в самонаблюдении, итог которого поистине страшен: «...гнусный парижский воздух действует на мое воображение, т.е. ослабляет оное» [Переписка, 1986, I: 420]. «Гнусному Парижу», «противному городу» противопоставлена русская дворянская усадьба – «приличное убежище для человека средних лет» [Переписка, 1986, I: 423]. Предельность переживаемой тоски оформляется в пластике «птичьей» метафоры – «полететь на родину» [Переписка, 1986, I: 344]. Запад, согласно фольклорно-мифологическим представлениям, – страна смерти, поэтому и весна на чужбине ассоциируется с осенью: «Славное время! – Здесь уже листья распустились и деревья зеленеют, но как-то все холодно и не весною смотрит» [Переписка, 1986, I: 425-426]. Собственное состояние получает объяснение на языке фольклорно-мифологической об-

<sup>306</sup> Имеются в виду письма В.А. Жуковского к А.С.Пушкину, в которых он просит молодого поэта «перестань быть эпиграммой. Стань поэмой». См. об этом подробнее: [Козубовская, 1998].



разности; уподобленное смерти, оно напоминает отделение души от тела: «*Может быть, это мне кажется от того, что уже вся душа моя уехала отсюда и витает между нашими оврагами*» [Переписка, 1986, I: 425-426].

Контраст созерцаемым Тургеневым «холодным» и приглаженным европейским пейзажам реализует в его письмах «пир воображения», развертывающий картины русского усадебного бытия, «теплые», предельно конкретные, материально-зримые, в которых все, в том числе и Фет, заземлено и, как это ни странно, антиэстетично: «*Я не могу себе иначе представить Вас теперь, как стоящим по колени в воде в какой-нибудь траншее, облеченным в халат, с загорелым носом и отдающим сильным голосом приказывающим работникам...*» [Переписка, 1986, I: 426]. «Материально-зримое» и «антиэстетичное» здесь синонимы «органичного»<sup>307</sup>. Письма Тургенева разворачивают целые «гипотетические» сюжеты, поражающие своей сиюминутностью и ощущением сопричастности описываемому, поэтому они близки (в жанровом отношении) видениям: «*...вижу Вас, как Вы вскакиваете и бородой вперед бегаеете туда и сюда, выступая Вашим коротким кавалерийским шагом...Пари держу, что у Вас на голове все тот же засаленный уланский блин!*» [Переписка, 1986, I: 420]<sup>308</sup>. Упоминание звуков и запахов, хранимых в памяти, переключают ситуацию в мифологический план, являясь выражением «живого»: «*...мне чудится стук сапогов в передней, честный запах его (старосты – Г.П.) сермяги...*» [Переписка,

<sup>307</sup> См. об «органике» как особом мироощущении эпохи, в частности, присутствием Ап. Григорьеву: [Вайман, 2001].

<sup>308</sup> Деталь костюма «*уланская фуражка*» неоднократно обыгрываемая в письмах Тургенева, - источник комизма. Так, в письме к Фету от 18 (30) января 1858 г. она вводится как намек, существующий в «герметичном» языке: «Чувствую, что во мне ужасный порок: нетерпимость и голубой картуз...» [Переписка, 1986, I: 407]. С нею же связан следующий эпизод, прокомментированный в двухтомной переписке Тургенева: «Упоминание об уланской фуражке («голубом картузе») вызвано уходом Фета в 1858 г. в отставку. Возможно, имелся в виду и конкретный эпизод, связанный с уланской формой. Находясь в бессрочном отпуске в Париже, Фет явился 16 августа 1857 г. в русскую церковь на собственную свадьбу в полном уланском облачении. Тургенев, который был шафером на этой свадьбе, с «хохотом возложил свадебный венец из искусственных цветов на форменную фуражку» [Переписка, 1986, I: 409].

1986, I: 420]. В этих гипотетических сюжетах – некое противоядие, позволяющее хоть как-то переносить отлучение. Типологически эта ситуация восходит к уже известной в культуре – ситуации насильственного или добровольного изгнания (Овидий, Е.А. Баратынский, А.С. Пушкин, Ф.И. Тютчев и др.<sup>309</sup>), онтологически – выражает порыв к преодолению физических законов бытия, пространства и времени. Тургенев «отказным жестом» обрывает свое собственное нытье, разливаясь в аполлоническом порыве: «...а лучше перенестись мыслию в наши “палестины” - и вообразить себя сидящим с Вами в отличной коляске (по Вашей милости) и едущим на тетеревей – найдем же мы их, наконец, черт возьми!..» [Переписка, 1986, I: 423]. Так, письма демонстрируют мистерию смерти / воскресения. В то же время отказ от эстетики, «литературности», культуры в пользу «живой жизни» есть не что иное, как проявление «неевклидова мышления».

### **Охотничий код<sup>310</sup>**

«Охота», «любовь», «творчество» – составляющие усадебного бытия. Общее в них – архетип бегства-преследования. В структурообразующей парадигме усадебного бытия – оппозиции мужского / женского – охота отнесена к сугубо мужским занятиям. Охота в усадебной модели поведения в архетипическом плане тождественна испытанию судьбы. Охота, с одной стороны, дарует ощущение полного слияния с природой (ощущение, доходящее почти до физического ощущения), где обострение «нюха» есть не что иное, как проявление архетипического –

<sup>309</sup> См. об этом: Гаспаров, М.Л. Овидий в изгнании // Публий Овидий Назон. Скорбные элегии. Письма с Понта. – М.: Наука, 1982 (серия «Лит. памятники»). – С. 189-224.

<sup>310</sup> См. об охоте: Одесская, М. Русский охотничий рассказ XIX века // Русский охотничий рассказ. - М., 1991. - С. 5-14; Шапочка, В. «Мое любимое занятие» // Форум = Forum. - М., 1996. - N 1. - С. 130-146; Шапочка, В.В. Охотничьи тропы Тургенева. - Орел: Вешние воды, 1998. - 159 с. - (Сер.: Редкая книга); Земляная, О. И.С. Тургенев об особенностях национальной охоты // Звезда. - СПб., 1998. - N 10. - С. 150-159; Сегель, А. Национальные особенности тургеневской охоты (К 150-летию выхода «Записок охотника») // Наш современник. - М., 2002. - N 8. - С. 57-62 и др.

подсознательного, хтонического, животного. С другой – резко обозначает «мужское», демонстрирует пробуждение «мужского духа» в экстремальной ситуации. По признанию Тургенева, «охота – страсть», отодвигающая все прочее, в том числе и созерцание природы. «Страстность» выражается на физиологическом уровне: «...*сердце билось 180 раз в минуту*»<sup>311</sup> [Островский, 1999: 129].

Чаще всего Тургенев скорбит о том, что «охота лопнула из-за болезни» [Переписка, 1986, I: 447]. «Национальное» чувство в письмах из-за границы естественно прорывается именно в связи с охотой: «*Здесь я охотился скверно – да и вообще, что за охота во Франции?!*» [Переписка, 1986, I: 420]. Охотничий азарт, оформляющийся в особом охотничьем коде, перестраивает эпистолярный стиль. Так, «литературное» замещается «охотничьим» – особым герменевтическим языком – с его специфическими звукоподражаниями, замещающими слово: «...*А сам без нужды бежишь и едва дух переводишь... Тубо! ...Ну, теперь, близко...фррр...ек! ек! бац!..бац!.. и подлец бекас, заменивший степенного дупеля, валится, сукин сын, мгновенно, беляя брюшком...*» [Переписка, 1986, I: 420]. Несостоявшийся приезд в Россию компенсируется в стиле, близком в жанровом отношении к хвастовству в духе охотничьих рассказов, правда, за хвастовством угадывается горький вздох о несостоявшемся: «...*Одних зайцев мы уколотим до 300-т*» [Переписка, 1986, I: 438]. Ср. с «русской охотой»: «*На днях я убил довольно оригинальное количество дичи: 1 дикого козла, 1 зайца, 1 дикую кошку, 1 фазана, 1 вальдишнела, и 1 куропатку*» [Фет, 1982, II: 79]. Количе-

<sup>311</sup> Принадлежит к старой школе, сохраняя приверженность к романтизму, эстетичный, изящный, хорошо воспитанный Тургенев озабочен соответствием человека своему имени, предназначению. Поэтому его переписка с Фетом часто принимает характер аналогичной той, которая когда-то велась между Жуковским и Пушкиным. Выговаривая Фету, Тургенев упрекает его в антиэстетическом жесте в сторону литературных противников: «*Полно швырять грязью! А то ведь эдак, пожалуй, соскользнешь в Каткова... в Булгарина упадешь...*» [Переписка, 1986, I: 445]. «*Ругодня*», разрушающая облик тонкого поэта и симпатичного человека, приравнивается к нигилистическому «разрушению эстетики», разрушению Красоты. «*Не антично*», таким образом, - критерий, приложимый не только к поэтическим опытам Фета, но и к его бытовому поведению.

ственный «перехлест», таким образом, пожалуй, единственный способ заглушить боль неприезда.

Мотив охоты, заданный Тургеневым в письмах, получает неожиданное продолжение и корректировку у Фета. Повествуя в своих мемуарах об «особенностях национальной охоты», он разоблачает Тургенева, который, возвращаясь ни с чем с очередной неудачной охоты, давал обещание не охотиться более в России. По поводу этой ситуации Фет едко подметил, что обеты были произнесены на французском языке, т.к. Тургенев явно сошелся кучера. Так, ситуации тургеневской охоты, восходят к определенному архетипу, вариации которого представлены прозой Гоголя; в данном случае Тургенев напоминает вралю Ноздрева, когда, бия себя в грудь, начинает божиться, уверяя других в истинности своих намерений: «...*Вот, видите ли, возьмите мою собаку, мое ружье и мои снаряды*» [Островский, 1999: 231]<sup>312</sup>. Зазывание Тургеневым в усадьбу Фета, который занимался в этот период переводом Шопенгауэра, для встречи с английским писателем Рольстоном («*В будущее воскресенье, в Спасском, всем на удивленье, будет задан дивный пир – потешайся, мценский мир*» [Переписка, 1986, I: 446]), приобретает характер формул волшебной сказки с ее фантастическими способами передвижения в пространстве: «...*приезжайте и Вы, хоть с лирой, хоть на гитаре, хоть просто так...*» [Переписка, 1986, I: 447]<sup>313</sup>. Как следует из комментариев, Фет на пир так и не приехал [Переписка, 1986, I: 447].

### ***Сад в пародийных контекстах***

<sup>312</sup> А.И. Герцен вообще возводил Тургенева к типу Хлестакова: «Хлестаков, образованный и умный, внешняя натура, желание высказаться и fatuite sans borners (безграничное фатовство)» [Островский, 1999: 67].

<sup>313</sup> Обыгрывание английского в ситуации «пира на весь мир» отсылает к «домашней семантике» пушкинского послания из Михайловского («*Здравствуй, Вульф, приятель мой...*»: «...*мы же то мертвецки пьяны, то смертельно влюблены*» - [Пушкин, 1956, III: 188]). О «домашней семантике» см. подробнее: Тынянов, Ю. Пушкин // Тынянов, Ю. Пушкин и его современники. - М., 1968; Сидяков, Л.С. Изменения в системе лирики А.С. Пушкина 1820-1830-х гг. // Пушкин. Исследования и материалы. - Т. X. - Л.: Наука, 1982. Ср. у Фета: «*Во славу нимф и Аполлона устроим пир... Найду печальный стих пэана я в честь твою; не хватит сил допить стакана – хоть разолью!*» [Переписка, 1986, I: 440].

В переписке «усадебное»<sup>314</sup> ассоциируется, прежде всего, с садом, который, согласно фольклорно-мифологической традиции, оказывается раем. Так, в карикатурах, которыми обменивались сотрудники журнала «Современник», о чем сообщает А.В. Дружинин в письме к Тургеневу, все они изображаются с различными, наиболее характерными атрибутами: «У Фета рододендрон, у Боткина лягушачья голова, а у Вас под мышкой калоша Писемского, – и на животе набрюшник» [Переписка, 1986, II: 72]. Карикатура на Фета, на наш взгляд, имеет амбивалентный смысл: «куст» может быть осмыслен как знак хозяйственной деятельности Фета в его усадьбе (оранжереи, аллеи и т.д.) и как поэтическая метафора, смысл которой – в замещении цветка

<sup>314</sup> См. об усадьбе и «усадебном» жанре: Лихачев, Д.С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей / Д.С. Лихачев. – Л.: Наука, 1982. – 343 с.; Щукин, В. Поэзия усадьбы и проза трущобы // Из истории русской культуры. – Т.5. (XIX в.). – М.: Языки русской культуры, 1996. – С. 574-580; Каждан, Т.П. Художественный мир русской усадьбы / Т.П. Каждан. – М.: Традиция, 1997. – 320 с.; Каждан, Т.П. Из истории русской усадьбы 1830-1840-х гг. // Мир русской провинции. – СПб.: 1997. – 352 с.; Очерки русской культуры XIX в. – М.: МГУ, 1998. – 384 с.; Дворянские гнезда России: история, культура, архитектура: очерки / под ред. М.В. Нащокиной. – М.: изд. «Жираф», 2000. – 352 с.; Дмитриева, Е., Купцова, О. Жизнь усадебного мифа / Е. Дмитриева, О. Купцова. – М.: ОГИ, 2003. – 528 с.; Szczukin, W. Дворянское гнездо глазами Тургенева и Чехова // Antoni Czechow. - Warszawa, 1989. - С. 51-72; Шукин, В. К эволюции жанра усадебной повести в русской литературе XIX века (Тургенев и Чехов) // Slavica. - Debrecen, 1986; Строганов, М.В. Сирени и акации: К истории образа дворянской усадьбы у И.С. Тургенева // Традиции в контексте русской культуры. - Череповец, 1995. - С. 57-60; Щукин, В. О двух культурных моделях русской дворянской усадьбы // Slowianie Wschodni : Duchowosc - kultura - jezyk. - Krakow, 1998. - С. 169-175; Легонькова, В.Б. Образ усадьбы в произведениях С.Т.Аксакова, Тургенева и Л.Н. Толстого: (Опыт сопоставительного анализа) // «Благословенны первые шаги...». - Магнитогорск, 1999. - Вып. 2. - С. 3-9; Старыгина, Н.Н. Природное и социальное в структуре усадебного мира: (Тургенев - А.К. Толстой - Шмелев) // Природа и человек в художественной литературе. - Волгоград, 2001. - С. 261-266; Левин, Н.И. Спасское-Лутовиново // Русские провинциальные усадьбы XVIII - начала XX века. - Воронеж, 2001. - С. 344-356; Скокова, Л. Вблизи шиповник алый цвет, стояла темных лип аллея: Усадьба Ивана Тургенева Спасское-Лутовиново // Мир музея = World of museum. - М., 2005. - N 11. - С. 10-15 и др. См. о садах: Нащокина, М.В. Русские сады XVIII- первая половина XIX в. – М., 2007; Нащокина, М.В. Русские сады XIX-XX вв. – М., 2007 и др.

кустом, где «цветок» – одна из центральных мифологем поэзии Фета; наконец, усматривается отсылка все к той же «уланской фуражке», на которую во время свадьбы Фета был возложен цветочный венец<sup>315</sup>. Но возможна интерпретация с учетом пушкинских аллюзий. Как известно, Пушкин, обращаясь к друзьям, готовившим первое издание его стихов, просил на обложке нарисовать виньетку: Психея, задумавшаяся над цветком<sup>316</sup>. Тургенев и Фет сходятся на Пушкине, который является для них идеалом художника моцартианского типа [Лотман, 1977], и, возможно, здесь содержится скрытый намек на пушкинскую виньетку?<sup>317</sup> Кроме того, аналогия сад / русская литература появляется в письмах Фета к гр. Толстой<sup>318</sup>.

Мифологема сада связана с другой – мифологемой запаха. Вторая мифологема моделирует романное бытие в «Дыме», эскизно прочерчивая сюжет. Но, как это ни странно, именно роман «Дым» получил резкую оценку Фета<sup>319</sup>.

При всем том, даже в 1875 г. Фет повторял, что прочность его отношений с Тургеневым имеет эстетическую основу: «...*Сошлись мы с Вами вследствие тождества не социальных, а художественных инстинктов*» [Фет, 1982, II: 210]<sup>320</sup>.

---

<sup>315</sup> См.: [Козубовская, 1991]; [Козубовская, 2005].

<sup>316</sup> См. о замысле виньетки: [Тахо-Годи, 1999: 100-116]. Подчеркивая, что в середине 20-х гг. «крокайльный элемент, и античная традиция, и элегический романтизм – все сливалось в образе задумчивой Психеи с цветком» [Тахо-Годи, 1999: 114], исследователь считает, что пушкинский «Цветок» - «поэтическая аналогия несостоявшейся виньетки» [Тахо-Годи, 1999: 114].

<sup>317</sup> См. об этом: [Козубовская, 1998: 130], [Козубовская, 2006].

<sup>318</sup> См. об этом подробнее: [Козубовская, 2003].

<sup>319</sup> См. подробнее об этом в разделе «Мифологема запаха в романе «Дым»: фетовский код».

<sup>320</sup> Как отмечает Фет, обычно ссоры были настолько громкими, что дамы думали, не убьют ли они друг друга. См. подробнее: Фет, А.А. Мои воспоминания // Фет, А.А. Воспоминания: в 3 т. - М., 1992 (репринтное издание).

### *Носология и энтомологический код*

Оппозиция нормальной / «вывихнутой» жизни всякого русского, проживающего за границей («вывихнутая» – выражение самого Тургенева), порождает определенный круг мотивов в сюжете биографии Тургенева. Один из них – мотив носологии.

Этот мотив – своеобразная деформация поэтических усадебных сюжетов с цветочной символикой, дыханием и запахами<sup>321</sup>. Выраженное имплицитно, будучи выведенным на поверхность «текста судьбы», приобретает комический характер. Так, Я. Полонский вспоминал об отчаянии, охватившем Тургенева, получившего письмо из Парижа, в котором П. Виардо сообщала ему неприятное известие о том, что какая-то муха укусила ее в нос<sup>322</sup>. Приложенный к письму рисунок пером изображал профиль с перевязанным носом [Островский, 1999: 348]. «*Распухший нос*» – метафора болезни, аналог деформированного тела, следовательно, утраченного изящества, и более того – намек на возможную потерю голоса, что совершенно непереносимо для певицы. Беспокойство Тургенева, которому в подобных ситуациях всегда мерещилось все самое страшное, вызвано его опасением заражения крови в случае, если муха ядовита. Вновь выстраивается ряд: литература – реальность – литература. Мистический ужас перед болезнью вообще, и, в частности, перед заражением крови нашел отражение в романе «Отцы и дети»<sup>323</sup>.

Заметим, кстати, что неизбывный любовный роман Тургенева и Виардо вообще обрамлен мотивом насекомых<sup>324</sup>. Так,

---

<sup>321</sup> См. подробнее: [Козубовская, 1991]; [Козубовская, 2005].

<sup>322</sup> См. о мухах: Aage A. Hansen-Love. Мухи – русские, литературные // Утопия чистоты и груды мусора: *Stadia Litteraria Polono-Slavica*. - Warszawa, 1999. - С. 95-132.

<sup>323</sup> См. о телесноти: Баррос Гарсия, Б. Символика пальца в некоторых примерах русской литературы XIX века // Семиозис и культура. - Сыктывкар, 2005. - С. 64-69.

<sup>324</sup> См., напр., автошаржи в письмах к детям П.Виардо, где обыгрывается его «большой нос» и «блохи»: «*Я поехал на охоту за сотни километров отсюда – почти ничего не нашел, но взамен меня нашли – блохи, которые меня пожирали, солнце, которое изжарило меня, дождь, который меня вымочил, голод, который высушил меня, так что теперь доподлинный портрет*» - [Александрова, 1988: 150].

склонный к мистике и имеющий явное пристрастие к нумерологии, Тургенев, отмечая очередную дату знакомства с Виардо, напомнил ей об их первой встрече, состоявшейся когда-то в доме Демидова. По странному стечению обстоятельств он явился туда не один, а с маленьким майором Комаровым; в упоминании имени очевидна отсылка, с одной стороны, к мотиву укуса, с другой – к известному гоголевскому сюжету о майоре Ковалеве и приключениях его двойника – Носа [Островский, 1999: 70, 91]. Патологическую ненависть Тургенева к насекомым отмечали его современники; сам он в анкете, предложенной одним французским журналом, на вопрос о том, что более всего ненавидит, ответил: тараканов [Островский, 1999: 339]. Мотив укуса присутствует и в эпизоде, в котором Тургенев рассказывает об эксперименте, поставленном им над мужиками. Суть эксперимента сводилась к тому, что он проверял на мужиках сверхъестественные способности одной княжны, обладающей «прожигающим» взглядом [Островский, 1999: 261].

В анкете 1880 года на вопрос о любимом занятии Тургенев ответил: нюхать табак (ср. ответ на анкету 1869 г.: охота [Островский, 1999: 338])<sup>325</sup>. «Нос, сиротеющий без табакерки» – тема французского четверостишия, сочиненного Тургеневым перед очередной поездкой за границу, во Францию. Этот поэтический фрагмент напоминает ироническую эпитафию человеку, отказывающему себе в любимой привычке нюхать табак из страха обидеть французских дам [Островский, 1999: 349]. Замена табака нашатырной солью (нюханье, или вдыхание которой – жест, характерный для большого мигренью) – оригинальный способ обмана окружающих и самого себя, типично компромиссное решение для столь деликатной натуры, как Тургенев. Очевидно, в этих фактах своеобразно проявляется преклонение перед Женщиной, главное очарование которой для него заключается именно в опьяняющем запахе. Тургенев как-то признался: женщина перестает для него что-то значить, если от нее пахнет кухонным чадом [Островский, 1999: 96]. В этом смысле примечателен один эпизод из ранней молодости, рассказанный

<sup>325</sup> Насмешкой судьбы кажется болезнь («грудная жаба»), настигшая Тургенева в старости: так, именно органы дыхания (и, следовательно, обоняния) окажутся наиболее уязвимыми.



самим Тургеневым. Любовница-мельничиха как-то попросила у него подарок – душистое мыло. «*Душистое мыло*» – то, что способно простой женщине придать статус богини. Вымывая руки этим мылом ведет себя как королева: «*Целуйте руки как в гостинных, как целуете у петербургских барынь*» [Островский, 1999: 77].

Редакторская правка переводов Фета осмысливается Тургеневым в связи с отмеченным кругом мотивов как «*выкуривание чудовищных стихов*» [Переписка, 1986, 2: 90], где «*выкуривание*» многозначно, связанное как с мотивом нюхания табака, так и с другим мотивом – насекомых, оно обозначает границы ольфакторной парадигмы (высокое / низкое). Этот период русской культуры, в целом, идет под знаком диалогичности мышления, где «высокий» и «низкий» планы мотива предопределены заложенной в нем семантикой.

### ***Оппозиция женского / мужского***

Еще одна оппозиция – оппозиция женского / мужского – определяет усадебную дворянскую культуру, причем «женское» ассоциируется преимущественно с изящной стороной этого быта<sup>326</sup>. Поэтому «женское» – наиболее точная, по Тургеневу, эстетическая мера, мера определения «поэтичности» произведения: так, напр., еще в начале их знакомства, Тургенев предрекал Фету, что его стихи достойны «*лежать на столике прелестной женщины*» [Переписка, 1986, I: 404]. Понимая злость разночинцев, в частности, Некрасова, как своеобразный психологический

---

<sup>326</sup> См. «возрастную парадигму» тургеневских литературных вкусов: 1969 г. любимой литературной героиней названа Джульетта, в 1880 г. – Коробочка [Островский, 1999: 338]. Имя последней, конечно, связано с русским усадебным бытом, но признание это звучит как пародия на самого себя. См. о Женщине: Лурье, С. Русских женщин создали Господь Бог, Островский и Тургенев // Вышгород. - Таллинн, 1994. - N 1. - С. 126-130; Зимовец, С. Тургеневская девушка: генеалогия аффекта: (опыт инвективного психоанализа) // Логос. - М., 1999. - Вып. 2. - С. 43-49; Печерская, Т. «Ужель та самая Татьяна?»: (Пушкинские источники героев Тургенева) // Новый журн. = New rev. - Нью-Йорк, 1999. - Кн. 215. - С. 27-33; Эткинд, Е.Г. От божества к сатане: И.С.Тургенев, «Вешние воды», 1871 // Русистика: Лингвистическая парадигма конца XX века. - СПб., 1998. - С. 333-338.

комплекс, Тургенев объясняет ее по-своему: «Видно, отсутствие порядочного женского влияния, женского общества ничем заменить нельзя, и навсегда отразится в жизни человека» [Переписка, 1986, I: 363-364].

«Печать женственного» – это высшая похвала чему-либо в устах Тургенева. Так, в письме к П. Анненкову Тургенев подчеркивает именно это в итальянской природе: «Природа здешняя очаровательно величава – и нежна и женственная в то же время» [Островский, 1999: 148]. Но подобная персонификация с налетом эротичности в то же время тревожный симптом – знак недоступности: «Увы! Я могу только сочувствовать красоте жизни – жить самому мне уже нельзя» [Островский, 1999: 148]. Фет в своих воспоминаниях приводит один из многочисленных эпизодов-споров с Тургеневым, который был первым, и, может быть, поэтому единственный раз принял шуточный характер: это спор о том, что «русская женщина – лучшая в мире», – поднявший Тургенева с любимого дивана. Хотя при этом Фет совершенно искренне сознавался в своем желании просто угодить присутствующим дамам [Фет, 1982, I: 7].

Печать женственности – знак того, что бытие моделируется в соответствии с принципом «довоплощения» и интроспективности. Так, в тургеневском бытии возникают сплошные аналогии с миром природы, уподобления «природного» «человеческому». Напр., сам Тургенев, отмечая сходство между собой и большим псом по имени Пегас, хозяином которой был, подчеркивает его благожелательность именно к женщинам: «...он строг только к мужчинам, женщинам он, подобно мне покоряется, хотя, подобно мне, много страдал от них в жизни...» [Островский, 1999: 209]. Заметим, что в анкете на вопрос: кем бы Вы хотели быть, если бы не были самим собой, – Тургенев ответил: «Моей собакой Пегасом» [Островский, 1999: 338]. Совершенно необъяснимой в этом контексте оказывается нелюбовь Пегаса к П. Виардо, которую он, по замечанию Авдеева, «терпеть не мог, лаял на нее и не подпускал к себе...» [Островский, 1999: 209].

Подобная странность может в какой-то степени получить мифопоэтическое объяснение в возведении бытовой ситуации к архетипической: Пегас соперничает с Музой. Учитывая

хтоническую природу собак, очевидно, что негативное восприятие Пегасом певицы и возлюбленной хозяина связано с ощущением гибели, которую несла эта женщина его хозяину. Это гипотетическое допущение совпадает с признаниями Тургенева, утверждавшего, что утрата способности к любви означает не что иное, как завершение жизни, т.к. граничит с утратой творческих способностей. «Испытание любовью» сопровождается у Тургенева физической болью: «...представляется, будто из него (влюбленного человека – Г.К.) выхватывают живьем часть его существа» (Островский, 1999: 248); преодолением некоего «порога»: «... тяжесть на сердце, испытываемая влюбленными, превышает человеческие силы...» [Островский, 1999: 248].

Оппозиция мужского / женского моделирует тургеневское бытие. «Мужское» и «женское» составляют зеркальную проекцию, наиболее отчетливо сказывающуюся в поворотных моментах судьбы.

Уже современники отмечали, что в натуре Тургенева было много женственного [Островский, 1999: 249], а в чувстве к Виардо – много мистического: он боялся произносить вслух ее имя, окружал себя ее портретами и фотографиями, уверял всех в ее сверхъестественной проницательности и т.д. В формах любовного поведения Тургенева – много порывистого, безоглядного, безумного, одним словом, – «женского»: так, он готов был мчаться к ней на другой конец земли, получив известие о ее болезни, а однажды погнался за каретой, в которой сидела женщина, похожая на нее. Предопределенность своей судьбы и обреченность на подобное чувство Тургенев связывал с мистикой телесного (для него малая величина большого пальца на руке – признак отсутствия характера). По воспоминаниям современников, на его большой, немного пухлой руке, был «*необыкновенно короткий большой палец*» [Островский, 1999: 350]. К парадоксам тургеневского бытия следует отнести и то, что обретение «мужского» осуществляется как бы после его смерти. Так, М. Стасюлевич в воспоминаниях отмечает удивительную перемену внешности уже мертвого Тургенева: «...лицо приняло вид глубокой задумчивости, с отпечатком необыкновенной энергии, какой никогда не было заметно и тени при жизни, на вечно добродушном, постоянно готовом к улыбке лице покойного»

[Островский, 1999: 378]. Стирание границ между мужским и женским в образе Смерти – знак осмысления феномена смерти как маргинального, нежизнеспособного: «...А Смерть, мясник проворный ждет – да режет...» [Переписка, 1986, I: 415]. Трансформация традиционного образа Смерти как старухи с кошой в мясника – лишение поля – весьма однозначно определяет тургеневское отношение к смерти. «Выпотрошенность» – физиологическая характеристика смерти. Тургенев подчеркивал, что «любовь» и «творчество» для него взаимозаменяемые состояния: «*Всякий раз, как я задумывал писать что-нибудь, меня трясла лихорадка любви. Теперь это прошло: я стар; я не могу больше ни любить, ни писать*» [Островский, 1999: 317].

### **Морбуальный код**

Болезнь – еще один сквозной мотив писем Тургенева<sup>327</sup>. Часто физической болезни придается литературное оформление, она замещается «тоской по родине», «хандрой». Так, Фет, ставя свой диагноз, выражает надежду на исцеление Тургенева на родной почве. Сам Тургенев уверен: «*Я вылечусь только тогда,*

<sup>327</sup> О болезни как феномене см.: А.Ш. Тхостов, А.В. Квасенко, Ю.Г.Зубарев, о болезни в литературоведении (семиотический план): Е. Фарино, Д.Чавдарова, С.А.Гончаров, О.М. Гончарова, Г.П. Козубовская и др. Эта тема изучается в связи с А.П. Чеховым: Рейфилд Д.П. Мифология туберкулеза, или болезни, о которых не принято говорить правду // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». М., 1996. С. 44-50; Строев А. Писатель: мнимый больной или лекарь поневоле? // Новое литературное обозрение. 2004. №5. С. 89-98; кроме того, о врачах и болезнях см.: Фарино Е. Чем и зачем писатели болеют и лечат своих персонажей? // Studia Literaria Polono-Slavica, № 6; Morbus, medicamentum et sanus – Choroba, lek i zdrowie. Warszawa, 2001. С. 485 – 493; Чавдарова Д., Стоименова Б. Тема болезни в европейской литературе (предварительный обзор) // Studia Literaria Polono-Slavica, № 6; Morbus, medicamentum et sanus – Choroba, lek i zdrowie. Warszawa, 2001. С. 205-215. Кроме того, см. исследования В.Ф.Стениной: Стенина, В.Ф. Мифология болезни в ранних рассказах А.П.Чехова (1880-1883) // Культура и текст: миф и мифопоэтика. – СПб.; Самара; Барнаул: Изд-во БГПУ, 2004. – С.167-172; Стенина, В.Ф. «Врачи» и «болезни» А.П. Чехова: мифологический подтекст // Филологический анализ текста : сб. научн. тр. Выпуск V. – Барнаул: Изд-во БГПУ, 2004. – С. 44-50; Стенина, В.Ф. Охотничий код в прозе А.П. Чехова // Вестник БГПУ: Гуманитарные науки. Выпуск 5. – Барнаул: Изд-во БГПУ, 2005. – С. 49-54; Стенина, В.Ф. Мифология болезни в прозе А.П. Чехова. Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. – Самара, 2006.

когда брошу Париж» [Островский, 1999: 145]. Или: «*Что ни говори, на чужбине точно вывихнутый...*» [Переписка, 1986, II: 78]<sup>328</sup>.

Тургенев также заметил, что именно через болезнь (как инициацию) он совершенно переродился в 15 лет, когда почувствовал интерес к поэзии, а не к математике [Островский, 1999: 21].

Мотив болезни входит и в любовные отношения. Так, Тургенев, признающийся в любви к пленительной и женственной баронессе Вревской, надеется на «романтическое свидание» на водах: «*Правда, мы оба будем тогда пить богемские воды, что менее поэтично, но что же делать? – Если Вам 33 года, а мне целых 55 – вот что не следует упускать из вида*» [Островский, 1999: 275]. «Воде», правда, не придается ни значения «волшебного напитка Цирцеи», ни значения «живой», хотя присутствие этих семантических пластов очевидно. Прозаическая минеральная вода, однако, не становится знаком курортного романа: Тургенев, наоборот, подчеркивает их предназначенность друг другу: «*Уж как там ни вертись, а должно сознаться, что если и не веревочкой и не черт – а кто-то связал нас...*», предостерегая от неосторожного шага, разрывающего отношения: «*Смотрите, не вздумайте ни перерубать, ни развязывать этот узелок*» [Островский, 1999: 275].

При этом и Фет, и Тургенев – оба несколько снисходительны к «женскому»: так, Фет с горечью говорит о своей племяннице как о неспособной девочке: «*Болтает по-французски и немецки – и только, от книги отвращение – потому что ей всякая последовательная мысль тяжела на подъем...*» [Переписка, 1986, I: 454]. Ему вторит Тургенев, скептически относящийся к «женской литературе»: «*Бог с ними этими женщинами, кото-*

---

<sup>328</sup> См.: вегетативный код в письме Фета к Тургеневу от 18 (30) января 1858 г.: «*Вашу душу я бы сравнил с самой ранней зарей в прохладное летнее утро – оранжевое, чистое дыхание, которое увидит и заметит только любитель природы или пастух, выгоняющий стадо. Сравнил бы с утренним лесом, в котором видишь одни распускающиеся почки плачущих берез, но по ветру несет откуда-то запахом черемухи и слышно жужжание пчелы*» [Переписка, 1986, I: 407].

*рые все гоняются за собственным хвостом...»* [Переписка, 1986, I: 364].

В мифологии литературного быта «охота» и «болезнь» располагаются на противоположных полюсах: *«Охоту люблю страстно – но холеры боюсь еще больше»* [Переписка, 1986, I: 111]. «Охота» и «болезнь» ритмично чередуются: так, Тургенев сообщает И. Аксакову: *«...приехавши сюда, я сперва охотился – очень душно, за неимением дичи; а потом заболел глупейшей и неприятнейшей болезнью...я совершенно онемел, даже шептать не могу...»* [Переписка, 1986, I: 290]. Болезнь персонифицируется (*«Болезнь посетила меня в виде старой моей знакомой, подагры...»* [Переписка, 1986, I: 465]), реализуясь через охотничий код (*«...которая, оставив меня 8 месяцев в покое, опять ухватила за мое правое колено – и продержала меня в постели 10 дней...»*). Свое состояние как больного Тургенев иронически выражает в «собачьей» терминологии: *«...болезнь моя сильно меня покусала...»* [Островский, 1999: 131], *«...Кажется, все здесь мне было бы очень и очень хорошо, если б проклятая болезнь опять не принялась опять грызть меня; боюсь я, она отсюда меня выживет...»* [Переписка, 1986, II: 149], *«Болезнь поймала меня здесь и так больно кусается, что я, пожалуй, не вытерплю и уеду из Рима»* [Островский, 1999: 149]. Охотничий код сменяется военным: *«...Видно, всякий человек, перешедший черту 50-летия, превращается в некоторое подобие Плевны, осажденной всякими недугами, под предводительством “Фанатоса”; остается только упорно отбиваться до последней отчаянной вылазки или сдачи...»* [Фет, 1982, II: 355].

В попытке выразить свое состояние «физиологическое» сосуществует с «духовным»; для Тургенева пребывание в болезни приравнивается погружению в глупость, что совершенно для него непереносимо: *«...Чувствую в себе пустоту выпотрошенной рыбы, кислоту непривитого яблока и глупость, подобную – невозможно сыскать сравнения...»* (письмо Дружинину 1857 г. [Переписка, 1986, II: 83]). Панически опасаясь холеры, Тургенев

даже отказывался от охоты, страшась умереть где-нибудь в сарае, среди тараканов [Островский, 1999: 130]<sup>329</sup>.

«Болезнь» воспринимается, прежде всего, органами обоняния: *«Когда в Париже была холера, я чувствовал ее запах: она пахнет какою-то сыростью, грибами и старым, давно покинутым, дурным местом. И я боюсь, боюсь, боюсь...»* [Островский, 1999: 88]. «Болезнь» (в силу своей маргинальной природы) обозначает грань между жизнью и смертью: отсюда ассоциации с «нечистым» местом, напр., с болотом, плесенью, с нежилым, запустением, заброшенностью и т.д. Сходство «болезни» и «смерти» иронически обыгрывается их персонификацией, своеобразным вселением в тело человека. Так, прогулки по комнате с костылем есть не что иное, как принятие облика смерти (костяная нога в сказках, где Баба Яга – носительница хтонического начала, смерти). Смерть также для Тургенева имеет свой запах: *«Знаете, в комнате иногда бывает едва заметный запах мускуса, которого никак нельзя выветрить, истребить... Ну, вот, вокруг меня есть какой-то запах смерти, уничтожения, разложения...»* [Островский, 1999: 240]. Полубезумные фантазии умирающего Тургенева напоминают сговор с нечистой силой: *«Однако они мне дали еще три дня прожить»*. По свидетельству очевидцев, предсказание собственной смерти сбылось. В этих фантазиях присутствовала «нога»<sup>330</sup> – боль, не оставляющая ни на минуту, возвращающая его из бреда к реальности [Островский, 1999: 376]<sup>331</sup>.

<sup>329</sup> Известно, что Тургенев в эстетическом и художественном планах отталкивался от Достоевского. Но «пересечение параллельных» может быть бессознательным. «Банька с пауком» – образ из Достоевского, но не восходят ли страхи Достоевского к Тургеневу и наоборот?

<sup>330</sup> См. в воспоминаниях Луизы Виардо: «Однажды, когда я входила в его комнату, он меня узнал – что не всегда с ним было – и сказал мне: “Посмотри, Луиза, посмотри! Как это странно! Моя нога висит в углу. Комната полна гробов. Однако (он здесь употребил ругательное выражение) они дали мне еще три дня прожить”. Три дня спустя он умер» [Островский, 1999: 376].

<sup>331</sup> Мистика тургеневского бытия: «дыхание» и «нога» оказались связанными каким-то таинственным образом. В салоне П. Виардо, представляя однажды шараду «кислород», Тургенев, которому довелось изображать последний слог («гене» в «оухугене»), «...ходил, прихрамывая, по зале, охая и кряхтя, молча, комическим жестом указывая на больную ногу...» [Островский, 1999: 252]. См. о смерти: Краснов, Г. В последний путь: («Уход» Некрасова, Достоевско-

**Метакод в письмах**<sup>332</sup>

Оппозиция цельный / надломленный – одна из наиболее значимых в русской культуре 40-70-х гг., содержательность ее связана с одним из переломных моментов – со сменой типа культуры, с утратой дворянской, усадебной. Вытекающая из с тургеневской концепции человеческого характера и связанная с мифологемами Гамлета и Дон Кихота, эта оппозиция уходит в область психологии, являясь, в конечном счете, основой для ставшей уже достаточно традиционной в этой науке типологии, и «работает» в культуре, в частности, в системе отношений литература – реальность – литература.

Обмениваясь с Л.Н. Толстым впечатлениями о новом романе И.С. Тургенева «Дым», Фет, оценив, в целом, роман негативно, заострил внимание именно на противопоставлении в романе двух типов, за которыми совершенно очевидно угадываются Фет и Тургенев. Фету отводится роль «цельного», что достаточно откровенно и недвусмысленно выражает тургеневское отношение к нему как «хозяину», «закоренелому и остервенелому крепостнику» [Переписка, 1986, I: 429], погрязшему в «навозе» и потому утратившему ощущение поэзии, т.е. предавшему вдохновение (Ср. в шуточном стихотворном послании Тургенева Фету: «...Скучливый человек, Вы на стезю опасную ступили... не свалитесь в болото злой, зевающей хандры, слезливого, ту-

---

го, Тургенева) // Лица. - М.; СПб., 1994. - N 4. - С. 418-436.

<sup>332</sup> См. литературу о письмах: Гроссман, Л.П. Культура писем в пушкинскую эпоху. - М., 1928; Тынянов, Ю.Н. Литературный факт // Тынянов Ю.Н. Архаисты и новаторы. - Л., 1929; Репринт. изд. 1999. Т. I; Степанов, Н.Л. Письма Пушкина как литературный жанр // Степанов, Н.Л. Поэты и прозаики. - М., 1966; Паперно, И.А. О двуязычной переписке пушкинской эпохи // Труды по знаковым системам. - Тарту, 1973; Паперно, И.А. Переписка Пушкина как целостный текст // *Stadia metrica et poetica*. Т. 2. - Тарту, 1977; Тынянов, Ю.Н. Литературный факт // Тынянов, Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. - М., 1977; Дмитриева, Е.Е. Письма Пушкина в восприятии читателей XIX в. // Проблемы интерпретации художественных произведений. - М., 1980; Мушина, И.Б. Пушкин и его эпоха в переписке поэта // Переписка Пушкина: в 2 т. - Т. 1. - М., 1982; Тодд III У.М. Дружеское письмо как литературный жанр в пушкинскую эпоху. - СПб., 1994; Белунова, Н.И. Письма Пушкина как факт языка и культуры // Пушкин и мировая культура. - М., 1999. - С. 57-58 и др.



ного равнодушья!» [Переписка, 1986, I: 415]). Фет за тургеневским смакованием этого различия улавливает не что иное, как заурядное «хныканье», толкуемое, правда, Фетом неоднозначно: за самоуничижением Тургенева для Фета скрывается стремление в очередной раз продемонстрировать свое превосходство. Так, центральная коллизия романов и повестей Тургенева обнаруживается в «тексте культуры», в бытовых ситуациях отношений между помещиками-писателями. Тургенев, хотя и являет собой эстетический антипод Достоевского, тем не менее, несет в себе черты типа, угаданного Достоевским.

Финальная ситуация романа «Дым» – возвращение Литвинова в Россию, к русской невесте, степнячке Татьяне – гипотетическое «проигрывание» Тургеновым эпизода собственной биографии. Литвинов Потугин – пара двойников; как известно, в этом романе идеологическое содержание центрального для предшествующих романов героя передано периферийному персонажу<sup>333</sup>. Но, на наш взгляд, двойничество просматривается и на другом уровне. Сюжетная ситуация Литвинова (баденская лихорадка любви и финальное возвращение к свету) имеет в подтексте отсылку к отношениям двух пар: Тургенев – П. Виардо, Фет – Марья Петровна Боткина-Фет. Это интерпретируется Тургеновым весьма неоднозначно: если первая для него демонстрирует высокое безумие любви и, следовательно, духовность, то вторая – привычку; и, наоборот, первая – нелепость любви, а вторая – торжество нормального супружества, мудрость принятия столь органичной формы жизни. Таким образом, коллизия романа «Дым» демонстрирует, как «тургеневское» замещается «фетовским»: происходит возвращение к норме человеческой и возрастной. Хотя спор этот, с точки зрения Тургенева, не завершен в самом Фете: «...Вы – *закоренелый и остревелый крепостник, консерватор и поручик старинного закала – даже Вы согласитесь со мною, вспомнив, что Вы в то же время поэт – и, стало быть, служитель идеала*» [Переписка, 1986, I: 429].

<sup>333</sup> На известную долю «идеологической» прототипичности Потугина (Фет) указывал еще А.И. Батюто [Переписка, 1986, I: 439]. См. подробнее: Батюто, А.И. И.С.Тургенев в работе над романом «Дым» // Русская литература. – 1960. – № 3.

**Поведенческий код: «поэтическая ложь»<sup>334</sup>**

Очевидно, что диапазон литературного быта этого периода широк, отличается парадоксальными сдвигами и смещениями, «обращенностью», «перевернутостью», «наоборотностью». Сам Тургенев не раз признавался, что его жизнь насыщена женственностью. По воспоминаниям современников, в частности, Я. Полонского, «Тургенев всегда более или менее оживал в дамском обществе, особливо если встречал в нем ум, красоту и образованность» [Островский, 1999: 344]. Ср. с Фетом, который уже при первой встрече дал ироническую оценку появлению Тургенева на балу: «...Дамы окружали Тургенева и льнули к нему, как мухи к меду...» [Фет, 1982, I: 5]. Это наблюдение подтверждают и письма Тургенева. Так, в письме к А. Фету от 15 февраля 1860 г., где он сообщает, что, несмотря на запреты докторов, обнаруживших у него «какую-то гадость в горле», он, не удержавшись, выехал на бал, где увидел «много милых женщин и где все было весьма великолепно и изящно» [Переписка, 1986, I: 418]. Признаваясь, что ни книги, ничто другое на свете не смогли бы заменить ему женщину, Тургенев формулирует открытый им закон жизни, совпадая с Фетом, изъясняясь почти его языком: «...одна только любовь дает полный расцвет жизни, которого ничто не дает» [Островский, 1999: 240]. Поэтому его понимание счастья связано с достижением вершины – переживанием настоящего чувства, сопровождающегося перехваченным дыханием и ощущением оборвавшейся струны – сердца: «Это когда встретишься глазами с ней, с женщиной, которую любишь, и поймешь, что и она тебя любит» [Островский, 1999: 353]. Подобное счастье приравнивается к

<sup>334</sup> См. постановку проблемы в статье А. Фаустова: Фаустов, А.А. Авторское поведение И.С. Тургенева как парадокс // Кормановские чтения. - Ижевск, 1998. - Вып. 3. - С. 141-150. См. литературу о мировоззрении Тургенева: Аллен, Л. Тургенев и Шопенгауэр // Аллен Л. Этюды о русской литературе. - Л., 1989. - С. 47-56; Тиме, Г.А. Заклятье гетеманства: (Диалектика субъективного и объективного в творческом сознании И.С. Тургенева) // Рус. лит. - Л., 1992. - N 1. - С. 30-42; Стрельцова, Г.Я. Паскаль и европейская культура. - М.: Республика, 1994. - 495 с.

чуду, т.к. может быть (по собственному признанию Тургенева) даровано раз или два [Островский, 1999: 353].

Примеряя на себя множество ролей, Тургенев, однако, однажды недвусмысленно выразился по поводу «лихорадки любви»: «...Вообрази ты себе меня, разъезжающего по загородным балам, влюбленного в прелестную польку, дарящего ей серебряные сервизы и провожающего с нею ночи до 8 часов утра! И между тем оно так. Но теперь я объелся по горло – снова хочу войти в свою колею – жить философом и работать – а то в мои лета стыдно дурачиться!» (письмо В.П. Боткину: [Переписка, 1986, I: 361]). Очевидна отсылка к пушкинскому «Признанию»: «...мне не к лицу и не по летам...» [Пушкин, 1957, II: 336]. Так, рядом с «высокой болезнью» вполне уживается ироническое, сниженное отношение к любовным похождениям. В этом таится источник пародирования Тургеневым усадебной поэзии Фета<sup>335</sup>.

Будучи убежденным в том, что холостяцкая участь есть необходимая жертва, принесенная служению Музе; оберегая свой талант от прозы брака, он избегал подобной завершенности отношений. Так, биография Тургенева находит отражение в логике его романного творчества: автобиографическое начало проявляется в двойничестве автора и некоторых его персонажей, в моделировании сюжетных ходов, совпадающих с эпизодами биографии самого Тургенева. К. Леонтьев, который, как известно, не отличался чистоплотностью в отношениях мужчины с женщиной, в своих воспоминаниях приводит признание Тургенева в том, что он отдает предпочтение замужней женщине перед девушкой, как более опытной и потому более свободно распоряжающейся своими страстями [Островский, 1999: 119]. В этом, очевидно, следует искать автобиографический подтекст динамики тургеневского романного жанра. Так, тургеневская девушка оказалась вытесненной и замещенной сначала Одинцовой, затем Ириной Ратмировой<sup>336</sup>.

<sup>335</sup> См. в письме к Фету от 18 февраля 1869 г.: «В ответ на возглас голосистый – (он устарел, но голосист!) шлет цур седой с полей чужбины хоть силпый, но приветный свист...» [Переписка, 1986, I: 441].

<sup>336</sup> Тургенев, как вспоминал К. Леонтьев, выработал собственную, весьма своеобразную философию жертвенности, основанную на убеждении невозможно-

Но именно в свете этих отношений особое значение приобретает категория «*поэтической лжи*», общая как для Фета, так и для Тургенева, возведенная ими в принцип: превращение прозы в поэзию, движение к идеалу<sup>337</sup>.

«*Поэтическая ложь*» в бытовом поведении – явление, неоднозначно оцениваемое в творческой среде. Так, для А.И. Герцена «вранье» Тургенева сродни хлестаковскому: «протезизм» прочитывается как отсутствие стержня в человеке, «текучесть» как «скользкость», «неуловимость» [Островский, 1999: 97]. Прямолинейность Герцена, выражающаяся в стремлении к определенности, является ничем иным как требованием четкости различения границ между добром и злом. Заметим, что и оценки ближайшего окружения Тургенева двоятся. Так, П. Анненков, отмечая блестящее тургеневское остроумие и его дар рассказывания, называл Тургенева «*сиреной*», но при этом видел и оборотную сторону этого таланта: с одной стороны, зачаровывание, завораживание, с другой – полная безответственность по отношению к сказанному (часто забывал, что наговаривал на себя). Склонность века к «психологическим этюдам» выразилась в том, что Анненков аналитически «разложил по полочкам» и вывел мотивы этой поведенческой игры, своеобразного «забалтывания» [Островский, 1999: 74-75]. И первостепенным Анненков считает здесь присущий, с его точки зрения, Тургеневу психологический комплекс, условно обозначенный им следующим образом: «не быть, как все»<sup>338</sup>. Достоевский, правда, не назван Анненковым, его подтекстовое присутствие – итог уже литературоведческих наблюдений. Из Достоевского вытекает и второе, формирующее особую эстетику и поведенче-

---

сти для художника жениться, т.к. служить он может одной музе. «Чистая девушка» – отнюдь не его героиня («...но я вообще не понимал никогда страсти к девушке...») [Островский, 1999: 118], следование своей философии – в убеждении, что «нет недоступной, что и эта может стать вашей любовницей» [Островский, 1999: 118].

<sup>337</sup> См. о Тургеневе как объекте пародирования: Мандри, Г. Вновь раскрытые литературные пародии. – М.: Вост. лит., 1995. – 92 с.

<sup>338</sup> Именно в этом Тургенев – своеобразный, неосознанный прототип персонажей Достоевского, предпочитающих красивому эстетическому жесту его этическое содержание и общечеловеческую норму; в частности, подпольный парадоксалист.

ский принцип Тургенева. «Ужас застывания» – одна из категорий художественного сознания, понятие, близкое к тому, о чем писал М. Бахтин в связи с персонажами Достоевского (страх чужого слова, страх блокирования, опредмечивания, определенности, формы), то, что ведет в пребыванию в «дурной бесконечности» [Бахтин, 1972].

Склонность к эффекту находил в Тургеневе и Л. Толстой и не принимал этого в нем. Анненков в воспоминаниях посмеивался над тем, что Толстой даже в анатомических формах и физиологических особенностях организма Тургенева усматривал его характер, употребляя вместо эпитета «толстые ляжки» другой, более выразительный, – «*фразистые*»<sup>339</sup>. Проявлением подобного «физиологизма» (или «органики») можно рассматривать трактовку Тургеневым почерка Фета как «*бросающегося с пятого этажа*» (своеобразная возвращенная цитата из статьи Фета, нашедшего меру для определения лирического таланта).

Тургеневская «нецельность» проявляется в той странной роли, которую он играл в семье Виардо: с мужем беседовал об охоте, с женой предавался изящным занятиям. Так, современники отмечали увлеченность Тургенева оперой именно под влиянием Виардо<sup>340</sup>. «Ненадломленный»<sup>341</sup> Фет, однако, существует для Некрасова в том же «онтологическом» измерении, что и Тургенев, по поводу чего Некрасов и высказался в письме к И. Тургеневу в 1856 г.: «...*Фет еще выручает иногда бесконечным и пленительным враньем, к которому он так способен. Только не мешай ему – такого наговорит, что любо слушать*» [Переписка, 1986, I: 118].

«Странное» в Тургеневе каким-то образом связано с роковым законом судьбы, распорядившейся таким образом, что аристократичный и утонченно рафинированный Тургенев выну-

---

<sup>339</sup> Кстати, Толстой здесь использует принцип самого Тургенева, любившего находить соответствия между внешним и внутренним, что восходит к гоголевскому принципу овеществления духовного.

<sup>340</sup> Тургенев даже написал либретто для оперетты. См. об этом: Колесников, А. Шутка гения: Оперетта Полины Виардо и Ивана Тургенева, поставленная Борисом Голубицким // Моск. наблюдатель. - М., 1994. - N 1/2. - С. 53-55.

<sup>341</sup> По выражению Н. Некрасова: «*Если б Фет был немного меньше хорош и наивен, он бы меня бесил страшно...*» [Переписка, 1986, I: 118].

жден существовать одновременно в двух измерениях: в трагедийном и комедийном. Автобиографичность возведена к архетипичности: выражением этого «двойного» видения стал эпизод из романа «Накануне», где представлены два скульптурных изображения Инсарова, выполненные Шубиным: героическое и пародийное. Подобное видение генетически связано с античным мировоззрением, в основе которого, как заметила А. Тахо-Годи лежат представления о мире как космическом театре, где «верх» и «низ» принципиально неравноценны: Боги смеются, люди – плачут<sup>342</sup>. Это «античное» видение, может быть, подсознательно предопределило многое в эстетике и поэтике Тургенева.

Литература в этом контексте осмысливается по законам органики, ассоциируясь то с болезнью, физически неприятной («литературная часотка»; письмо Аксакову: Переписка, 1986, I: 280), то с религиозным ритуалом; а литературная братия – со зверями («литературные звери»; и здесь, очевидно, «срабатывает» охотничий код<sup>343</sup>. «Усадьба» и «литературное поприще» противопоставлены как свое / чужое. В этом контексте обыгрывание темы «Толстой, съеденный медведицей» получает дополнительный иронический смысл: «Что это Толстой не едет?... Уж не съели ли его медведи?» [Переписка, 1986, I: 413], «Каким это манером Толстой попал под зуб медведю?» [Переписка, 1986, I: 414]. Такой эстетический критерий, как «жизненная сила», в оценке поэзии имеет у Тургенева, как это ни странно, физиологическую подоплеку. Так, в рассказе одного литературата есть эпизод, в котором Тургенев признался в том, что его собственные стихи производят на него впечатление клопов: «... стихи возбуждают во мне отвращение и почти тошноту, именно как клопы» [Островский, 1999: 97], признавая тем самым свое поражение как поэта.

Чаще всего «фальшь» в чужом и в своем собственном творчестве он оценивает в физиологических категориях, в частности, через запахи: так, «Накануне» пахнет Шатобрианом, «семинаристы» Чернышевский и Добролюбов – мертвечиной. В

<sup>342</sup> Тахо-Годи А. Жизнь как сценическая игра в представлении древних греков // Искусство слова. - М.: Наука, 1973.

<sup>343</sup> См. подробнее: [Фет, 1982, II: 118].

вечном споре с Фетом Тургенев ловит приятеля на противоречиях. Выведение за пределы художества всего, что связано с «умом» (Тургенев вменяет ему нежелание замечать разночинную литературу; поэтому в оценке Фетом «Молотова» он усматривает «идеологическую» подоплеку) и сведение художества исключительно к «бессознательному лепету спящего» – две стороны одной медали. Тургенев не устраивает известная однобокость подобных оценок, напоминающая военный парад: «*Ум - пошел направо! марш! – стой, равняйся!*» [Переписка, 1986, I: 424], поскольку для него «художество такое великое дело, что целого человека едва ли на него хватит – со всеми его способностями, между прочим и с умом...» [Переписка, 1986, I: 423]. Впрочем, эта реплика в споре явилась ответом на довольно холодную оценку Фетом тургеневской «Аси». Для Фета главный критерий – музыкальный, свои впечатления он поверяет эхом, звучащим в душе: «*Из “Аси” я не вынес в душе – этого полного, хорошего пения, долго, - в темноте без сознания дрожащего в душе*» [Переписка, 1986, I: 411]. «*Звучащее долго в душе*» – как вторжение в прозу быта высокой духовности.

Само творчество у Тургенева ассоциируется то с тяжелой работой в каменоломне [Переписка, 1986, I: 417], то, наоборот, с голосом природы – легким стрекотанием кузнечика-музыканта (таков, напр., поэт в одноименной поэме Я. Полонского). Реже осмысляется через «лошадиный» код: «*Большой, затеянный мною роман.. стал ни тпру ни ну – как лошадь с норвом*» [Островский, 1999: 253]. Сам Тургенев, отвечая на упреки друзей, горестно вздыхал по поводу неизбежного для художника «убывания таланта»: Музе не с кого будет писать картинки (подчеркивая тем самым «натуральность» объекта своего творчества). Картичность его писем той же природы, что и его проза; их образность, как и образность романов, по его собственному признанию, вырастает, как гриб из почвы, листья, деревья. Поэтому, высказывая свое мнение о любовной лирике Фета и считая эти стихотворения «слабее прочих», Тургенев как бы уловил их тщательно скрытый подтекст: «...точно Вы их сочинили и предмета стихов вовсе не существовало...» [Переписка, 1986, I: 438]. Сам же неоднократно подчеркивал, что, постоянно живя

за границей, он по свойству своего дарования не в состоянии будет ничего «сочинить из самого себя» [Островский, 1999: 302].



**В. И.А. ГОНЧАРОВ**

«ВОСТОЧНЫЙ ТЕКСТ»<sup>344</sup>  
В ЖАНРОВОЙ МОДЕЛИ ПУТЕШЕСТВИЯ  
(роман «Фрегат «Паллада»)<sup>345</sup>

***Жанр путешествия:  
«поэтическое» и «мифологическое»***

В русской культуре к середине XIX века «путешествие» приобрело сугубо научный характер, что отвечало духу времени с его вниманием к реальной действительности в ее эмпирике<sup>346</sup>. Необходимость познания мира, познания другого бытия, отличного от русского, оборачивалось «открытием» русской нацией самой себя<sup>347</sup>. С другой стороны, желание ощутить «реальность» другой жизни, более естественной, ближе стоящей к природе, и, может быть, постигшей тайну бытия, в ее «натуральности», а не

---

<sup>344</sup> Термин используется по аналогии с «петербургским текстом» В.Н. Топоровым [Топоров, 1995] и в том же значении.

<sup>345</sup> Первоначальный вариант статьи был опубликован: Филологический анализ текста. - Вып. 5. – Барнаул: БГПУ, 2004. - С. 3-20 (в соавторстве с Т.Борисовой)

<sup>346</sup> Е.А.Краснощекова рассматривает все творчество Гончарова как единый текст (кстати, здесь уместно замечание О.Постнова, указавшего, что именно Б.М. Энгельгардт «впервые в отечественном литературоведении поставил вопрос о том, какую роль играет «Фрегат “Паллада”» в целостной системе гончаровского творчества» [Постнов, 1997: 142]), с точки зрения возрастной парадигмы (возраст персонажизирован либо в персонажах, либо в народах), подчеркивая, что внутренний сюжет «Фрегата “Паллада”» – исторический возраст народа, его судьба. [Краснощекова, 1997: 177]. Здесь же см. о гончаровской концепции Востока [Краснощекова, 1997: 156-170].

<sup>347</sup> См. о контексте: Гончаров - Боткин. Опираясь на точку зрения Б.Ф. Егорова, расценившего как явную слабость финальную часть книги («...начал Боткин свои „Письма об Испании” с изложения бурных политических событий в стране, а кончил „обломовщиной”»), Отрадин подчеркнул: «Гончаровская ассоциация здесь действительно возникает» [Отрадин, 1994: 106].

«книжности»<sup>348</sup>, – вот что лежит в основе путешествий русских на Восток<sup>349</sup>.

Тенденция к пониманию бытия в его органике, возвращение к ощущению его первозданности – ведущая в русской культуре середины века<sup>350</sup>. Это и отмечает Гончаров в самом начале романа-путешествия, подчеркивая антиромантический характер своего странствия: *«Путешествия утратили чудесный характер. Я не сражался со львами и тиграми, не пробовал человеческого мяса. Что за чудо увидеть теперь пальму и банан не на картине, а в натуре, есть прямо с дерева гуавы, манго не из теплиц...»* [Гончаров, 1978, II: 17]<sup>351</sup>.

<sup>348</sup> См.: «...хочу туда, где солнце из камня вызывает жизнь и тут же рядом превращает в камень все, чего коснется своим огнем; где человек, как праотец наш, рвет несаянный плод, где рыщет лев, пресмыкается змей, где царствует вечное лето, - туда в светлые чертоги божьего мира, где природа, как баядерка, дышит сладострастием, где душно, страшно и обаятельно жить, где обессиленная фантазия немеет перед готовым созданием, где глаза не устанут смотреть, а сердце биться» [Гончаров, 1979, II: 13].

<sup>349</sup> Интерес к путешествиям проявился у Гончарова еще в детстве. Как указывает «Русский биографический словарь», Н.Н. Трегубов – близкий друг матери Гончарова, часто описывал в устных рассказах свои путешествия. В очерке «На родине» Гончаров заметил: *«Меня уже тогда тянуло к морю, или, по крайней мере к воде»*. См.: Гончаров И.А. На родине [Гончаров, 1980, VII: 272]. И далее: *«Меня нередко манили куда-то вдале широкие разливы Волги, с множеством плавающих, как лебеди, белых парусов. Я целые часы мечтательно, еще ребенком, взглядывался в эту широкую пелену вод»* [Гончаров, 1980, VII: 272]. Ср. с этим романом: *«Я все мечтал – и давно мечтал – об этом вояже, может быть, с той минуты, когда учитель сказал мне, что если ехать от какой-нибудь точки безостановочно, то воротиться с другой стороны: мне захотелось поехать с правого берега Волги, на котором я родился, и воротиться с левого...»* [Гончаров, 1978, II: 12]. См. в современных исследованиях о путешествии: Темница и свобода в художественном мире романтизма. - М., 2002. См. также о фактах посещения Японии Гончаровым: Накамура, Есикадзу. Гончаров у японцев // Литература и искусство в системе культуры. - М., 1988. - С. 411-420.

<sup>350</sup> См. замечание К.Н. Атаровой: «Проблема соотношения жизни активной и жизни созерцательной была одной из острейших для мыслящих людей того времени и, в частности, для Сенеки» - Атарова, К.Н. Искусство путешествия // From Fakt to Fiction. Антология. - М., 1987.

<sup>351</sup> См. об изучении «Фрегата “Паллады”»: Покатилова, Н.В. «Фрегат "Паллада"» в творческой эволюции И.А.Гончарова, 1840-1850-х годов: Автореф.дис. ... канд. филол.наук / ЛГУ им. А.А.Жданова. - Л., 1989. - 17 с.; Максимов, В.В. Роль писем И.А. Гончарова из кругосветного плавания в фор-

Формулируя эстетику жанра, Гончаров дифференцирует собственно научное путешествие и «художественное», предупреждая о том, что «творческая свобода» – вещь коварная. Отказ от мистификации, основанной на принципе романтической игры, абсолютной свободы фантазии<sup>352</sup>, обнажает противоречие: неограниченная свобода реального путешествия может обернуться творческим бессилием, «немотой» («...нет науки о путешествиях: авторитеты, начиная от Аристотеля до Ло-

---

мировании жанра «очерков путешествия» «"Фрегат "Паллада"» // Проблемы метода и жанра. - Томск, 1989. - Вып. 15. - С. 153-159; Садовникова, И.Н. «Фрегат "Паллада"» И.А. Гончарова и «Письма об Испании» В.П. Боткина : (К вопр. о жанровом своеобразии «Фрегата "Паллада"» И.А. Гончарова) // Вопросы сравнительного изучения национальных языков и литературы. - М., 1989. - Ч. 2. - С. 382-388; Адян, В.С. «Фрегат "Паллада"» и романная трилогия И.А. Гончарова // Вопросы сравнительного изучения национальных языков и литературы. - М., 1989. - Ч. 2. - С. 335-342; Максимов, В.В. «Фрегат "Паллада"» И.А. Гончарова: (Герой и жанр). Автореф. дис. ... канд. филол. наук / Том. гос. ун-т им. В.В. Куйбышева. - Томск, 1990. - 18 с.; Максимов, В.В. Тип повествователя во «Фрегате "Паллада"» И.А. Гончарова: (Глава "От Кронштадта до мыса Лизарда") // Проблемы метода и жанра. - Томск, 1990. - Вып. 16. - С. 111-119; Недзвецкий, В.А. «Фрегат "Паллада"» И. А. Гончарова: загадка жанра // Изв. АН. Сер. лит. и яз. - М., 1993. - Т. 52, N 2. - С. 43-55; Краснощекова, Е.А. «Фрегат "Паллада"» : «путешествие» как жанр: (Н.М. Карамзин и И.А. Гончаров) // Рус. лит. - СПб., 1992. - N 4. - С. 12-31; Максимов, В.В. Идеологическая позиция героя во «Фрегате "Паллада"» И.А. Гончарова // Проблемы метода и жанра. - Томск, 1994. - Вып. 18. - С. 140-151; Краснощекова, Е.А. Национальная ментальность, прогресс и религия: («Фрегат "Паллада"» И.А. Гончарова) // Рус. лит. - СПб., 1993. - N 4. - С. 66-79; Краснощекова, Е. И.А. Гончаров и Н.М. Карамзин: («Фрегат "Паллада"») // И.А. Гончаров : (Материалы междунар. конф., посвящ. 180-летию со дня рождения И.А. Гончарова). - Ульяновск, 1994. - С. 91-101; Недзвецкий, В.А. «Фрегат "Паллада"» И.А. Гончарова как «географический роман» // И.А. Гончаров: (Материалы междунар. конф., посвящ. 180-летию со дня рождения И.А. Гончарова). - Ульяновск, 1994. - С. 124-137; Смирнова, И.В. Записные книжки капитан-лейтенанта К.Н. Посыета: (К пробл. изуч. истории создания очерков И.А. Гончарова «Фрегат "Паллада"») // И.А. Гончаров: (Материалы междунар. конф., посвящ. 180-летию со дня рождения И.А. Гончарова). - Ульяновск, 1994. - С. 309-314; Краснощекова, Е. Национальная ментальность, прогресс и религия («Фрегат "Паллада"» И.А. Гончарова) // Studia rossica posnaniensia. - Poznan, 1996. - Z. 27. - С. 23-32; Туниманов, В.А. О русском миссионерстве: («Путешествие в Арзрум» Пушкина и «Фрегат "Паллада"» Гончарова) // Мир филологии. - М., 2000. - С. 34-44; Сапченко, Л.А. Путешествие как идеальная форма человеческой активности в творчестве Карамзина и Гончарова // Человек в культуре России: Материалы

*моносова включительно, молчат; путешествия не попали под ферулу риторики, а писатель свободен пробираться в недра гор, или опускаться в глубину океанов... – словом, никому не отведено столько простора и никому от этого так не тесно писать, как путешественнику...»* [Гончаров, 1978, II: 16-17].

Предчувствие этого, может быть, и порождает раздвоенное Автора: с одной стороны, увлекает сама возможность познания неизвестного, с другой – поглощает привычка жить обычной жизнью, «плыть по течению». Раздвоение интерпретируется Гончаровым как состояние, подобное сну: реальное оборачива-

---

VIII всерос. науч.-практ. конф., посвящ. дню слав. письменности и культуры . - Ульяновск, 2000. - С. 63-64; Кочетова, В.Г. Национальный и экзотический пейзажи в очерках И.А. Гончарова «Фрегат "Паллада"» и романе «Обломов» // Литература и общественное сознание: варианты интерпретации художественного текста. - Бийск, 2002. - Вып. 7, ч. 1. - С. 105-107; Гуськов, С.Н. Любимое дитя Гончарова: Книга очерков «Фрегат "Паллада"» // Лит. в shk. - М., 2003. - N 5. - С. 9-14; Дановский, А.В. Пушкинские поэтизмы в эпопее И.А.Гончарова «Фрегат "Паллада"» // Рус. речь. - М., 2004. - N 3. - С. 10-16; Юнусов, И.Ш. Образ автора во «Фрегате "Паллада"» И.А.Гончарова: (К проблеме национального характера) // Стили и жанры русской литературы XIX-XX вв. - Бирск, 2002. - Вып. 2. - С. 3-11; Юнусов, И.Ш. Образ англичанина во «Фрегате "Паллада"» И.А.Гончарова (имагологический аспект) // Историко-литературный сборник. - СПб., 2003. - С. 93-103; Юркина, О.Ю. Становление семантики слова в языке и словоупотребление писателя : (Слово «цивилизация» в очерках путешествия И.А.Гончарова «Фрегат Паллада») // Вестн. Сыктывкар. ун-та. Сер. 9, Филология. - Сыктывкар, 2003. - Вып. 5. - С. 38-64; Иванова, О.И. Влияние кругосветного путешествия на формирование типа «делового человека» в творчестве И.А.Гончарова // Вестн. Якут. гос. ун-та. Филология. Журналистика. - Якутск, 2003. - N 2. - С. 86-88; Калинин, Ю. Дачные связи // Нева. - СПб., 2004. - N 8. - С. 258-260; Дановский, А. «Фрегат "Паллада"» И.А.Гончарова - очерковая эпопея путешествия // Лит. учеба. - М., 2004. - N 5. - С. 95-104; Иванова, Ю.А. Отражение христианского мирозерцания И.А. Гончарова в очерках путешествия «Фрегат "Паллада"» // Филологические штудии. - Иваново, 2004. - Вып. 8. - С. 116-120; Юркина, О.В. Жанровые нормы «путешествия» и идиостиль писателя: (Особенности языка природоописаний в очерках путешествия И.А.Гончарова «Фрегат "Паллада"») // Вестн. Сыктывкар. ун-та. Сер. 9, Филология. - Сыктывкар, 2005. - Вып. 6. - С. 86-114; Алпатов, В.М. Два писателя - два взгляда на Японию // Вост. арх. - М., 2005. - N13. - С. 59-64 и др.

<sup>352</sup> Имеются в виду «Странник» А. Вельтмана и «Путешествия барона Брамбуса» О. Сенковского. Сам Гончаров подчеркивал: *«Желание, конечно, тогда еще неясное и бессознательное, видеть описанные в путешествии далекие страны»* - Чехихин Б. Гончаров // Русский биографический словарь. - М., 1997. Т. (Г). - С. 284. См. о генезисе жанра: Краснощекова, 1997: 149-156.

ется нереальным и наоборот. Автор «моделирует» в повествователе психологию русского обломовца: погруженный в свое привычное состояние – сон<sup>353</sup>, он неожиданно оказывается перед выбором. Поэтому и главный мотив путешествия (а вместе с ним возможность изменить привычную жизнь: «...мысль ехать, как хмель туманила голову...» [Гончаров, 1978, II: 12]) определяется как мечтания («...и я все мечтал»).

В фольклорно-мифологической традиции путешествие осмысляется как «путешествие в потусторонний мир»: путешествие по морю (и вообще по воде) ассоциируется со спуском в царство Аида, уходом в небытие – таков его древний смысл<sup>354</sup>.

Мифологема «путешествие по воде» включает в себя два мотива, как бы повторяющих движение волны: с одной стороны, собственно движение по морю (пребывание между двумя стихиями – безднами) – горизонталь, с другой – приближение к суше – возвратное движение<sup>355</sup>.

Хронотоп путешествия представляет собой наложение реального и идеального времен при однородности пространства. При этом оппозиция вода / земля несет определенный смысл. В свою очередь две составляющих хронотопа («реальное», и «идеальное» время) приобретают способность к «сжатию» и «растягиванию». «Идеальное» время – сгущенное, обладающее полнотой, обобщенное; «реальное» – психологическое, связанное с самоощущением человека в эмпирическом мире, т.е. тягучее, скучное, медленно ползущее или, наоборот, скачущее, перепры-

<sup>353</sup> Биографы Гончарова подчеркивали типологическое сходство Трегубова (в очерке «На родине» он выведен под именем Якубова) с Гончаровым: барин, аристократ, обломовец, воспринимающий жизнь во всей ее ежедневной непосредственности, как все цельные люди [Чешихин, 1997: 284]. См. также: Ю. Лошиц. Гончаров (М., 1977, 1986) и др. Напомним и прозвище И.А. Гончарова – де Лень. Сам Гончаров, по его собственному признанию, намеревался написать какую-нибудь главу под названием *путешествие Обломова* (см. письмо к М.А. и Е.А. Языковым от 3/15 – 4/16 ноября 1852 г. – [Гончаров, 1986: 616]). Самоирония Гончарова в момент созревания решения отправиться в путешествие накладывается на отклики на его отъезд близких: «Евгения Петровна (Майкова – Г.К.) уже плакала, что я не ворочусь, погибну или от бури, или дикие съедят, не то змея укусит...» [Гончаров, 1986: 620].

<sup>354</sup> См. об этом: [Мифы народов мира, 1988, 2: 352-353].

<sup>355</sup> См. о «морском комплексе»: [Топоров, 1995].

гивающее через реальное время. Так, пребывание в водном пространстве без берегов, создает ощущение бесконечно длящегося «пустого», ничем не заполненного времени. И, наоборот, обманчиво время пребывания на суше, где трое суток вмещают в себя один месяц: «...*Простоять в виду берега, не имея возможности съехать на него, гораздо скучнее, нежели пробыть месяц в море, не видя берегов...*» [Гончаров, 1978, II: 30]<sup>356</sup>. «Морское» время, таким образом, соотносится с «береговым», и оба имеют в основе общий архетип – недостижимости вожаемого берега. Достижение берега после обостренно пережитого ощущения жизни / смерти осмысливается как обретение искомой гармонии – естественного и закономерного итога путешествия. Так, в «путешествии» просматривается христианский архетип, согласно которому, жизнь человека – череда страданий, венчает ее рай, находящийся за пределами видимого земным зрением<sup>357</sup>.

Переживание достижения берега вновь соотносится с библейским архетипом – начало бытия. Ощущение мира как всеединства, а себя частью Космоса («*Мне казалось, ... что судьба нарочно послала нам грозные, тяжелые и скучные испытания..., чтоб живее тронуть мягкостью воздуха...и всей этой гармонией волшебного острова, которая связует здесь небо с морем, море с землей, - и все вместе с душой человека...*») [Гончаров, 1978, II: 89-90]) – в этом смысл завершения путешествия: достижение гармоничного состояния души<sup>358</sup>. Путешествие в романе Гончарова – аналог описанного в древнем эпосе «Одиссея»: на связь романа-путешествия с древним эпосом указал сам Гончаров, назвав это путешествие «*последним*» «*в смысле аргонавтов*»<sup>359</sup>. Морские пейзажи раскрываются через мифологический код. Рисуя мир в состоянии катастрофичности, называя морскую бурю «адам», писатель персонифицирует сти-

<sup>356</sup> Все это напоминает «лунное время», в котором, согласно фольклорно-мифологической традиции, «год за два».

<sup>357</sup> Проблема «Гончаров и христианство» поставлена в российском литературоведении. См.: Мельник, В.И. О религиозности Гончарова // Русская литература. - 1995. - № 1.

<sup>358</sup> Мотивы жизни-чуда и жизни-страдания вполне укладываются в христианское мироощущение, которое присуще русским путешественникам.

<sup>359</sup> См.: Чешихин, 1997: 295.

хии. Так, ветер похож на древнее божество, далеко не снисходительное к человеку: «... *Вода крутилась и кипела, ветер с воем мчал ее в виде пыли, сек волны, которые, как стадо преследуемых животных, метались на прибрежные камни, потом на берег, затопляя на мгновение хижины, батареи, плетни и палисады*» [Гончаров, 1978, III: 33]. В метафорике бушующей стихии появляется соответствующее сравнение, обнажающее «звериное», «дикое»: «*Ветер ревел; он срывал вершины волн и сеял их по океану, как сквозь сито: над волнами стояли облака водяной пыли...да, это толпа диких зверей, терзающих в ярости друг друга...*» [Гончаров, 1978, II: 307]. Поэтому вполне мотивировано восприятие Японии как земли обетованной, напоминающей чудесные острова из гомеровской «Одиссеи».

### ***Япония и ее ипостаси***<sup>360</sup>

Япония ассоциируется со сказочным царством, которого достигают путешественники, пройдя через ад; поэтому вполне органична сказочная формула: «...*завидели мы тридешатое государство...*» [Гончаров, 1978, III: 8].

Образ «неизвестной Японии» амбивалентен: она ассоциируется путешественниками, с одной стороны, в духе фольклорно-мифологических представлений, с «*запертым ларцом, с потерянным ключом*» [Гончаров, 1978, III: 8], с другой – с весьма прозаическим пространством – с тюрмой.

Символика «запертого ларца» также неоднозначна. С одной стороны, это некое сказочное «*тридешатое царство*», с другой – далекая восточная страна, о которой никто толком ничего

<sup>360</sup> См. о Японии: Ван, Лицзю. Образы Китая и Японии в художественной концепции «Фрегата "Паллада"» И.А. Гончарова: Автореф.дис. ...канд. филол. наук / МГУ им. М. В. Ломоносова. Филол.фак. - М., 1991. - 27 с.; Белкин, Д.И. «Фрегат "Паллада"» И.А. Гончарова и «Путешествие в Китай через Монголию в 1820 и 1821 годах» Е.Ф. Тимковского: (Элементы новаторства и традиций в рус. очерковой прозе о странах Дал. Востока) // И.А. Гончаров (Материалы междунар. конф., посвящ. 180-летию со дня рождения И.А. Гончарова). - Ульяновск, 1994. - С. 16-25; Генис, А. Гончаров о японцах и японцы о Гончарове // Новое лит. обозрение. - М., 1995. - N 12. - С. 451-456; Садокова, А.Р. Япония и японцы во «Фрегате "Паллада"» И.А. Гончарова // Восток в русской литературе XVIII - начале XX века. - М., 2004. - С. 216-233.

не знает. Так разнообразие культурной семантики сходится в мотиве потерянного ключа: мотив отсылает к сказкам об украденных царевнах, заточенных в темницы, ключ от которых брошен в море.

В другой ассоциации – Япония-тюрьма – спрятан весь романский сюжет путешествия на Восток, содержится предчувствие будущих приключений: «...мы входили немного с стесненным сердцем...с тяжелым чувством, с каким входят в тюрьму, хотя бы эта тюрьма была обсажена деревьями...» [Гончаров, 1978, III: 9].

Замкнутость и отгороженность японцев от всего мира историк, путешественник, философ Гончаров оценивает неоднозначно: он видит в этом «чудесное» и «опасное»<sup>361</sup> одновременно. При этом автор на страницах романа-путешествия предстает как человек, который, попав в совершенно иной мир, чем тот, в котором жил прежде, бессознательно ищет спасения в смехе<sup>362</sup>. Именно поэтому Восток – экзотика наяву – часто предстает как комически «остраненное», воспринятое через сравнение с привычным: «Некоторые физиономии до крайности глуповаты» [Гончаров, 1978, III: 24]. На грани серьезного и юмористического возникает еще одна – третья – ассоциация: Япония соотносится с «женским»<sup>363</sup>.

«Женское» обозначается во внешности японцев, прежде всего, в портретах – описании внешности, одежде, в речи и голосе, и других атрибутах. Такова, напр., специфика лиц: «...не видно почти ни одной мужественной, энергетической физиономии, хотя умных и лукавых много...» [Гончаров, 1978, III: 24]

<sup>361</sup> Ср.: «...я новый аргонавт, в соломенной шляпе, в белой льняной куртке, может быть, с табачной жвачкой во рту, стремящийся по безднам за золотым руном в недоступную Колхиду» [Гончаров, 1978, 2: 14].

<sup>362</sup> Сам Гончарова свою манеру определил следующим образом: «рисовать и шутить». Юмор Гончарова так определен в статье Б. Чешихина: «Юмор как настроение радостного легкого превосходства человека над явлениями жизни, ему милыми, хотя и вполне отвечающими его идеалу» [Чешихин, 1997: 324]. Б. Энгельгадт считает, что образ путешественника здесь – литературная маска [Гончаров, 1986: 751]. О комизме см.: [Краснощекова, 1997: 184].

<sup>363</sup> См. упоминание каламбура, придуманного М.А. Языковым, основанного на «детской этимологии»: «жепонцы», где ощущается семантика «женского». См. письмо Гончарова от 20 августа 1853 г. [Гончаров, 1986: 674].



или «...красивых лиц я почти не видал, а оригинальных много...» [Гончаров, 1978, III: 29]. Осторожные замечания о лицах сменяются более резкими. В причёске, тоже напоминающей женскую, подчеркивается редкость волосяного покрова и специфический цвет лысины, создающие комический эффект: «...Седая косичка, в три волоса, не могла лежать на голове и торчала кверху; сквозь редкую косу проглядывала лысина цвета красной меди...» [Гончаров, 1978, III: 24], «Зачесанные снизу косы придают голове вид груши...» [Гончаров, 1978, III: 29]. Вегетативный код отсылает к Гоголю<sup>364</sup>.

Настойчивое повторение «женского» в описании костюма еще более усиливает комический эффект. Так, мужская одежда японцев, с точки зрения европейца, напоминает женскую: см., напр., описание панталон («...ноги у них выше обтянуты синей материей, а обуты в... чулки...») [Гончаров, 1978, III: 24])<sup>365</sup>. Автора поражает контрастное сочетание обтягивающего и свободного: «...Кюфты у гостей или хозяев наших...застегивались длинными шелковыми шнурками...» [Гончаров, 1978, III: 11]. «Женское» присутствует в атрибутах костюма («...обмахивались веерами...») [Гончаров, 1978, III: 23]) и ощущается в цвете одежды («...цвета в туалете – как у европейских женщин... не более пяти штофных, и то неярких юбок у стариков; у прочих, у кого гладкая серая или дикого цвета юбка, у других темно-синего, серовато-зеленого и ярко-зеленого..., словом, все наши новейшие модные цвета, пестрые цвета, были тут...») [Гончаров, 1978, III: 58]). Неприятие японской моды обозначилось в определении цвета («дикий») и в указании на пестроту. Описание манеры японцев говорить, в которой также много женского («...хи, хи, хи!» – слышалось кругом») [Гончаров, 1978, III: 59]), вводит подспудный мотив страха осмеяния.

<sup>364</sup> Имеется в виду «Повесть о том, как Иван Иванович поссорился с Иваном Никифоровичем»: «Голова у Ивана Ивановича похожа на редьку хвостом вниз; голова у Ивана Никифоровича на редьку хвостом вверх». [Гоголь, 1959, II: 198]. О специфике портретов японцев см.: Краснощекова, 1997: 188-196.

<sup>365</sup> Отмечая отсутствие в костюме шапки, Гончаров иронически замечает: «Как бы, кажется, не умереть или по крайней мере не сойти с ума от этойкой прогудки, да еще под здешними лучами, которые, как медные спицы, вонзаются в голову!» [Гончаров, 1978, III: 25].

Помимо «женского», Япония у Гончарова ассоциируется со «звериным»<sup>366</sup>, существуя в этой парадигме. «Звериное» осмысливается, прежде всего, как «дикое» и «безобразное». Эффект «безобразного» создается оппозициями красота / безобразие, естественное / искусственное. «Звериное» обозначается, прежде всего, во внешности: *«Одно лицо толстое, мясистое, другое длинное, худощавое, птичье; брови дугой, и такой взгляд, который сам докладывает о глупости головы; третий – рябой ... никак не может спрятать верхних зубов»* [Гончаров, 1978, III: 29], *«...продолговатые, смугло-желтые лица, такое же образование челюстей, губ, выдавшиеся лбы и виски, несколько приплюснутый нос»* [Гончаров, 1978, III: 25], *«...один худой, с приятным лицом, с выдавшеюся верхнею челюстью и большими зубами, похожими на клыки, как у многих японцев. Другой, рябоватый... с такую же челюстью, как у первого...»* [Гончаров, 1978, III: 40]. И более прямолинейно выраженное на страницах дневника: *«В этом Накамуре есть еще что-то дикое, впрочем, только в наружности. Он похож на зверя»* [Гончаров, 1978, III: 181] и т.д. Как очевидно из этих описаний, красота у Гончарова обязательно соотносится с культурой и интеллектом.

«Звериное» в обычаях японцев для Гончарова – признак неразвитого народа<sup>367</sup>. Поэтому столь ироничен авторский комментарий к принципу хакари: *«...вскрывать себе брюхо – самый употребительный здесь способ умирать поневоле, по крайней мере, так было в прежние времена. Заупрямясь кто сделать это, правительство принимает этот труд на себя... в круг воспитания входило... искусство ловко, сразу распарывать себе брюхо...»* [Гончаров, 1978, III: 11]. Оценивая хакари как оригинальный и весьма примитивный способ урегулирования социальных конфликтов с точки зрения цивилизованного человека, Гончаров не отождествляет эту дикую традицию, хотя она входит в круг понятий, принадлежащих другой культуре, с самой культурой. Кроме того, неприятие Гончарова вызывает и взаимное шпионство, в котором он видит *«что-то иезуитское,*

<sup>366</sup> Е.А.Краснощекова связывает образ дикаря у Гончарова с руссоистской концепцией. См.: [Краснощекова, 1997: 176].

<sup>367</sup> См. о теории возрастной эволюции Гердера и о связи ее с размышлениями Гончарова: [Отрадин, 1994: 84].

*печальное*», о чем он и сообщает в письме к близким [Гончаров, 1986: 675].

### ***Мифологический архетип сюжета***

Познание Японии – своеобразный процесс зеркального отражения Востоком Запада<sup>368</sup>. Так, привычные для европейцев ситуации, такие, как, напр., гости/хозяева, в романе-путешествии перевернуты. Хозяева, ежедневно посещавшие с визитами русских путешественников, описаны с иронией: «...*приезжали голые люди... мы толпой окружили их: это первые наши гости в Японии. Они с боязнью озирались вокруг и, положив руки на колени, приседали и кланялись чуть не до земли...*» [Гончаров, 1978, III: 9]. «Экзотическое» выражается в утрированном замечании об отсутствии одежды и старательных поклонах. «Сказочное» число «три», которым отмечено количество посещений (за утро у русских путешественников побывало «в гостях» три группы японцев: «... *третья партия японцев была одета лучше... они объявили, что они переводчики...*» [Гончаров, 1978, III: 11]), приобретает универсальный смысл. Несмотря на ироничность замечания об одеянии, очевидно, что «обрастание» одеждой – знак взаимного сближения. Таким образом, ритуальность, в основе которой число «три», – имеет семантическое значение «медленного узнавания», «осторожного приближения», «прощупывания».

Ситуация удержания русских на судне имеет аналогию с античными мифами и гомеровским эпосом: подобно Калипсо и Цирцее, которые своим женским очарованием удерживали Одиссея, «женоподобная Япония» удерживала путешественников, не отпуская от себя и не приближая к себе.

Пребывание в новом месте сопрягается у русских с наблюдением, изучением чужого и выработкой модели поведения: ненарушение запрета – главный принцип путешественников во время первого пребывания в Японии. Все обычаи, ритуалы той страны, в которой находились путешественники, описываются с позиций европейца. В романе-путешествии прослеживается, как

---

<sup>368</sup> Об оппозиции Запад / Восток см.: [Краснощекова, 1997: 156-180].

непрятие, отталкивание постепенно сменяется мягкостью, терпимостью по отношению к чужому; так, констатация изменения обычаев – знак обретения «цивилизованности» дикой страной: «...я не раз упомянул о разрезывании брюха. Кажется, теперь этот обычай употребляется реже...» [Гончаров, 1978, III: 48]<sup>369</sup>. Вскользь брошенное замечание, в котором присутствует момент неуверенности, демонстрирует это.

Поэтапность познания чужого организует «японские главы». Сначала появляются эпизоды, свидетельствующие о поиске компромисса между своим и чужим, западным и восточным: «...стали думать, чем бы оказать им внимание, чтоб смягчить отказы, и придумали шить легкие полотняные или коленкоревые башмаки, чтоб надеть их поверх сапог, входя в японские комнаты. Это восточный обычай скинуть обувь...» [Гончаров, 1978, III: 38]. Наконец, автор отмечает «позитивное» во внешнем виде японцев, и это говорит о том, что в понимании некоторых сторон бытия «западное» и «восточное» имеют точки соприкосновения: «...все они отличаются чистотой и опрятностью, как в своей собственной персоне, так и в платье... от японцев нет никакого запаха...» [Гончаров, 1978, III: 45]<sup>370</sup>.

Визуальный и одорический коды раскрывают процесс сближения с Востоком, признания «чужого». Гастрономический код, наоборот, подчеркивает сохраняющееся у русских недоверие к японцам: единственное, в чем по-прежнему сохраняется непрятие, это «острота» в еде и питье. Автор снимает драматизм ситуаций, связанных с едой, ироническими объяснениями пристрастия японцев к «острому», которое европеец отождествляет с «ядом»: «...готовы приправлять свои кушанья цетиной, лишь бы чесало горло, и от чая требуют того же, чего от индийских сой и перцев, то есть чего-то вроде яда...» [Гончаров, 1978, III: 54]. Но при этом не без удовольствия отмечает хороший вкус «чайных церемоний»: «...чай отличный... он густ, крепок и ароматен...» [Гончаров, 1978, III: 54].

<sup>369</sup> О полемике Гончарова с другими авторами-путешественниками по вопросу жестокости японцев см.: [Краснощекова, 1997: 197].

<sup>370</sup> Е.А.Краснощекова отмечает динамику восприятия Востока как признание права других народов на экзотику. См.: [Краснощекова, 1997: 195].

Комизм описаниям ритуала трапезы придают, с одной стороны, ассоциации с ситуациями волшебных сказок («...явились двенадцать слуг, по числу гостей... подойдя к гостю, слуга ловко падал на колени, кланялся, ставил чашку на пол, вставал, кланялся и уходил...») [Гончаров, 1978, III: 54]), с другой стороны, - скрытый в подтексте мотив отравления. Трапеза, с точки зрения европейца, интересна и занимательна, при этом непонятное в еде описывается адекватно, при помощи «неопределенных» слов («лежала закуска: кусочки превкусной, прессованной желтой икры, сырая рыба, красная пастила, еще что-то из рыбы, вроде сыра... на особом столике посажена на деревянной палочке целая птичка, как есть в натуре, с перьями, с хвостом... похожая на бекаса...»), [Гончаров, 1978, III: 174]). В гастрономическом коде в романе-путешествии Гончарова «вареное» превращается в «сырое», «еда» в натюрморт. Комична для европейца символика восточного стола: заполнение ритуала несъедобными предметами. «Неполнота», «малость», характерная для японцев в еде, – для автора знак ущербности.

Наблюдения над японской трапезой привели к «открытию» некоторых закономерностей восточного бытия: «...если бы ко всему этому дать хлеба, так можно даже наесться почти досыта. Без хлеба как-то странно было на желудке: сыт, не сыт, а есть больше нельзя. После обеда одолевает не дремота, как обыкновенно, а только задумчивость...» [Гончаров, 1978, III: 161]. В отношении к еде обозначается чуть заметная ирония: «умеренность» – неожиданно соотносится с «задумчивостью» – признаком духовности, так постигается зависимость между «плотью» и «духом». При этом ирония, имеющая антиромантическую цель и обращенная на себя, высвечивает «негативное» и «обломовское» в «русском».

Специфика Востока проявляется, с точки зрения Гончарова, прежде всего в запахах: «...много знакомого я увидел тут, но много и невиданного увидел, и особенно обонял!...» [Гончаров, 1978, III: 50]. «Женское» в атрибутах в сочетании с запахом порождают определенный круг ассоциаций: «...они вынимали свой табак, чубуки из пальмового дерева, с серебряным мундштуком и трубочкой, величиной с половину самого маленького женского наперстка...» [Гончаров, 1978, III: 12]. «Запах

табака» материализует «женское»: «...*табак очень тонок и волокнист, как лен, красно-желтого цвета, и напоминает немного вкусом турецкий, но только очень слаб, а видом похож на рыжие густые волосы...*» [Гончаров, 1978, III: 12-13]. Ассоциация табак / лен «работает» в оппозиции мужское / женское. Волокна / волосы отсылают к мифологеме нити – и далее, к рукоделию – сугубо женскому занятию, начиная с мифологии и кончая русским дворянским бытом XIX века<sup>371</sup>. Так, подспудно обозначается ностальгическая тема русского.

Ситуация гощения связана с таким составляющим элементом ритуала, как дарение. Акт дарения приобретает определенную символику: он носит характер просвещения и воспитания, т.к. задача Гончарова, как и всей русской миссии, – «распространение европейской цивилизации по всему миру» [Энгельгардт, 1986: 749].

В «восточном подарке» Гончаров усматривает ироническое сочетание щедрости и ненужности, неосознаваемое японцами: «бумага», упакованная как сердце Кошья Бессмертного (как, напр., «...*грамота... в ответ на письмо из России, писанная из золоченой бумаги, и завернутая в несколько шелковых чехлов...*» [Гончаров, 1978, III: 173]), и сабля имеют символический смысл. Символика, пронизывающая быт, превращающая реальное существование в текст, – на каком-то этапе становится непереносимой для автора.

Уход русских из Японии вновь опирается на мифологический архетип: по аналогии с Одиссеем русские путешественники отправляются с острова, не прощаясь. Подобный финал путешествия оставляет ощущение незавершенности. Возвращение в Японию уже не повторяет первого посещения: «...*мы незаметно подкрались в Нагасаки... не случилось ничего особенного...*» [Гончаров, 1978, III: 139]. Лейтмотив второго посещения Японии – повторение; но новая модель отношений русских к японцам основана теперь на прежнем, горьком опыте, позволяющем опережать действия японцев, существующих по закону «вечного возвращения». Новизна – в ответном визите на судно и, соответственно, русской трапезе: «...*Хотя японцы и просили*

<sup>371</sup> О мифологеме нити см.: [Козубовская, 1991]; [Козубовская, 2005].

*устроить обед на европейский лад, однако, нельзя было заставить их есть вилками... и потому наделали палочек...*» [Гончаров, 1978, III: 170]. Несмотря на иронию, связанную с невозможностью преодоления «восточного» как «дикого», очевидно желание приобщения японцев к Западу, хотя бы в еде: «...они ждут мяса, которое едят, как редкость...» [Гончаров, 1978, III: 170].

Кульминация сближения чужого и своего и обнажение ностальгии по русскому – в описании базара: «...мне показалось, что я вдруг очутился на каком-нибудь нашем московском толкучем рынке...» [Гончаров, 1978, III: 112], «...разница в подробностях: у нас деготь и лыко – здесь шелк и чай; у нас груды деревянной и фаянсовой посуды – здесь фарфор...» [Гончаров, 1978, III: 112].

Женские ассоциации, окружающие мужское, обнажают природу японского бытия в понимании ее Гончаровым. Так, персонифицированная природа напоминает беззащитную женщину: «...нет ничего страшного; все улыбающаяся природа... смеющиеся долины, поля...» [Гончаров, 1978, III: 13], «...вон деревни жмутся в теснинах, кое-где разбросаны хижины...» [Гончаров, 1978, III: 13]; причем «восточное» явно ассоциируется с «волшебным», «женское» содержит архетип чуда, основанного на психологическом эффекте ожидания: «...видишь только профиль мыса... вдруг раздвинется весь залив налево... а берег покажет свои диковины...» [Гончаров, 1978, III: 14]. Финал пребывания в Японии – гармония с миром; даже погода располагала к отпавлению: «...ветер был попутный, погода тихая...» [Гончаров, 1978, III: 188]. Мотив тишины отсылает к эстетическому идеалу Гончарова.

### **«Морской текст»<sup>372</sup> и маринический код**

---

<sup>372</sup> Термин использован по аналогии с «петербургским текстом» В.Н. Топорова [Топоров, 1995]

Морской пейзаж Гончарова вполне укладывается в рамки традиционного романтического: см., напр., спокойный («... ветер утих, погода разгулялась, море улеглось и немножко посинело... только волны, поднимаясь, показывали свои аквамаринные верхушки...» [Гончаров, 1978, III: 75]) и бурный («... огромные холмы с белым гребнем, с воем толкая друг друга, встают, опять встают... только брызги, как дым, поднимаются да стон носится в воздухе...» [Гончаров, 1978, III: 82]). Подчеркивая, что романтики имели склонность к грандиозному истолкованию природных явлений, изображая природные катастрофы с эпическим размахом библейского потопа, В. Турчин предложил типологию романтического пейзажа в живописи: «пейзаж-драма», «пейзаж-катастрофа» и т.д. [Турчин, 1981].

Еще А.И. Галич в своих эстетических трактатах начала XIX века писал, что природа в высшем смысле – сама художественна, сама есть искусство [Русские эстетические трактаты, 1974, II: 231]. Пейзажная эстетика Гончарова, генетически восходящая к романтизму, тем не менее, отличается от романтической<sup>373</sup>. Поэтизация пейзажа находит выражение в первую очередь в аналогии с человеком. Поэтизация покоя в романе-путешествии указывает на идеал Гончарова: бурному, страстному (то есть «романтическому») он предпочитает тихую духовность: «...Он (океан – Г.К.) был покоен: по нем едва шевелились легкими рядами волны, как будто ряды тихих мыслей, пробегающих по лицу; страсти и порывы молчали...» [Гончаров, 1978, II: 75]<sup>374</sup>.

Аналогия морского пейзажа с человеческим лицом – своеобразный акт одухотворения природного, возведение его к культурному. «Неполная персонификация» (сохранение двуплановости: объективно реальное и кажущееся) получает оформление в синтаксических структурах с союзом «как», обозначаю-

<sup>373</sup> См. замечание Е.А. Краснощековой о романтическом генезисе: полемизируя с Бенедиктовым и А. Бестужевым-Марлинском, Гончаров обращается к ним в минуты подъема: [Краснощекова, 1997: 142-146].

<sup>374</sup> Об идеале Гончарова см.: [Недзвецкий, 1992]; [Недзвецкий, 2000]. Гончаров сам признавался, что поиск Женщины в его жизни привел к печальным результатам. См.: [Чешихин, 1997: 302].



щим непреодолимую грань и сохраняющим ощущение неоднозначности. В метаморфозах ветра как стихии сохраняется его игровая природа; см., напр., в спокойном пейзаже: «...*вместо уродливых бугров с пеной и брызгами – крупная, но ровная зыбь. Ветер не режет лица, а играет около шеи как шелковая ткань...*» [Гончаров, 1978, II: 89].

«Женские» коннотации, основанные на тактильном коде, обнажают в пейзаже мифологический пласт. «Женское» обозначается и в бурном пейзаже: «...*нас ветер кидал лишь по морю, играл нами, как кошка мышью; схватит, ударит с яростью о волны, поставит боком...*» [Гончаров, 1978, II: 305]. Осмысление ипостасей ветра как «женского» и «звериного» обнажают полярности человеческого бытия. В целом, картина мира смоделирована в мифологическом ключе, но не в эротическом, а скорее, в «героическом»: «...*небо и море спорят друг с другом, кто лучше, кто тише, кто синее, словом, кто более понравится путешественнику...*» [Гончаров, 1978, III: 7]. «Соперничество стихий» – тема романтической культуры, наиболее отчетливо этот мотив ощущается в прозе Гоголя. Но пейзаж Гончарова – это не вариации на темы Гоголя.

Принципы поэтики морского пейзажа у Гончарова основаны на смене пространственных планов, колорита и т.д. Так, море чаще всего ассоциируется с «бездной»: «...*синяя, беспредельная гладь моря...*», «...*лазурная гладь...*» и т.д. Гончаровская оптика – горизонтальный срез моря – основана на двойных ассоциациях: с одной стороны, «*растопленное серебро*», «*густое золото*», с другой – «...*море – как зеркало, как ртуть... распростерлась лазурная гладь...*» [Гончаров, 1978, II: 255]. Антиромантическое, прозаическое (ртуть) вступает в диалог с поэтическим, мифологическим (зеркало), создавая оригинальный образ.

Динамика моря передается через цвет, его оттенки и интенсивность. Так, напр., синева в игре оттенков дает неполную персонификацию: «...*ветер утих, погода разгулялась, море улеглось и немножко посинело, а то все было до крайности серо, мутно; только волны, поднимаясь, показывали свои аква-мариновые верхушки!*» [Гончаров, 1978, III: 75]. «Дневной» солнечный пейзаж, увиденный в золотом цвете, реализуется че-

рез метафору горения: «...какие мягкие, нежащие глаз цвета небес и воды! Как ослепительно ярко блещет солнце и разнообразно играет лучами в воде! В ином месте пучина кипит золотом, там как будто горит масса раскаленных угольев...» [Гончаров, 1978, II: 259]. Метафора пожара переводит «природное» в «человеческое»: «...океан в золоте или золото в океане, багровый пламень, чистый, ясный, прозрачный, вечный, непрерывный пожар без дыма...» [Гончаров, 1978, II: 128]. Из метафоры вырастает «гипотетический» сюжет о любовниках, сохраняющий мифологический подтекст: «...это покой как будто удовлетворенной страсти, в котором небо и море любят взаимно в объятиях друг друга. Солнце уходит, как осчастливленный любовник, оставивший долгий, задумчивый след счастья на любимом лице...» [Гончаров, 1978, II: 127].

Романтический колорит угасающего дня отвечает грустному настроению, и автор невольно погружается в состояние созерцателя, подчиняясь игре цветов, мгновенно меняющихся, фиксируя «поэтичность» закатного пожара в эскизах, близких к импрессионистским: «...вечернее небо, перед захождением и восхождением солнца, великолепно и непохоже на наше ... бледно-зеленый, чудесный, фантастический колорит, в котором есть что-то грустное; чрез минуту зеленый цвет перешел в фиолетовый... весь горизонт облит пурпуром и золотом...» [Гончаров, 1978, III: 68].

Созерцание заката рождает ощущение бессилия человека перед красотой: «...какие виды вокруг... все так гармонично, живописно, так непохоже на действительность...» [Гончаров, 1978, III: 71]. И в то же время «невъязычивое» побуждает к живописанию, к необходимости обретения языка другого, не словесного искусства, которое могло бы адекватно передать эту красоту: «...пусть живописцы найдут у себя краски..., которыми угасающее солнце окрашивает небеса!.. солнце не успело еще догореть... а оглянитесь назад: на западе еще золото и пурпур, а на востоке сверкают и блещут уже миллионы глаз: звезды и звезды, И между ними скромно и ровно сияет Южный крест!..» [Гончаров, 1978, II: 128]. Именно в спокойном морском пейзаже – авторские представления об идеале: «...сон и спокойствие объемлют море и небо как идеал отрадной, прекрасной, немучи-

тельной смерти, какой хочется успокоиться измученному страстями и невзгодами человеку» [Гончаров, 1978, II: 126]. Психологическая основа успокоения – непохожесть на реальность, состояние, близкое ко сну.

Авторский идеал – гармония человека с миром, – «покой», – обозначается именно через живописный код. Морской пейзаж ассоциируется с живописными полотнами Айвазовского<sup>375</sup>. В своих дневниковых записях (во второй части путешествия в Японию) Гончаров упоминает картины Айвазовского. Это эпизод пребывания в Японии, когда русские моряки празднуют годовщину выхода в море: «...Едучи с корвета, я видел одну из тех картин, которые видишь в живописи и не веришь: луну над гладкой водой, силуэт тихо качающегося фрегата, кругом темные, спящие холмы и огни на лодках и горах. Я вспомнил картины Айвазовского...» [Гончаров, 1978, III: 66]. Так, через припоминание входит в роман-путешествие тема Родины<sup>376</sup>. Спокойный пейзаж соотносится с авторским умиротворенным настроением, которым отмечены редкие моменты бытия.

### **Структура текста: литературные цитаты и их функции**

Погружение в реальность, реализующееся в путешествии, тем не менее, не ведет к отбрасыванию чужого опыта. Познание Японии начинается для русского путешественника с книг, и в первую очередь научных изысканий. Реальные впечатления сверяются с книжными: «...мы завидели мыс Номо, обозначающий вход на Нагасацкий рейд... мимо нас несетя шлюпка... У Кемпфера говорится... – сказал кто-то...» [Гонча-

---

<sup>375</sup> См. об Айвазовском: Грибовский, А.И. Мастера русского пейзажа: И.К. Айвазовский, А.И. Куинджи. - Воронеж, 1965; Энциклопедия пейзажа. - М.: ОЛМА-ПРЕСС ОБРАЗОВАНИЕ, 2002. - С. 9-16; Богемская К.Г. Пейзаж. История жанров. - М.: АСТ-ПРЕСС, ГАЛАРТ, 2002; Русская живопись: Энциклопедия. - М.: АСТ-АСТРЕЛЬ, 2003 и т.д.

<sup>376</sup> Гончаров писал Майковым: «Как охотно отдал бы я тропические ночи, ананасы, все чудеса и приключения – за час, проведенный у вас на диване или на балконе и за другой на Стекланном заводе» [Гончаров, 1986: 679].

ров, 1978, III: 8-9]<sup>377</sup>. Именно в этом смысле показательно упоминание Энгельберга Кемпфера – немецкого врача и путешественника, автора историко-географического сочинения о Японии.

Постижение Японии осуществляется как погружение в книжную культуру: «...*Устав от Кемпфера, я напал на старую книжку... тоже о Японии или о Японе, и о вине гонения на христиан, сочинения Карона и Гагенара, переведенные чрез Степана Коровина, Синбиринина и Ивана Горлицкого...*» [Гончаров, 1978, III: 27-28]. Причем мера истинности – в старине, материализованной в книге. Книжное «открытие» Востока имеет определенный итог: психологическая радость открытия – в аналогиях, параллелизме: «...*Эта любопытная книга современница Телемахиды!..*» [Гончаров, 1978, III: 28]. Так, «восточное» и «западное» превращаются в параллельные, пересекающиеся в пространстве.

«Научное» переплетается с «мифологическим»: познание Японии гораздо полнее реализуется через легенду. Живописный код определяет характер японских пейзажей: словесная живопись разворачивает картины. Гончаров сохраняет принцип эстетики начала XIX века: за названием скрывается подтекст: «...*когда в Нагасаки будет издаваться иллюстрация, непременно нарисуют камень. И Паппенберг тоже, и Крысий...*» [Гончаров, 1978, III: 82]. Подобный ход в духе Филостратовых картин<sup>378</sup>.

Упоминание Паппенберга не случайно: по преданию, с горы Паппенберг, находившейся у входа в Нагасакский пролив, в конце XVI в. при изгнании европейцев из Японии, после издания закона о запрещении миссионерской деятельности в Японии. Русские моряки называли эту гору Поповой или Поповской. В этом же ключе упоминание путешественника Н. Резанова, существующего как миф о человеке, которому японцы запретили посещать свою страну<sup>379</sup>.

<sup>377</sup> См. о географических и пр. сочинениях: [Краснощекова, 1997].

<sup>378</sup> О Филостратовых картинах см.: Брагинская Н.В. Жанр Филостратовых картин // Из истории античной культуры. - М., 1976.

<sup>379</sup> Н. Резанов (1764-1807) – русский путешественник и уже в XX в. герой поэмы А. Вознесенского «"Юнона" и "Авось"».

Ассоциативное мышление Гончарова, вполне отвечающее эстетике начала XIX века, когда культурой было пронизано все, в том числе и быт, обнаруживает себя в разных ситуациях через обращение к литературным произведениям. «Чужое слово», включаясь в текст, романа-путешествия, создает лаконичный, яркий образ, порождая ассоциации, возвращает к первотексту. Так, описывая прибытие к о. Нагасаки, автор, пораженный декоративностью ландшафта, обращает внимание на пустоту, безлюдье берегов: «...декорация бухты... куда спрятались жители? Зачем не шевелятся они толпой на этих берегах? Отчего не видно ни жизни или «мышьей беготни...» [Гончаров, 1978, III: 15].

Пушкинский код не случаен в романе Гончарова. Автор усеченной цитатой («...жизни мышья беготня») из стихотворения А.С. Пушкина «Стихи, сочиненные ночью, во время бессонницы»), с одной стороны, отсылает к пушкинскому тексту (упоминание Пушкина – знак ностальгии по родине), с другой, – отталкивается от него: Гончаров, хотя и дифференцирует понятие жизни («жизнь» в высоком смысле и суета), но в данном контексте именно «суетное» отождествляется с «живой жизнью». Так, в позиции из «прекрасного далека» автор постигает глубину пушкинских строк, в которых «поэтическое» буквально «прорастает» из самого, что ни есть «прозаического»<sup>380</sup>.

Помимо литературных, цитируются музыкальные произведения. Эпизод, в котором рассказывается, как вся команда собралась на палубе корабля, встречая свиту японцев, вызывает ассоциацию с оперой «Роберт-Дьявол», в частности, с арией Роберта. Так, встреча с неизвестным, непонятным, диким приобретает дьявольские коннотации, будучи осмысленной в контексте путешествия на Восток.

---

<sup>380</sup> Кстати, упоминание Пушкина, который всегда был кумиром Гончарова, здесь приобретает знаковый характер: Как отмечает Т. Орнатская, по поводу кругосветного путешествия своего лицейского друга Ф. Матюшкина в 1817 году Пушкин высказался так, бессознательно обозначив в лаконичной формуле свое понимание жанра и предопределив последующее развитие жанра путешествий в русской литературе: «...избегать излишнего разбора впечатлений» [Гончаров, 1986: 775, 779].

И еще один литератор, к которому обратился в контексте «восточного путешествия» Гончаров, – это А.С. Грибоедов. «Групповые портреты» восточных базаров вызывают в памяти картины грибоедовской Москвы: «...базары и толкотня на них поразили меня сходством с нашими базарами... и у нас, у ног старинных барынь сидели любимые слуги... и у нас также кидали им куски, называемые подачкой... Давно ли еще Грибоедов посмеялся в своей комедии над «подачкой»?..» [Гончаров, 1978, III: 179]. Очевидна отсылка к реплике старухи Хлестовой из комедии «Горе от ума»: «*От скуки я взяла с собой / Арапку – деву да собачку; / Вели их накормить ужо, дружочек мой, / От ужина сошли подачку*» (д. III, явл. 10 [Грибоедов, 1971, I: 125]). В аналогии – ключ к пониманию отношения Гончарова к такому позорному явлению социального уклада, как рабство, в отличие от цивилизованного мира не изжитому пока еще в России и на Востоке. Авторская позиция поясняется «чужим словом», усеченной цитатой, придающей иронический смысл авторскому высказыванию.

### ***Структура текста: диалог Запада с Востоком***

Вторая часть текста романа-путешествия в Японию представляет собой дневник. Дневник – форма непосредственного фиксирования фактов и событий<sup>381</sup>. Дневник появляется сразу после описания-воссоздания эпизода беседы с губернатором, из которой путешественники узнают, что оказались «пленниками», «заложниками». В дневнике, в отличие от романного слова – описания самого путешествия – совершенно пропадает юмор; автор, фиксируя факты, делится лишь сиюминутными впечатлениями, выражая все очень лаконично, без анализа и обобщений: «...*весь день и вчера всю ночь писали бумаги в Петербург: не до посетителей было... они приезжали и предложили нам стать на внутренний рейд... Им сказано, что хотим стать дальше, нежели они указали...*» [Гончаров, 1978, III: 62].

---

<sup>381</sup> О специфике жанра и о двухголосии см.: [Краснощекова, 1997: 134-142].

В дневнике, несмотря на некоторые подробности и детализацию, нет эмоций, выраженных эксплицитно; все строго и предельно лаконично, «эмоциональное» уходит в подтекст.

В сухом стиле, тем не мене, совершенно отчетливо выражается отношение русских к японцам. Логические конструкции с причинно-следственными связями воздействуют именно благодаря подтексту: «...их приняли сухо, а адмирал вовсе не принял, хотя они желали видеть его...» [Гончаров, 1978, III: 63]. Констатируя факты, автор почти не скрывает раздражения, возникающего у русских от пребывания в Японии: «...сегодня жарко, а вечером поднялся крепкий ветер; отдали другой якорь. Японцев не было: свежо, да и незачем; притом в последний раз холодно растались...» [Гончаров, 1978, III: 64].

Однако, в дневнике есть своего рода «прорывы», «всплески эмоций», в которых, интерпретация действий японского правительства, удерживающего русских и учиняющего им всякого рода препятствия, превращаются в публицистику: «...губернатор просит, чтоб мы не ездили на судно! Им не хочется, чтоб народ видел и заключил по этому о слабости своего правительства; ему стыдно, что его не слушаются...» [Гончаров, 1978, III: 83]. Именно восточный деспотизм наводит на мысли о Японии как стране распадающейся патриархальности. Авторские размышления о дикости восточного бытия ведут к выводам о необходимости его изменения: «...ведь законы их не вечны, а всего существуют лет двести, то есть стеснительные законы относительно иностранцев, и что пора их отменить...» [Гончаров, 1978, III: 65]. Авторское слово включает «чужое слово», которое звучит как вещее, пророческое: «...вот что на днях сказал нам один из ондер-толков: “да ведь Япония не может долго оставаться в нынешнем ее положении, - скоро надо ожидать перемен...”» [Гончаров, 1978, III: 81].

«Логическое» в дневнике перерастает в «лирическое», выводя из подтекста тему нетерпения, желания вырваться за пределы удерживающей страны, на простор: «...мой дневник похож на журнал заключенного – не правда ли? Что делать! Здесь почти тюрьма и есть, хотя природа прекрасная, человек смышлен, ловок, силен, но пока еще не умеет жить нормально и разумно...» [Гончаров, 1978, III: 67]. Так, автор в лаконичной за-

писи об отъезде из Японии не может скрыть переживаемой радости: «...все были в восторге, когда мы объявили, что покидаем Нагасаки...» [Гончаров, 1978, III: 66], «...10 августа пришли и 11 ноября ушли...вот и простор, беспредельность, море!..» [Гончаров, 1978, III: 88]. Уход из Японии осмыслен как освобождение из плена, обретение свободы, символическим выражением чего и явилось безграничное море.

Первая и вторая части скрепляются общим образом – тюрьмы; так обозначается неразрывное их единство в структуре целого. Вторая часть представляет эмпирический (необработанный) материал, из которого вырастает первая часть – «путешествие», в которой факты и хаос впечатлений уже упорядочены и, будучи уже пережитыми, отодвинутыми на эстетическую дистанцию, смягчены добродушным, вполне «обломовским» юмором, основа которого – терпимость и мудрое принятие жизни.

Два путешествия русских в Японию и похожи, и отличаются друг от друга. В описании второго путешествия уже меньше подробностей, чем в описании первого. Второе посещение Японии – «обратный путь», имеющий мифологический смысл «путешествия назад» реализуется в ключе повторение (лейт-мотив: *«опять пошло по-прежнему»*), представляя собой зеркальное отражение первого. Автор отступает от «дневникового» стиля, возвращая путешествию смысл новизны и подчеркивая его необычность лишь несколько раз; таково описание проводов старого года в Японии: «...в первый раз в жизни случилось мне провести последний день старого года как-то иначе, непохоже ни на что прежнее. Я обедал в этот день у вельмож!..» [Гончаров, 1978, III: 148].

Видя в японском бытии реализацию русской пословицы из волшебных сказок («скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается»), автор иронически замечает: «...в Японии еще до сих пор скоро дела не делают и не любят даже тех, кто имеет эту слабость...» [Гончаров, 1978, III: 151]. Так, «патриархальное» (а, значит, и «обломовское») в его крайнем выражении оценивается как «негативное».

Ностальгическая тема достигает апогея в сцене «пробуждения»: автор, утративший чувство времени, ощущая нереальность происходящего, определяет свое состояние как страшный



сон: «...мне не верилось, что все это делается наяву... Да где же это я в самом деле?... что за дом, за комната: окна заклеены бумагой, в комнате тускло и сыро, как в склепе: ...Где же я? ...» [Гончаров, 1978, III: 155]. Мотив склепа – вариации мотива тюрьмы – выводит из подтекста мотив тоски по родине. Сон в мертвом царстве – символ восточного бытия – перерастает в смерть: появляются мумии, покойники, склеп, тени. В описании впечатлений от японцев во втором путешествии усилена ирония, доведенная до сарказма почти во всех описаниях: «...кто кругом меня, с этими бритыми лбами, смуглыми, как у мумий, щечками...» [Гончаров, 1978, III: 155]. «Чужое» постепенно приобретает семантику «мертвого». В портретах еще больше подчеркивается нечеловеческое, напр.: «...лицо как лопата...» [Гончаров, 1978, III: 152], «...третий... как будто проведший всю жизнь в затворничестве и с птичьим лицом...» [Гончаров, 1978, III: 152]. Переоценивается также и модель бытового поведения японцев: «ползучее» ассоциируется с «собачьим», пресмыкательство восточного человека осмысливается как отсутствие достоинства, при этом «странное» гостеприимство выглядит как унижение: «...я, отведав какого-нибудь кушанья, отдавал небрежно тарелку переводчику, который, как пудель, сидел у моих ног, переводчик брал, с земным поклоном, тарелку и додал остальное...» [Гончаров, 1978, III: 179]. Сам обед (или фольклорно-мифологический пир) осмыслен как поедание, а традиционный для японцев символ симпатии иронически переосмысливается, превращаясь в «символ прилипчивости».

Диалог Запада с Востоком подается все более иронически: «Они, как мухи в непогоду, сидели по свои углам» [Гончаров, 1978, III: 177], «...их всячески забавляли: показывали волшебный фонарь, модель паровоза, рельсы. С разинутыми ртами смотрели они, как мчитса сама собою машинка, испускающая пар...» [Гончаров, 1978, III: 182]. Возникает ирония, вырастающая из сравнения: «как мухи бесполезны». Энтомологический код выражает почти не скрываемое авторское презрение к дикости.

Но одновременно с нарастанием раздражения от созерцания чужого бытия в его бесконечной повторяемости появился другой мотив. Умудренные русские выстраивают иную модель

отношений, начало которых уже в специфическом прибытии («мы незаметно подкрались к Нагасаки»). У второго посещения появилась другая цель – просветительская, свидетельствующая об изменении намерений русских («...еще дарили им зеркала, все, что могло возбудить любопытство и обратиться в потребность»): пробудить от беспробудного сна целый народ. Анекдотические ситуации теперь сознательно провоцируются русскими. Гипотетическая ситуация, основанная на фразеологизме – быть в чужой шкуре – своеобразная месть японцам, мечта о пробуждении сонного царства: «...если японскому глазу больно... видеть чужие суда... то японскому уху еще больнее слышать рев чужих пушек...» [Гончаров, 1978, III: 150].

В споре с Востоком, в игре с Японией русские берут инициативу в свои руки, цель этой игры – разбудить сонный мир, непрочный в своих основаниях. Связывая бесперспективность Японии с ее замкнутостью, автор отмечает некоторые признаки разрушения этой замкнутости: «...Давно ли все народы не хотели знать, дичились, чуждались? И нас губернатор хотел принять с таким, с такою...глупостью... кажется, небывалый еще пример в сношениях японцев с иностранцами!..» [Гончаров, 1978, III: 163].

Вопреки психологии и логике морского путешествия, «примиряющего» с «чужим», русские переживают процесс отторжения от Востока; срез, по которому намечается это отторжение, – это отношение к женщине, европейская эстетика прекрасного: «...наши русые волосы и белые зубы им противны; у них женщины сильно чернят зубы...» [Гончаров, 1978, III: 164], «...А женщины, действительно, чернозубые: только до замужества хранят они естественную белизну зубов, а по вступлении в брак чернят их каким-то составом...» [Гончаров, 1978, III: 162].

Мотив запертых / отворенных ворот пронизывает все размышления о прошлом, настоящем и будущем Японии: «...каков народ! Какова система ограждения от контрабанды всякого рода! Какая бы, кажется, могла быть надежда на торговлю, на просвещение, когда так глухо заперто здание и ключ потерян? Как и когда придет все это?..» [Гончаров, 1978, III: 167], «...Если Японии суждено отворить настешь ворота

*перед иностранцами, то это случится еще медленнее, разве присудят ее к тому войной...»* [Гончаров, 1978, III: 168]. Возвращение в Японию осмысляется не иначе, как спуск в Аид.

Состояние русских – «*надоело*» – выражается в появлении на страницах романа-путешествия «морского» жаргона («*надо рвать и бежать*»), что является несомненным знаком иссякнувшего терпения. Ощущение гармонии бытия и гармонии внутреннего мира достигнуто в уходе-освобождении, чему сопутствует погода («*Ветер был попутный, погода тихая... и мы покатали по широкому раздолью, на юг!...*» [Гончаров, 1978, III: 188]) и открывшаяся панорамная перспектива – раздвинутый горизонт.

Познание Японии завершилось полным ее неприятием, отторжением Востока. Утраченная поэзия первобытности, «природности», понятых как «дикость», вызывают желание не существовать в этом, так и оставшимся чужим, мире.

### МИФОПОЭТИКА РОМАНА «ОБЛОМОВ»<sup>382</sup>

Существующий в полярности оценок (Н.А.Добролюбов / А.Дружинин), роман Гончарова переосмыслен благодаря исследованиям Е.А. Краснощековой [Краснощекова, 1970], Е. Гейро [Гейро, 1987], В. Недзвецкого [Недзвецкий, 1992] и др.

Книга Ю. Лощица [Лощиц, 1978] опрокинула привычные представления о герое Гончарова: Обломов рассматривается в свете архетипов – образов мировой литературы<sup>383</sup>.

---

<sup>382</sup> Первоначальный вариант работы был опубликован: Новая школа. - 1997. - № 1. - С. 14-17.

<sup>383</sup> Вслед за этими работами следует назвать и другие: Мерлин, В. Как живете, Обломов? // Простор. - Алма-Ата, 1988. - N 5. - С. 166-169; Гамзюкайте-Мажюлене, Р. Опыт интеллектуальных героев Томаса Манна и герой-протагонист романа Ивана Гончарова «Обломов» // Lietuvos TSR aukstuju mokyklu mokslo darbai = Науч. тр. вузов ЛитССР. Lit.=Лит. - Vilnius, 1989. - N 31(3). - С. 43-55; Фаустов, А.А. Роман И.А. Гончарова «Обломов»: художественная структура и концепция человека: Автореф. дис. ...канд. филол. наук / Тарт. гос. ун-т. - Тарту, 1990. - 17 с.; Орнатская, Т.И. «Обломов» ли Илья Ильич Обломов?: (К истории интерпретации фамилии героя) // Рус. лит. - Л., 1991. - N 4. - С. 229-230; Буланов, А.М. «Ум» и «сердце» в русской классике: Соотношение рациона. и

## *Онейрический код*

Сон Обломова<sup>384</sup>, воссоздавая идиллический мир Обломовки<sup>385</sup>, задает параметры романного мира в целом. Позиция повествователя в духе эстетики начала XIX века обнажает условность этого мира: авторское слово, овеществляя, в то же время разрушает опредмеченное, придавая ему сновидную окраску. Пронизанный любовью, обломовский мир персонифи-

---

эмоц. в творчестве И.А. Гончарова, Ф.М.Достоевского, Л.Н.Толстого. - Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1992. - 158 с.; Недзвецкий, В.А. И.А. Гончаров и русская философия любви: (Постановка проблемы) // Изв. АН. Сер. лит. и яз. - М., 1994. - Т. 53, N 1. - С. 24-41; Мельник, В.И. «Русские немцы» в жизни и творчестве И.А. Гончарова // И.А. Гончаров: (Материалы междунар. конф., посвящ. 180-летию со дня рождения А.И. Гончарова). - Ульяновск, 1994. - С. 102-112; Халацинская-Вертеляк, Х. Обломов Гончарова как герой периферии // И.А. Гончаров (Материалы междунар. конф., посвящ. 180-летию со дня рождения И.А. Гончарова). - Ульяновск, 1994. - С. 186-195; Бемиг, М. «Сон Обломова»: апология горизонтальности // И.А. Гончаров: (Материалы междунар. конф., посвящ. 180-летию со дня рождения И.А. Гончарова). - Ульяновск, 1994. - С. 26-37; Криволапов, В.Н. Еще раз об «обломовщине» // Рус. лит. - СПб., 1994. - N 2. - С. 27-47; Сапченко, Л.А. Мировая культура в романе Гончарова «Обломов» // Гончаровские чтения. - Ульяновск, 1995. - 1994. - С. 72-76; Степанов, А.В. «Обломов»: поэзия жизни и поэзия страстей // Рус. яз. в шк. - М., 1997. - N 3. - С. 67-71; Ляпушкина, Е.И. Русская идиллия XIX века и роман И.А.Гончарова «Обломов» / С.- Петерб. гос. ун-т. - СПб.: Изд-во С.- Петерб. ун-та, 1996. - 148 с.; Криволапов, В.Н. Вспомним о Штольце // Рус. лит. - СПб., 1997. - N 3. - С. 42-66; Недзвецкий, В. «Капитальная вещь Гончарова»: (Роман «Обломов») // Гончаровские чтения. 1995-1996. - Ульяновск, 1997. - С. 42-64; Ковалева, Ю. Андрей Иванович Тентетников и Илья Ильич Обломов // Гончаровские чтения. 1995-1996. - Ульяновск, 1997. - С. 73-79; Ковалева, Ю.Н. Второй том «Мертвых душ» Гоголя и герои романа «Обломов» // Вестн. Волгоград. гос. ун-та. Сер. 2, Филология. - Волгоград, 1997. - Вып. 2. - С. 143-148; Володина, Н.В. Герои романа И.А. Гончарова «Обломов» как читатели // Вестн. Челябин. ун-та. Сер. 2, Филология. - Челябинск, 1997. - N 2. - С. 24-32; Михайлов, А.В. Иоганн Беер и И. А. Гончаров. О некоторых поздних отражениях литературы барокко // Михайлов А.В. Обратный перевод. - М., 2000. - С. 378-404; Алексеев, Ю.Г. Об одной точке зрения на роман И.А. Гончарова «Обломов» в свете философии Юнга // Человек в культуре России: Материалы VIII всерос. науч.-практ. конф., посвящ. дню слав. письменности и культуры. - Ульяновск, 2000. - С. 64-65; Краснова, Е.В. Эпикурейские мотивы в романе И.А.Гончарова «Обломов» // Литература и философия. - СПб., 2000. - С. 64-70; Краснова, Е.В. Фламандский стиль «Обломова»: мотив «еды» и его функция в романе И.А. Гончарова // Третьи Майминские чтения. - Псков, 2000. - С. 79-85;

цирован. Гоголевские аллюзии («*Небо там, кажется, ближе жметя к земле, ...чтобы обнять ее покрепче, с любовью...*») [Гончаров, 1979, IV: 102]) сменяются фольклорными («*Зима, как неприступная, холодная красавица*») [Гончаров, 1979, IV: 103]), совмещая авторскую («культурную») точку зрения с «мифологической» – обломовской. В двойном обозначении луны («луна-кокетка» / месяц) также столкновение двух точек зрения. Вальтерскоттовскому (как синониму «романного») и «живо-

---

Николина, Н.А. Имя собственное в романе И.А. Гончарова «Обломов» // Рус. яз. в шк. - М., 2001. - № 4. - С. 55-61; Бланк, К. Мышкин и Обломов // Роман Ф.М.Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. - М., 2001. - С. 472-481; Криволапов, В.Н. Героиня Гончарова в свете средневековых ассоциаций // Национальное и общечеловеческое в культуре и образовании. - Курск, 2000. - С. 182-188; Пырков, И. Освященные солнцем: Тема «света» в романе Гончарова «Обломов» // Волга. - Саратов, 2000. - № 413. - С.214-220; Филиппова, Е.В. Функционирование топоса «еда» в романе И.А. Гончарова «Обломов» // Принципы и методы исследования в филологии: конец XX века: Науч.-метод. семинар «Textus». - СПб.; Ставрополь, 2001. - Вып. 6. - С. 240-244; Зусман, В.Г. Концепты западного «своеволия» и восточной «покорности судьбе» в романе И.А. Гончарова «Обломов» // Грехневские чтения: Сб. науч. тр. - Н.Новгород, 2001. - С. 20-23; Большакова, А. Обломовка или обломовщина?: Сновидческие прозрения в романном мире И. Гончарова // Лит. учеба. - М., 2001. - № 6. - С. 83-101; Штильман, С.Л. Литературные реминисценции из поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души» в романе И.А. Гончарова «Обломов» // Проблемы современного филологического образования. - М.; Ярославль, 2002. - Вып. 2. - С. 92-98; Штильман, С.Л. «Книга отражений». «Обломов»: (Гоголевские мотивы в романе И.А. Гончарова) // Рус. словесность. - М., 2002. - № 3. - С. 28-33; Дмитриева, Е.А. Роман И.А. Гончарова «Обломов» в контексте русского сознания и идей немецкой литературы и философии // Человек в философско-правовом измерении. - Екатеринбург, 2002. - С. 99-101; Краснова, Е.В. «Крымский текст» в структуре романа И.А.Гончарова «Обломов» // Филология в системе современного университетского образования. - М., 2002. - Вып. 5. - С. 138-142; Борзенкова, Н.В. О психологической манере И.А.Гончарова в романе «Обломов» // Актуальные проблемы современного литературоведения. - М., 2001. - Вып. 5. - С. 15-17; Сарбина, Е.В. Агафья Матвеевна Пшеницына в романе И.А. Гончарова «Обломов» // Изучение литературы в вузе. - Саратов, 2002. - Вып. 4. - С. 45-55; Уртминцева, М.Г. Портретная живопись в романе И.А. Гончарова «Обломов» // Вестн. Нижегород. ун-та им. Лобачевского. Сер.: Филология. - Н. Новгород, 2001. - Вып. 1(3). - С. 90-99; Краснова, Е.В. «Обломов» Гончарова и «Большой Мольн» Алена-Фурнье: тема утраченного Рая // Проблемы филологии и методики преподавания иностранных языков. - Псков, 2003. - Вып. 3. - С. 60-63; Сороченко, Е.Н. Концепт «скука» в рефлексии автора и героя // Языковая система - текст - дискурс. - Самара, 2003. - С.

писного») противопоставлено «национальное» как «антиромантическое» («обломовское»).

Пейзаж Обломовки – национального сада-рая – раскрывается, помимо живописного, через акустический и ольфакторный коды. Так, в «упоительном» лете ощутим «*просто запах полыни, сосны и черемухи*» [Гончаров, 1979, IV: 103] и слышится улаждающее пение перепелов. Видение Обломовым себя семилетним мальчиком сопровождается почти физическим ощу-

---

153-160; Туниманов, В.А. «Жалкие слова»: «Обломов» Гончарова и «Записки из подполья» Достоевского // Pro memoria: Памяти акад. Г.М.Фридендера (1915-1995). - СПб., 2003. - С. 168-178; Чубарова, В.Н. Россия и Запад в философской проблематике романа И.А.Гончарова «Обломов» // Литература в диалоге культур. - Ростов н/Д., 2003. - С. 51-59; Фуксон, Л.Ю. Круг в мире романа «Обломов» // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. - Новосибирск, 2004. - Вып. 6. - С. 82-89; Тюпа, В.И. Увертюра к роману: (поэтика начальных страниц «Обломова») // Русская литература XIX-XX вв.: Поэтика мотива и аспекты лит. анализа. - Новосибирск, 2004. - С. 212-219; Есикова, Н.Д. «Видно, Бог так велел...»: (Мотив судьбы в романе И.А. Гончарова «Обломов») // Вестн. Елецкого гос. ун-та. - Елец, 2005. - Вып. 9. - С. 139-148; Сафронов, П.А. О феноменологической культурологии (на материале романа «Обломов») // Вопр. филологии = J. of philology. - М., 2006. - N 1. - С. 202-205; Ивакина, И.В. Пушкинские традиции в романах И.А. Гончарова «Обломов» и «Обрыв» // Эйхенбаумовские чтения. - Воронеж, 2004. - Вып. 5 (ч. 1). - С. 64-74; Жижина, Л.Н. Образ «взрослого ребенка» в романах И.А.Гончарова и в русском фольклоре // Гуманит. исслед. = Humanitaria studia. - Астрахань, 2006. - N 2. - С. 49-54; Фрид, И. Кто повествователь в «Обломове»? // Studia slavica Acad. sci. hung. - Budapest, 2006. - Vol. 51, N. 3/4. - С. 219-230; Кострикина, А.П. Гендерная концептуализация художественного образа: (На материале И. А. Гончарова «Обломов») // Изменяющаяся Россия: новые парадигмы и новые решения в лингвистике. - Кемерово, 2006. - Ч. 2. - С. 211-220 и др. О мифопоэтике см.: Ляпушкин, Е.И. Миф в художественной структуре «Сна Обломова» // Имя - сюжет – миф. - СПб., 1996. - С. 100-114; Мэйсинг-Делич, А. Перемена ролей: пигмалионовские мотивы в «Эмме» Джейн Остен и в «Обломове» Ивана Гончарова // Россия и США: формы литературного диалога. - М., 2000. - С. 96-116; Ермолаева, Н.Л. Образы огня и света в романе И.А. Гончарова «Обломов» // Художественный текст и культура: Материалы междунар. науч. конф., 2-4 окт. 2003 г. - Владимир, 2004. - С. 133-140; Ермолаева, Н.Л. Архетип огня в романе И.А.Гончарова «Обломов» // Духовная жизнь провинции: Образы. Символы. Картина мира. - Ульяновск, 2003. - С. 41-47; Ермолаева, Н.Л. Христианские мотивы и образы в очерках И.А. Гончарова // Вестн. Иванов. гос. ун-та. Сер.: Филология. - Иваново, 2004. - Вып. 1. - С. 26-34 и др. Гончаровское понятие типа включает в себя архетип. См.: «Тип — это прежде всего образ, отражающий в себе, по мысли Гончарова, многие «напластования» дей-

щением запаха сирени<sup>386</sup>. «Живописное» восприятием мира как «искусственно созданного» (точка зрения автора) сменяется другим – как сотворенного самой природой (точка зрения обломовцев); такова метафорика солнечного луча-иглы – инструмента рукоделия природы («*Потом лучи гасли один за другим; последний луч оставался долго; он, как тонкая игла, вонзился в чащу; но и тот потух*» [Гончаров, 1979, IV: 117]). Эти миры скрепляет образ души-струны ребенка, в принадлежащий как ребенку, так и взрослому Обломову, остро реагирующему на «поэзию действительности».

---

ствительности, «устоявшиеся» формы жизни, которые художник находит путем наблюдения и воспроизводит в произведении, как бы художественно исследуя, анализируя их» [Постнов, 1997: 166]. О семантике, этимологии и культурных смыслах имени см. у Е.А.Краснощековой [Краснощекова, 1997: 250]. См. также о гончаровских принципах правдоподобия: «Как справедливо отмечает американский литературовед Д. Чижевский, “в развитии своих персонажей Гончаров полагается в основном на точку зрения других героев... и на собственный самоанализ героев. В результате оркестровка индивидуальных мотивов менее очевидна, чем в произведениях Достоевского, а впечатление объективности, реальности сильнее... Гончаров... использует свои методы для достижения правдоподобия“». Цит. по: [Постнов, 1997: 134].

<sup>384</sup> См. анализ сна в работе М.В. Отрадина [Отрадин, 1994]; Пырков, И.В. «Сон Обломова» и «Щит Ахилла»: (Гомеровские мотивы в поэтике И.А. Гончарова) // И.А. Гончаров. - Ульяновск, 2003. - С. 66-72; Molnar, A. «Сон» и письмо Обломова // Slavica. - Debrecen, 2003. - N 32. - С. 175-200 и др.

<sup>385</sup> См. о жанре идиллии в русской литературе: Сурков, Е.А. «Русская повесть в историко-литературном процессе первой трети XIX века: становление, художественная система, поэтика»: автореферат дисс. ...-ра филол. наук. - СПб., 2007; Клейн, И. Пути культурного импорта: Труды по русской литературе XVIII в. – М.: Языки славянской культуры, 2005. – 576 с. – (Stadia philologica). Об идиллии в романе: Ляпушкина, Е.И. Идиллический хронотоп в романе И.А. Гончарова «Обломов» // Вестн. Ленингр. ун-та. Сер. 2, История, языковедение, литературоведение. - Л., 1989. - Вып. 2. - С. 27-33; Ляпушкина, Е.И. Идиллические мотивы в русской лирике начала XIX века и роман И.А. Гончарова «Обломов» // От Пушкина до Белого. - СПб., 1992. - С. 102-117; Прохоров, А. Утопия в романе и утопия против романа: Сравнительный анализ сна Обломова и снов Веры Павловны // Graduate essays on Slavic lang. a. lit. - Pittsburgh, 1995. - Vol. 8. - С. 53-63 и др.

<sup>386</sup> Как известно, запахи – проводники в потусторонний мир. См. подробнее о запахах: Ароматы и запахи в культуре: в 2 т. – М.: Новое литературное обозрение, 2003.

Принцип авторского повествования реализован и на сюжетном уровне: опредмечивание романного мира разрушается обнажением его сновидности. Две тенденции, совмещенные в Обломове, реализуются в метафорике человека-растения и птицы-души<sup>387</sup>.

### *Музыкальный код и миф о Пигмалионе и Галатее*

Миф о Пигмалионе и Галатее<sup>388</sup>, организуя в романе любовный сюжет, пронизан «неуловимым» и «невыразимым»: «... любовь появилась в виде легкого, улыбающегося видения, ... она звучала в «Casta diva», носилась в запахе сиреневой ветки, в невысказанном участии...» [Гончаров, 1979, IV: 254]. Миф входит в роман не в качестве прямой аналогии, буквально повторяя античную мифологическую ситуацию: персонажи меняются ролями, и миф, таким образом, оказывается обращенным. Так, Пигмалионом становится женщина – Ольга, взвалившая на себя непосильное бремя воскресения мертвого человека. Мучаясь сомнением в правильности выбора, Ольга соизмеряет свою ситуацию с мифологической: «...Но это какая-то Галатеея, с которой ей самой приходилось быть Пигмалионом» [Гончаров, 1979, IV: 239].

Миф в романе воспринят через культуру, ключом для его дешифровки служит скульптурный код. Автор постоянно соотносит Ольгу со статуей. Для Гончарова вообще характерно в описании женской красоты «играть» планами модель / изображение, возводя реальный женский облик к скульптуре<sup>389</sup>. Увле-

<sup>387</sup> См. замечание Е.А.Краснощековой об образных переключках-рифмах в романе: «Слово «увядая» прямо переключается с метафорой угасания-потухания в рассказе о взрослом герое» [Краснощекова, 1997: 267].

<sup>388</sup> На этот миф указывают В.Недзвецкий [Недзвецкий, 1992] и др.

<sup>389</sup> См., напр., в очерке «Литературный вечер» (1880) портрет княжны Тецкой «обыгрывает» полусы мертвого/живого: «Можно было бы назвать его мраморным изваянием, если бы – когда в романе заходила речь о любви – это лицо не принимало внезапно выражения ничего не понимающей невинности» [Гончаров, 1980, VII: 36]. По аналогии с этим портретом другой: «У самой графини был изящный профиль, матовая белизна лица, темно-серые умные глаза и какая-то тонкая, загадочная улыбка, так что нельзя было угадать, порицает она или одобряет что-нибудь, радуется или смеется про себя. За эти ум-



ченный пластикой эмпирического мира, живописуя его во всех подробностях, писатель не отказывается от Культуры: персонажи его произведений, в частности, женские, всегда существуют в историко-культурной перспективе.

Художник «неволевого» склада, для которого творческий акт – своеобразное «подсматривание», «улавливание» чего-то, носящегося в воздухе, ведомый непонятной силой и захватывающий «что под руку попадет» [Гончаров, 1980, VIII: 105], Гончаров принцип моделирования персонажа мыслит в духе романтической эстетики начала XIX в. как «добраивание» этого персонажа до идеала, возведение эмпирического к идеальному. В его художественной системе неидеальный персонаж (напр., «женщина с пятнышком»<sup>390</sup>) – лишь намек на идеал. Специфичен для Гончарова творческий акт и его онтология: ощущая «написанное» как органическое («...*Я сильно занят Ольгой Ильинской... Едва выт्यों свои три кружки и избегаю весь Мариенбад с шести до девяти часов, едва мимоходом напьюсь чаю, как беру сигару – и к ней: сижу в ее комнате, иду в парк, забираюсь в уединенные аллеи, не надыхнусь, не нагляжусь...*» [Гончаров, 1980, VIII: 234]), писатель превращается в маргинальную фигуру, находящуюся на границе искусства и жизни, сотворяемого и реального миров. Иллюзия реального (почти физического) существования персонажа вполне объяснима: это персонифицированная часть его души<sup>391</sup>.

Женский портрет в романе Гончарова вполне укладывается в романтические представления эпохи романтизма, сформулированные в одном из эстетических трактатов начала XIX века. Так, по мнению А.Г. Якоба, «... *все творения пластики вообще производят тем более сильное действие, чем более они выражают нечто внутреннее, чем более содержат смысла*» [Якоб, 1974, 2: 128]. Гончаров и его Обломов<sup>392</sup> с присущим им артистизмом смотрят на женскую красоту глазами художника, ваяте-

---

*ные серые глаза и загадочную улыбку – ее прозвали сфинксом*» [Гончаров, 1980, VII: 38].

<sup>390</sup> О «крошечных пятнышках на совести» Гончаров упоминает в письме к Е.В.Толстой от 25 октября 1855 г. [Гончаров, 1980, VIII: 235].

<sup>391</sup> См. концепцию Н.Д. Тмарченко о соотношении автор-персонажи в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин» [Тмарченко, 1988].

ля, оценивая, с одной стороны, ее природное совершенство, с другой – возможность превращения в произведение искусства<sup>393</sup>. Так, Ольга, с точки зрения художника, – готовая скульптурная форма, поэтому в ее описании присутствует эстетический жест: «*Но если бы ее обратить в статую, она была бы статуя грации и гармонии*» [Гончаров, 1979, IV: 195].

«Вылепленная» Обломова и одухотворяя его, она сама при этом остается Галатеей<sup>394</sup>. Статуарность Ольги особенно отчетливо обозначается в самые решительные моменты развивающегося романа с Обломовым: во-первых, в ситуации невольно вырвавшегося признания Обломова, что под влиянием музыки и пения Ольги он чувствует «любовь»<sup>395</sup>, во-вторых, в ситуации полного разрыва. Во втором случае остановленный миг – подобие сюжета античных метаморфоз: схвачен момент перехода живого в мертвое – окаменение. Авторское указание на то, что героиня напоминает каменную статую, в то же время подкрепляется еще одним замечанием: «*Она походила на раненого, который зажал рану рукой, чтоб досказать, что нужно, и потом умереть*» [Гончаров, 1979, IV: 372].

Скульптурный код включает в себя музыкальный: музыкальная тема реализует миф<sup>396</sup>. «Casta diva» – не просто фон, на котором разворачивается роман героев; ею запрограммирована встреча. В обломовской интерпретации музыкального фрагмента – абсолютное слияние музыки и души: «*Не могу равнодушно*

<sup>392</sup> Обычно он носитель того артистического идеала, к воплощению которого стремился писатель.

<sup>393</sup> См. подобное у Гоголя в «Невском проспекте» и «Портрете»: черты Перуджиной мадонны художник прозревает в окружающих его женщинах.

<sup>394</sup> См. замечание В.Кантора о соотносительности женских и мужских имен: «Ильинская» – от «Илья» [Кантор, 1989: 177].

<sup>395</sup> См.: «...она долго, не шевелясь, стояла у фортепиано, как статуя, и упорно глядела поднималась и опускалась грудь...» [Гончаров, 1979, IV: 206].

<sup>396</sup> См. о музыкальном слое романа: [Отрадин, 1994: 114]. Здесь органично размышление о фетовских аллюзиях: [Отрадин, 1994: 118]. Кроме того, см. о музыке в романе: Бельская, А.А. «Эстетические ситуации» в творчестве И.С.Тургенева и И.А. Гончарова: («Дворянское гнездо» и «Обломов») // Творчество И.С.Тургенева. - Орел, 1991. - С. 35-53; Янушевский, В.Н. Музыка в тексте // Рус. словесность. - М., 1998. - N 4. - С. 56-59; Каленина, Н.В. Музыка в жизни и творчестве И.А. Гончарова // Рус. лит. - СПб., 2004. - N 1. - С. 3-32.

*вспоминать «Casta diva», – сказал он, пронева начало каватины, – как выплакивает сердце эта женщина! Какая грусть заложена в эти звуки!.. Тайна тяготит ее; она вверяет ее луне...»* [Гончаров, 1979, IV: 183].

В неоднократном исполнении Ольгой арии Нормы «Casta diva» есть свои вершины и спады. Автор подчеркивает невольное воздействие «страстей» на ее душу<sup>397</sup>. Вершинное исполнение ею арии осмыслено в духе романтической эстетики: полное слияние искусства и жизни, когда одно естественно перетекает в другое. Эту предельность Ольга ощущает сама: так, как пела тогда (для Обломова и Штольца), больше не сможет спеть никогда. Для Ольги в этом достижении предела – подсолнечное предощущение новой жизни. Влияние ее пения на Обломова выражается в двойном ряду ассоциативных образов: с одной стороны, «...давно не чувствовал он такой бодрости, такой силы, которая, казалось, вся поднялась со дна души...» [Гончаров, 1979, IV: 200], с другой – «трепет, как иглы, пробегающий по телу» [Гончаров, 1979, IV: 200]. В повторном исполнении той же арии контраст: невыразительность его – знак омертвения, обращения в неразбуженную статую: казалось, «...она вынула душу из пения, и в слушателе не шевельнулся ни один нерв» [Гончаров, 1979, IV: 229]. Т.о., для обеих персонажей «Casta diva» стала своеобразным рубежом. Миг полноты ощущения счастья вновь выливается в музыку: «...он слышал, как стесненная грудь ее облегалась в звуках Шуберта, как будто рыдала от счастья» [Гончаров, 1979, IV: 269].

Музыка, послужившая толчком к пробуждению души, становится сначала лейтмотивом жизни Обломова, а затем формой его бытия. Автор переходит на язык музыки, определяя чувства обоих в музыкальных терминах: «Так разыгрывался между ними все тот же мотив разнообразных вариациях. Свидания, разговоры – все это была одна песнь, одни звуки, один свет, который горел ярко, и только преломлялись и дробились лучи его на розовые, на зеленые, на палевые и трепетали в окружающей их атмосфере» [Гончаров, 1979, IV: 249].

---

<sup>397</sup> См. об этом подробнее: [Отрадин, 1994].

*Литературный генезис женских персонажей<sup>398</sup>:  
вегетативный код*

Помимо музыкального, для понимания любовного романа Обломова и Ольги важен растительный код. Рассматривая Ольгу, Обломов сравнивает ее с цветком: «...и вся эта голова... как она нежно покоится на плечах, точно зыблется, как цветок, дышит ароматом» [Гончаров, 1979, IV: 202]. Свидания происходят в саду: испытывающий переизбыток чувств, Обломов рвется в сад. Ветка сирени обрамляет любовный роман. Предпочтение, которое отдает Обломов ландышу перед сиренью, символично: «А вот ландыши!... те лучше пахнут: полями, роццей, природы больше. А сирень все около домов растет, ветки так и лезут в окна, запах приторный. Вот еще роса на ландышах не высохла» [Гончаров, 1979, IV: 212].

Портрет Ольги в экстерьере парка близок к «ирреальным изображениям». Согласно скандинавской мифологии, «ландыши» – это слезы влюбленного юноши, которые вызваны трагедией любовного чувства<sup>399</sup>. Обломов бессознательно дарит Ольге ландыши, но букет в контексте романа приобретает пророческий смысл. Этот эпизод одновременно прочитывается и как цитата из пушкинского романа, где с ландышем сравнивается Ольга Ларина: «...цвела как ландыш потаенный...» [Пушкин, 1957, V: 46]. Ландыш в романе символизирует саму Ольгу, отсылая к онегинскому коду<sup>400</sup>.

<sup>398</sup> См. о женских персонажах: Чжон Мин, Ким. Женщины Гончарова: двойники-антиподы // Нева. - СПб., 2004. - N 7. - С. 224-227; см. также о портретах: Уртминцева, М.Г. Портретная живопись в романе И.А. Гончарова «Обломов» // Лит. в шк. - М., 2006. - N 2. - С. 19-22.

<sup>399</sup> Согласно легенде, ландыши возникли из капелек пота Дианы-охотницы, спасающейся от лесных фавнов [Федосеенко, 1998: 58].

<sup>400</sup> См. подробнее: Козубовская Г.П., Морозова Е., 2003. См. осмысление Ольги в цветочной парадигме у Е.А.Краснощековой: «Ольга в романтическом воображении Обломова — Непорочная Дева (так переводится ария «Casta diva» из оперы В. Беллини «Норма»). Лейтмотив «сирени», играющий столь важную роль в отношениях и диалогах героев («язык цветов»), несет в себе, кроме поэтизации Жизни-любви (в соединении с лейтмотивом «света»), и еще, вернее всего, дополнительные обертоны. Ветка сирени состоит из маленьких лилий (lily), отсюда английское «lilac». Лилия — символ девственности, антипод розе — символу страсти (они часто в поэзии противопоставляются, к примеру, в

В критической заметке «Лучше поздно, чем никогда» – своеобразном автокомментарии-метатексте – Гончаров сам обозначил генезис женских персонажей своих романов – это Ольга и Татьяна: *«Надо сказать, что у нас в литературе..., особенно два главные образа женщин постоянно являются в произведениях слова параллельно, как две противоположности: характер положительный – пушкинская Ольга и идеальный – его же Татьяна. Один, безусловное, пассивное выражение эпохи, тип, отливающийся, как воск, в готовую, господствующую форму. Другой – с инстинктами самосознания, самостоятельности, самобытности»* [Гончаров, 1980, VIII: 112]<sup>401</sup>. Более того, по его мнению, в русской литературе вообще все женские образы – вариации героинь Пушкина, в частности, сестер Лариных.

Ольга Ильинская возведена к архетипу – пушкинской Ольге Лариной. В письме к И.И. Лъховскому от 14 августа 1857 г. Гончаров замечает: *«...Выходил из нее сначала образ простоты и естественности, а потом, кажется, он нарушился и разложился»* [Гончаров, 1980, VIII: 245]. Так, в ходе работы образ Ольги все более приобретал черты другой героини – пушкинской Татьяны. «Вечное» Татьяны Лариной обозначается в Ольге лишь в те моменты, когда она, охваченная страстью – идеальным чувством любви, совершает внерациональные поступки<sup>402</sup>. Возвращение в ипостась Ольги как носительницы рационального происходит в том случае, когда «идеальное» перестает существовать и облекается в реальные формы, когда начинает действовать сознательный выбор судьбы. «Эфемерное ды-

---

пушкинской «Розе»). Страсть (сексуальное влечение) на фоне поэтизации девственности видится некой болезнью, припадком. И Ольга именно так воспринимает свое тревожное томление («лунатизм любви») в душный вечер в парке» [Краснощекова, 1977: 307].

<sup>401</sup> Об отношении художника к довоплощаемому идеалу см. у О.Постнова: [Постнов, 1997: 157].

<sup>402</sup> См. указание Е.А.Краснощековой на пушкинский код в романе: «Подлинно трагическая нота, звучащая в этом расставании, дополнительно проясняется смыслом фамилии Ольги — Ильинская. В идеальном, замысленном судьбой варианте Ольга была предназначена Илье Ильичу («Я знаю, ты мне послан Богом...»). Но непреодолимость обстоятельств развела их. Драма человеческой недовоплощенности выявилась в грустном финале судьбой благословленной встречи» [Краснощекова, 1997: 317].

хание любви» к Обломову воплотилось в «реальной» любви к Штольцу. Поэтому вполне закономерно, что Ольга Ильинская у Гончарова – персонаж, моделируемый в тексте романа Гончарова как замещение двух вечных женских образов Пушкина – Татьяны и Ольги<sup>403</sup>.

Ландыш в романе становится двойником померанцевой ветки, возникающей в идеальных мечтах Обломова: «*Он представлял себе, как он ведет Ольгу к алтарю: она с померанцевой веткой на голове...*» [Гончаров, 1979, IV: 325]. Померанцевая ветка, с одной стороны, – символ судьбы, фатальной неизбежности, с другой, – будучи отнесенной к цитрусовым, обозначает почти по-пушкински несостоявшийся сюжет о возможном счастье [Жюльен, 1999: 14]. Так, цветы в романе оказываются не только знаками женской красоты, но и сюжетного хода событий. Вегетативный код в романе ведет к расшифровке его сюжета, читаемого под знаком скрытого цитирования пушкинского романа: «*А счастье было так возможно*». «*Сирени отошли*» – лейтмотив угасающего любовного романа, этапы развития которого совпали с растительным циклом<sup>404</sup>.

### ***Гла: мифопоэтический смысл***

---

<sup>403</sup> См. еще об одном архетипе Ольги – Юлии из романа Руссо: [Отрадин, 1994: 128].

<sup>404</sup> Ветка сирени – лейтмотив любовных свиданий, имеет в романе многозначный смысл. Ветка сирени появляется на могиле Обломова («*Ветви сирени, посаженные дружеской рукой, дремлют над могилой, да безмятежно пахнет полынью*» [Гончаров, 1979, IV: 492]). Ветка сирени в романе, соединяя «начала» и «концы», становится деревом на могиле (этот мотив обозначен у В.Я. Проппа и несет значение изобличения убийцы) и растением, существующим на пороге, соединяющем жизнь и смерть. Сирень присутствует в сне Обломова, символизируя растение этого сонного царства; сирень становится знаком одухотворенного бытия героя, заключая в себе музыку бытия и в то же время сохраняя значение хрупкого, призрачного, ирреального. Сирень – символ перводанности мира, рая, жизни до грехопадения. В финале она символ памяти. Таким, образом, сирень – двойник героя, образ его души. «Полынь» несет баюшковский код [Подковыркин, 1989].

Мир, в котором существуют герои, колеблется между полюсами мертвого/живого<sup>405</sup>.

Игла – образ, прошивающий собой весь роман. Амбивалентность иглы очевидна. Игла как символ творчества, рукоделия в обломовском сновидном царстве, раю-идиллии, превращается в иглу – знак пробуждения страстей. Так, в описании реакции Обломова на пение Ольги символика игл связана с болевым ощущением. Аналоги игл – нагнетающиеся образы омота, бездны – знаки жизни, которая «достаёт». Игла в руках Ольги, сидящей за вышиванием («...она продевала иглу в канву и вытаскивала ее» [Гончаров, 1979, IV: 243]), становится символом, исполненным судьбоносного значения. Ольга раздваивается, будучи ассоциативно соотносённой с двумя женскими архетипами: с Пенелопой, верной женой Одиссея, в течение долгих лет ожидающей возвращения супруга, и с богиней судьбы – Паркой, Мойрой, прядущей нить человеческой жизни. Так, в контексте любовного романа именно Ольга предопределяет судьбу Обломова, хотя в самом начале романа автор упоминает, что «узор своей жизни» [Гончаров, 1979, IV: 65] Обломов чертит сам<sup>406</sup>. В то же время «колючесть» Ольги, упрекающей Обломова за «праздно убитые годы» [Гончаров, 1979, IV: 243], – также одно из проявлений жизни, которая «достаёт». Страх Обломова, что любовь Ольги всего лишь каприз, получает образное выражение именно в вышивании: «Она любит теперь, как вышивает по канве: тихо, лениво выходит узор, она еще ленивее разворачивает его, любитесь, потом положит и забудет» [Гончаров, 1979, IV: 252]<sup>407</sup>.

<sup>405</sup> См. о семантике покоя в связи с Батюшковым: Отрадин, 1994: 108. См. также об аллюзиях на Лермонтова: [Отрадин, 1994: 111].

<sup>406</sup> Мотив иглы символически обозначает включение в роман «поединка рокового»: «Включив в роман мотив «поединка рокового», Гончаров сумел на другом уровне, чем у Руссо, показать сложную природу чувств, связывающих любящих друг друга героев» [Отрадин. 1994: 132].

<sup>407</sup> Сам Обломов пугается реальности любви, понимая «духовность» ее природы: «Пока между нами любовь появилась в виде легкого, улыбающегося видения, пока она звучала в «Casta diva», носилась в запахе сиреневой ветки, в невысказанном участии..., я не доверял ей...я стал болен любовью, почувствовал страсти...» [Гончаров, 1979, IV: 254]. » [Отрадин, 1994: 119].

Семантика иглы многозначна: речь идет о страстях, уколотивших душу, пробудивших или отравивших ее. Игла с ее болевой семантикой отсылает к фольклорно-мифологическому сюжету о царевне, заснувшей от укола отравленной иглы, к повторяющемуся мотиву многих сказок, где мир, оказавшийся во власти злой волшебницы, обречен на сон<sup>408</sup>. Сон Обломова, возвративший его в детство, где Обломовка предстает как сонное царство, – подобие такого засыпания. Мотивы чары, колдовства, опьянения постоянны в романе. Еще один образ, символика которого к фольклорно-мифологической традиции, – образ отметины, который, существуя в двух планах – эмпирическом, прозаическом и поэтическом, амбивалентен. С одной стороны, комически обыграна ситуация отказа от поездки: «*Муха укусила, нельзя же с такой губой в море!*» [Гончаров, 1979, IV: 191] – так самому себе объясняет свою неподвижность Обломов, отказываясь отправиться в путешествие с ожидающим его Штольцем. «Муха» здесь – удостоверение реальности бытия Обломова, знак мира, в котором он существует. С другой стороны, в портрете Обломова, влюбленного в Ольгу, обыграна фольклорная формула: возвращается домой «*с месяцем во лбу*» [Гончаров, 1979, IV: 215]. Образ «золотой отметины» многозначен в романе: это символ избрания героя царевной<sup>409</sup>, и в то же время знак посвященных, давших обет молчания, при чем молчание – признак царства небытия.

Семантика сна развертывается у Гончарова в соответствии с семантикой иглы. Так, еще в начале романа, описывая комнату Обломова, автор подчеркивает, что в ней почти нет «*следов человеческого присутствия*» [Гончаров, 1979, IV: 9]. В перебранке с Захаром упоминаются моль, клопы, блохи, мыши, а в авторском допущении живописно обозначаются мухи: «*...а из чернильницы, если обмакнуть в не перо, вырвалась бы разве только с жужжаньем испуганная муха*» [Гончаров, 1979, IV: 10]<sup>410</sup>. Сам Обломов часто ощущает свою душу как «*клад в могиле, заваленной дрянью, несносным сором*» [Гончаров, 1979, IV:

<sup>408</sup> См. суждение Е.Г. Эткинда: «...брак с Агафьей – осуществление давней, загнанной в далекое подсознание чувственной мечты» [Эткинд, 2005: 141].

<sup>409</sup> См. об отметине: Пропп, В.Я. Исторические корни волшебной сказки. - Л.: ЛГУ, 1986. - С. 298-303.



99]. Поэтому, продолжая чертить узор собственной жизни, Илья Ильич сожалел о минувшем: «*Жгучие упреки язвили, как иглы*» [Гончаров, 1979, IV: 99]. Муки совести обозначены в метафорике иглы.

Этот мотив разовьется далее в четвертой части романа, несмотря на то, что герой обрисован автором как вполне довольный своим бытием. Гончаров обращает внимание на то, что часто по ночам Обломов вскакивает, просыпаясь от ощущения собственной жизни как потерянной, и обливается слезами. Это плач об умершей душе, оплакивание собственной смерти, жизни-сна.

Мирное, тихое существование Обломова автор уподобил «*золоченой раме жизни*». Бытие Обломова, вставленное в эту раму, обретает мертвую форму, к которой он так стремился и которая так естественно к нему прилипла. В этом замечании заключается смысл, указывающий на функцию принципа живописности у Гончарова. Гончаров использовал подобный прием в «Сне Обломова» при описании природы, окружающей Обломовку: природа эта напоминает декорацию, это мертвый мир, замкнутый жесткой рамой жизни. Так обнажается авторская позиция: дом на Выборгской стороне для него становится воплощением идеала, запрограммированного Обломовкой; а сам герой, подчиняясь закону вечного возвращения, обретает свою Обломовку, не сходя с места<sup>411</sup>.

<sup>410</sup> С мухами у Обломова ассоциируются люди, пребывающие в петербургской суете («*снут, как мухи*») [Гончаров, 1979, IV: 176].

<sup>411</sup> См. размышления М.В. Отрадина о структуре мира мечты Обломова: «Мир, нарисованный мечтой Обломова, казалось бы, неоднороден и даже противоречив, что создает комический эффект. В нем «идеальный ландшафт» (летний вечер, сумерки, пруд, тишина) сочетается с «пестрым сором» жанровых, бытовых подробностей (хохот, балалайка, горелки). Духовное (Casta diva) и возвышенное («царица всего окружающего, его божество <...> женщина! жена!») соседствует с сугубо материальным, плотским (самовар, стук кухонных ножей, «двойной подбородок», барская ласка, которую стыдливо, но охотно принимает босоногая баба «с загорелой шеей, с голыми локтями»). Вместе с тем этот мир удивительно целен, это мир узнаваемый, составленный из реалий, которые находятся, так сказать, на расстоянии вытянутой руки» [Отрадин, 1994: 110]. Здесь же размышления о жанровых архетипах: «Мотивы «еды», «смеха», «солнечного света», родной природы пришли в мечту из «памяти». Но в сознании Обломова они оживают как поэтические мотивы, как знаки и «вертикаль-

Образ золоченой рамы имеет и еще один смысл. Он связан с метафорикой птицы: развертывание образа держится соотношенностью с фольклорно-мифологическими представлениями о душе-птице. О крыльях души напоминает Обломову Штольц: «*Были у тебя крылья да ты их отвязал*» [Гончаров, 1979, IV: 397], «*Добрый ангел не смог унести тебя из этого болота*» [Гончаров, 1979, IV: 395]. Так, рама превращается в клетку, в которую посадили птицу<sup>412</sup>. Золоченая клетка отсылает к началу романа, где в описании комнаты Обломова упоминаются «*красивые ширмы с вышитыми небывальми в природе птицами и плодами*» [Гончаров, 1979, IV: 9].

Вещный мир, подробно описанный в последней части романа, напоминает картины фламандских живописцев, рисующих натюрморты<sup>413</sup>; сам Гончаров говорит о необходимости иметь перо Гомера, чтоб воспроизвести этот мир. Именно он заземляет, придавливает, приковывает героя, превращая его существование в сон пленного духа<sup>414</sup>. Внешний мир, мир вещей вытесняет героя, замещая его собой.

---

ной» шкалы, выражающие духовное начало в герое. Так, мотив еды, коллективной трапезы подается в соответствии с традицией дружеского послания — поэтического эпикурейства. Речь Обломова, обращенная к Штольцу, в которой рисуется желанная жизнь, — это как бы устный вариант дружеского послания [Отрадин, 1994: 110]. То, что в воображении могло органично соединиться — *Casta diva* и самовар, любовь и неизменность чувств, высокая духовность и «покой», — в реальной жизни оказалось несоединимым. Такое исключительное чувство, когда одновременно хочется и умереть и жить, максимально удаленное от «раздумья», «покоя», поднятое над бытом, не может быть «вечным», вспыхнув, оно неизбежно идет на спад, как бы самоуничтожается [Отрадин, 1994: 119].

<sup>412</sup> См. авторское замечание: «*Его как будто невидимая рука посадила, как драгоценное растение, в тень от жара, под кров от дождя, и ухаживает за ним, лелеет*» [Гончаров, 1979, IV: 389].

<sup>413</sup> См. о натюрморте: [Подорога, 2006, 1: 21-30].

<sup>414</sup> Ключ к принципу живописности следует искать в заметках самого писателя: «*Я писал медленно, потому что у меня никогда не являлось в фантазии одно лицо, одно действие, а вдруг открывался перед глазами, точно с горы, целый край, с городом, селами, лесами и с толпой лиц, словом большая область какой-то полной, цельной жизни. Тяжело и медленно было спускаться с этой горы, входить в частности, смотреть на все явления и связывать их между собой*» [Гончаров, 1979, VII: 353-354.]

Миф о Пигмалионе и Галатее реализуется сюжетно, в истории отношений Обломова и Агафьи Матвеевны<sup>415</sup>, хозяйки этого сонного царства, пленившей Обломова. В описании ее внешнего облика Гончаров использовал тот же прием, что и при описании Ольги: Пшеницына – готовая статуя. Любовь к Обломову пробудила в ней человеческие чувства; каменной она становилась, когда видела его невнимание, и, наоборот, вся светила, когда Обломов входил в комнату.

Постоянное занятие Агафьи Матвеевны – шитье, и автор фиксирует внимание читателя на том, что Обломов любит следить, как ее локти снуют вслед за иглой и ниткой. Так, игла несет в себе значение добра и зла: с одной стороны, отравленная игла, с помощью которой злая волшебница околдовала его, заперев в золотую клетку, с другой – это Парка, прядущая нить его жизни, обрыв которой смертелен. Игла, таким образом, становится средством оберега от внешнего мира, от сглаза, от чужих людей, а сама Агафья Матвеевна – ангелом-хранителем, отдающим себя на жертву, на заклятие ради любимого человека.

В последней части романа автор подчеркивает, что Обломова часто посещали сны-галлюцинации, в которых прошлое, настоящее и будущее сливаются в один образ. Так, возникли видения: мать шьет за столом; мать сливается с Милитрисой Кирбитьевной из нянюшкиных сказок – принцессой, которую надо добыть, и доброй хозяйкой; наконец, все эти образы являлись в одном – в Агафье Матвеевне. Слияние сказки с реальностью – отличительная черта мышления жителей Обломовки – таково мироощущение Обломова в период переживания любовного романа с Ольгой и с Агафьей Матвеевной.

Единая символика, пронизывающая роман, связывая две сюжетные линии, обнажает непохожесть героинь, переживающих любовь. Пробуждение Агафьи Матвеевны более отчетливо обозначено в романе. «Пробуждение» Ольги намеками отмечено в заключительной части романа (вновь появляется соотнесенность Ольги со статуей, окаменевающей от каких-то смутных предчувствий, ощущающей неудовлетворенность жизни со

---

<sup>415</sup> См. о метафоре фамилии Пшеницыной: [Краснощекова, 1997: 318].

Штольцем<sup>416</sup>). Это и Ольгины сны, которые посещают ее теперь, когда жизнь ее обрела характер постоянного стремления к тому, чтоб быть нужной любимому человеку.

Вещный мир становится формой мышления героя<sup>417</sup>. Ощущение времени как цикличного характерно для Обломова, влюбленного в Ольгу, так и для Обломова, окончательно поселившегося на Выборгской стороне. «*Я гаснул*» – итог собственной жизни, подведенный Обломовым, здесь работает символика, связывающая человека со свечой<sup>418</sup>. Ветка сирени, замещенная халатом<sup>419</sup>, – таков смысл метаморфоз мира Обломова. Ста-

---

<sup>416</sup> См. трактовку имени Штольца у Е.А.Краснощековой: «Так проявляется, в частности, фамилия Андрея — от немецкого слова *stolz* — гордый. Не стоит забывать, что в православии гордость — самый большой грех. Примечателен отзыв о Штольце А.П. Чехова: «Это продувная бестия, думающая о себе очень хорошо и собою довольная» [Краснощекова, 1997: 321].

<sup>417</sup> См. в исследовании М.В. Отрадина о сложной структуре повествования в романе, о двойном ракурсе: «...В финале романа резко обозначено: относительная временная дистанция (Штольц рассказывает историю Ильи Ильича через несколько лет после его смерти) должна восприниматься как абсолютная. Штольц и литератор находятся в историческом, линейном времени, а Обломов остался в «круговом», замкнутом» [Отрадин, 1994: 96].

<sup>418</sup> Исследование мифопоэтики позволяет уточнить некоторые положения традиционного литературоведения, в частности, полемику относительно Обломова. Напр., О. Постнов спорит с А.Г. Цейтлиным: «...совершенно неправ А.Г. Цейтлин, противопоставляя центральное положение Обломова в романе тому, что Гончаров “уже не стесняется пространными отступлениями-характеристиками Тарантьева, Штольца, Ольги, ее тетки и других“: эти характеристики и отступления, усиленные выявления второстепенных героев - “зеркал“ есть основной (а на протяжении первой части и единственный) способ формирования образа главного героя, выключенного благодаря своей “лени“ из любого самостоятельного сюжетного действия» [Постнов, 1997: 152].

<sup>419</sup> Халат в романе, ассоциируясь с восточным одеянием, становится признаком Азии, которая в сознании Гончарова неизменно соотносилась с застоём. См. подробнее: Тирген, П. Халат Обломова // *Ars philologiae*. - СПб., 1997. - С. 134-146; Резник, Н.А. Символика «лени» и «халата» в творчестве Пушкина, Вяземского и Языкова: (От «поэзии лени» поэтов пушкинского круга к «ленивцу» Гончарову) // Актуальные проблемы науки и образования на рубеже веков. - Тюмень, 2002. - Вып. 3. - С. 137-145; Головкин, Н.В. Стихотворение Н.М. Языкова «К халату» в творческой истории романа И.А. Гончарова «Обломов» (источниковедческая гипотеза) // По царству и поэт. - Ульяновск, 2003. - С. 134-139; Бреславец, Т.И. И.А. Гончаров и японский писатель Нацумэ Сосэки: восточный халат Обломова // И.А. Гончаров. - Ульяновск, 2003. - С. 268-272 и др.

рый изношенный кафтан (так называет самого себя Обломов) соотносится с рубашкой, надетой наизнанку; оба образа становятся символом мертвого<sup>420</sup>. Как известно, на покойников в обряде надевали одежду, сшитую наоборот; так живых спасали от мертвого, способного утащить их в свой мир.

## ЖЕНСКИЕ ИМЕНА В РОМАНЕ «ОБРЫВ» И ИХ КОДЫ<sup>421</sup>

В исследовании мифопоэтики романа И.А. Гончарова «Обрыв» внимание ученых привлекал преимущественно библейский пласт: мотивы искушения, блудного сына и т.д. [Лошниц, 1978] и др.<sup>422</sup>. До сих пор неизученной остается семантика

<sup>420</sup> Срастание человека с вещью – знак омертвления мира, его обезличенности, невыделенности из мира вещей.

<sup>421</sup> Первоначальный вариант статьи опубликован: Поэтика имени: сб. научных трудов. - Барнаул: изд-во БГПУ, 2004. - С. 46-55.

<sup>422</sup> О романе «Обрыв» см. следующую литературу: Старосельская, Н.Д. Роман И.А. Гончарова «Обрыв». - М.: Худож. лит., 1990. - 224 с. - (Массовая ист.-лит. б-ка); Шешунова, С.В. Изображения быта в отечественной классике (на материале романа И.А. Гончарова «Обрыв») // Классика и современность. - М., 1991. - С. 188-195; Чиркова, Н.И. Репрезентация диалога в художественном прозаическом тексте: (На материале романов И.А. Гончарова «Обыкновенная история», «Обломов», «Обрыв»). Автореф. дис. ... канд. филол. наук / Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. - СПб., 1992. - 19 с.; Батюто, А.И. «Отцы и дети» Тургенева – «Обрыв» Гончарова: (Философский и эτικο-эстетический опыт сравнительного изучения) // Рус. лит. - Л., 1991. - N 2. - С. 4-23; Мозгина, А.В. Выражение лиризма посредством несобственно-прямой речи в романе И.А. Гончарова «Обрыв» // Филологические очерки. - Бердянск, 1992. - С. 24-25; Гуркина, И.И. Роман И.А. Гончарова «Обрыв» в восприятии критиков-современников // История литературы и художественное восприятие. - Тверь, 1991. - С. 63-70; Надточаева, Т.В. К вопросу о реализме Г. Флобера и И.А. Гончарова: («Воспитание чувств» и «Обрыв») // Реализм: жанр, стиль. - Фрунзе, 1990. - С. 26-35; Разумовская, М.В. «Читать любит?» (О проблеме книги в век Просвещения во Франции и в романе И.А. Гончарова «Обрыв») // Вестн. С.-Петербург. ун-та. Сер. 2, История, языковедение, литературоведение. - СПб., 1992. - Вып. 1. - С. 42-54; Фаустов, А.А. Об одном неявном способе авторского подключения к традиции: «Русалочий» миф в «Обрыве» Гончарова // Проблема автора в художественной литературе. - Ижевск, 1993. - С. 105-113; Недзвецкий, В.А. И.А. Гончаров и русская философия любви // Рус. лит. - СПб., 1993. - N 1. - С. 48-60; Разумовская, М.В. Гончаров и Кондильяк // Вестн. Удмурт. ун-та. - Ижевск, 1994. - N 4. - С. 74-81; Зельдхейн-Деак, Ж. К проблеме реминисцен-

женских имен<sup>423</sup>, выявление которой, на наш взгляд, позволяет уточнить авторскую художественную концепцию.

***Именная парадигма: акватический код***

Женские имена в романе Гончарова имеют преимущественно «акватическую» (водную) семантику или близкую к ней, и в этом, на наш взгляд, ключ к пониманию писателем женской природы. В женских персонажах романа, в частности, в та-

---

ций в лейтмотивах романа И.А. Гончарова «Обрыв» // И.А. Гончаров: (Материалы междунар. конф., посвящ. 180-летию со дня рождения И.А. Гончарова). - Ульяновск, 1994. - С. 77-90; Алексеев, П.П. Пространственность романа И.А. Гончарова «Обрыв» // И.А. Гончаров: (Материалы междунар. конф., посвящ. 180-летию со дня рождения И.А. Гончарова). - Ульяновск, 1994. - С. 7-15; Щерблякин, И.П. Мотив «греховности» и вины в романе И.А. Гончарова «Обрыв» // И.А. Гончаров: (Материалы междунар. конф., посвящ. 180-летию со дня рождения И.А. Гончарова). - Ульяновск, 1994. - С. 204-212; Недзвецкий, В.А. И. А. Гончаров и русская философия любви // Studia slavica Acad. sci. hung. - Budapest, 1994. - Т. 39, fasc. 1-2. - С. 67-83; Лебедев, Ю.В. Над страницами романа И.А. Гончарова «Обрыв»: Ст. первая // Лит. в шк. - М., 1995. - N 4. - С. 2-10; Лебедев, Ю.В. Над страницами романа И.А. Гончарова «Обрыв»: Статья вторая // Лит. в шк. - М., 1995. - N 5. - С. 2-9; Матлин, М.Г. Роман И.А. Гончарова «Обрыв» и поэмы И.С. Тургенева «Параша» и Н.А. Некрасова «Саша»: (К постановке проблемы) // Гончаровские чтения. - Ульяновск, 1995. - 1994. - С. 27-33; Буланов, А.М. Две бездны: («Обрыв» И.А. Гончарова и «Бесы» Ф.М. Достоевского) // Гончаровские чтения. - Ульяновск, 1995. - 1994. - С. 15-17; Недзвецкий, В.А. И.А. Гончаров и Жорж Санд («Обрыв» и «Мопра») // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9, Филология. - М., 1996. - N 3. - С. 96-106; Шапинская, В. Властные стратегии и дискурс любви в романе Гончарова «Обрыв» // Вопр. социологии. - М., 1996. - Т. 7. - С. 123-151; Галеева, Л. Виды монолога в романе И.А. Гончарова «Обрыв» // Актуальные проблемы функциональной лексикологии. - СПб., 1997. - С. 173-178; Мельник, В. «...Свою Тамару не брани...»: (Лермонтовская тема в романе «Обрыв») // Гончаровские чтения. 1995-1996. - Ульяновск, 1997. - С. 3-14; Тихомиров, В.; Погребная, В. Гончаров и нигилизм // Гончаровские чтения. 1995-1996. - Ульяновск, 1997. - С. 15-26; Зыкова, Г. Герой как литератор и повествование как проблема в романе И.А. Гончарова «Обрыв» // Гончаровские чтения. 1995-1996. - Ульяновск, 1997. - С. 80-89; Ковалев, О.А. «Чужой» сюжет в романе И.А. Гончарова «Обрыв» // Проблемы межтекстовых связей. - Барнаул, 1997. - С. 48-53; Багаутдинова, Г.Г. Очерк Райского «Наташа»: (Роман И.А. Гончарова «Обрыв» и «Бедная Лиза» Н.М. Карамзина) // Карамзинский сборник. - Ульяновск, 1998. - Ч. 2. - С. 3-10; Солодовникова, Е.А. «Умное сердце» Веры (роман Гончарова «Обрыв») // Филологический поиск. - Волгоград, 1999. - Вып. 3. - С. 180-184; Кочеткова, В.П. Роль зооморфной детали в романе И.А. Гончарова «Обрыв» //

ких, как *Софья Беловодова*, *Татьяна Марковна Бережкова*, *Марина*, *Полина Карповна Крицкая*, *Ульяна* и т.д., представлены различные вариации «водных» сем.

Петербургские и усадебные страницы ненаписанного романа Бориса Райского<sup>424</sup> связаны с загадкой Женщины и архетипом искушения. Познание Женщины превращается для него в познание Жизни, т.к., согласно мифологическим представлениям, женщина и является носительницей Жизни-Смерти [Валян-

---

Культура. Образование. Духовность. - Бийск, 1999. - Ч. 1. - С. 283-287; Olaszek, В. «Невинность» - «падение» - «покаяние». Философско-общественный контекст романа «Обрыв» Ивана А. Гончарова // Acta univ. wratislaviensis. - Wrocław, 2001. - N 115: Slavica wratislaviensis, N 3. - С. 45-53; Молнар, А. Проблематика искусства и «искушения» в романе И.А.Гончарова «Обрыв» // Литературоведение XXI века : Тексты и контексты рус. лит. - СПб., 2001. - С. 123-135; Гузь, Н.А. Элементы барокко в романе «Обрыв» // Литература и общественное сознание: варианты интерпретации художественного текста. - Бийск, 2002. - Вып. 7, ч. 1. - С. 61-65; Буксман-Сергеева, Ю.А. Парадигма обрыва как форма смыслопорождения в романах И.А. Гончарова // Учен. зап. Стерлитамак. гос. пед. ин-та и Стерлитамак. фил. Акад. наук Респ. Башкортостан. - Стерлитамак, 2002. - Вып. 1. - С. 121-127; Корикова, Н.И. Персонажный хронотоп Б. Райского в романе И.А. Гончарова «Обрыв» // Филологические штудии. - Сургут, 2004. - Вып. 1. - С. 15-20; Воробьева, М.С. Особенности повествования в романе И.А.Гончарова «Обрыв» // Res philologica : Ученые записки Северодвин. Помор. гос. ун-та им. М.В. Ломоносова. - Архангельск, 2004. - Вып. 4. - С. 230-234; Сергеева, Ю.А. Пейзажные «обрывы» как сюжетобразующие перипетии романов И.А. Гончарова «Обломов», «Обрыв» // Культура провинции. - Курган, 2005. - С. 101-104; Желнова, И.Л. «Древо страстей» в романе И.А. Гончарова «Обрыв»: (Художественная феноменология изображения «сердечной жизни») // Гуманит. исслед. = Humanitaria studia. - Астрахань, 2004. - N 4. - С. 47-524; Сороченко, Е.Н. Концепт «красота» в романе И.А.Гончарова «Обрыв» // Языкознание и литературоведение в синхронии и диахронии. - Тамбов, 2006. - Вып. 1. - С. 476-478 и др. О мифопоэтике см.: Багаутдинова, Г.Г. Миф о Пигмалионе в романе И.А.Гончарова «Обрыв» // Вестн. С.-петерб. ун-та. Сер. 2, История, языкознание, литературоведение. - СПб., 1998. - Вып. 2. - С. 81-85; Коптева, О.А. Образ змеи в романах И.А.Гончарова // Филологические штудии. - Иваново, 2005. - Вып. 9. - С. 200-206; Воробьева, М.С. «Карнавальные пары» в романах И.А. Гончарова // Вестн. Нижегород. ун-та им. Н.И.Лобачевского. Сер.: Филология. - Н. Новгород, 2004. - Вып. 1. - С. 28-32; Тарковская, Н.А. Христианская символика в романе И.А.Гончарова «Обрыв» // Вестн. Костром. гос. ун-та им. Н.А.Некрасова. - Кострома, 2005. - N 10. - С. 142-144; Сергеева, Ю.А. Образ змея в парадигме обрывов романистики И.А. Гончарова // Антропоцентрическая парадигма лингвистики и проблемы лингвокультурологии. - Стерлитамак, 2006. - Т. 1. - С. 216-220 и др.

ская, 1992, Маковский, 1996; Эстес, 2001 и др.]<sup>425</sup>. В романе любовь ассоциируется с водой, рекой, погружение в которую одновременно и спасительно, и губительно<sup>426</sup>. Так, женские имена с «водной» семой выводят на главную тему романа. Тяготящий привязанностью больной *Наташи*, Райский мечтает о другой любви: *«Нет, это не та женщина, которая, как сильная река, ворвется в жизнь, унесет все преграды, разольется по полям. Или, как огонь, осветит путь, вызовет силы, закалит их энер-*

---

О религиозном мировоззрении Гончарова и трактовке финала романа в свете этого см. у Е.А.Краснощековой: «Психологические (реалистические) мотивировки вновь отступают на второй план, а в центр выдвигается логика развития идей, обобщенных в лейтмотивах: Греха (Вины), Раскаяния (Покаяния) и Искупления (Воскресения-Преображения). [...] Само «падении» (потеря невинности) осмысливается широко: в библейском контексте оно видится как результат и легкомысленного заблуждения («неведения»), и осознанного гордого бунта» [Краснощекова, 1997: 426]. В то же время см. определение романа последнего романа у Е.А.Краснощековой: «В “Обрыве” все чрезмерно, асимметрично, все контрастно просветительскому идеалу соразмерности-порядка (более того, в нем можно отыскать приметы бароккального величественного «беспорядка»)» [Краснощекова, 1997: 358].

<sup>423</sup> Об именах см.: Агеева, П.А., Бахнян, К.В. Социолингвистический аспект имени собственного. - М., 1984. - 136 с.; Андреева, Л.И. Специфика имени собственного и возможности ее использования в художественном тексте: Автореф. ... канд. филол. наук. - Саратов, 1995. - 18 с.; Банникова, И.А. Имена собственные как фактор организации художественного текста // Текстобразующие потенции языковых единиц и категорий. - Барнаул, 1990. - С. 19-26; Бонцакая, Н. П.А. Флоренский; имя - образ - произведение // Wiener Slawistischer Almanach. - Wien, 1993. Bd. 31. - С. 99-126; Бояринова, Л.З., Тихонов А.Н., Рыжкова, А.Г. Первый гнездовой словарь личных имен // Русская речь. - М., 1995. - № 6. - С.88-94; Булгаков, С.Н. Философия имени. - СПб., 1996. - 256 с.; Вашкевич, Н.Н. Утраченная мудрость, или Что в имени твоём: Истоки древних цивилизаций. Тайны слова. Именное кодирование. - М., 1996. - 351с.; Гидини, М.К. Вячеслав Иванов и имяславие // Studia slavica Acad. sci hung. - Budapest, 1996. - Т 41, fasc. 1-4. - P.77-86; Гриненко, Г.В. Магия и логика истинных имен // Истина и истинность в культуре и языке. - М., 1995. - С. 115-143; Дерида, Ж. Эссе об имени. - СПб., 1998; Доброхотов, А. Мир как имя // Логос. - М., 1996. - Вып. 7. - С. 47-61; Карпенко, Ю.А. Имя собственное в художественной литературе // НДВШ. Филол. науки. - М., 1986. - №4. - С. 34-40; Каучишвили, Н.М. Теория имён П.А. Флоренского и древнерусский ономастикой в художественной литературе XIX в. // Русский язык за рубежом. - М., 1992. - №1. - С. 84-89; Королева, И.А. «Имя человека не есть пустой звук...» // Рус. речь. - М., 1997. - № 6. - С. 63-67; Кривушина, Е.С. Поэтика имени собственного // Творчество писателя и литературный процесс. - Иваново, 1993. - С- 20 – 31; Лосев,



*гией и бросит в трепет, жар, негу и страсть в каждый момент, в каждую мысль...направит вашу жизнь, поможет угадать ее смысл, задачу и совершит ее...где взять такую львицу?...»* [Гончаров, 1979, V: 118]. В семантике имени («**Наташа**» означает «природная», «родная», «предсказательница» [Тороп, 1999: 120]) заключается суть характера: женщина-мать, сестра, способная уберечь, оградить, утешить. Так, Райский, ожидающий от любви другого, не понял Наташиной тайны.

В имени **Софьи Беловодовой** «водное» ядро сосредоточено в фамилии, семантика которой неоднозначна: с одной сто-

---

А.Ф. Из истории имени // Вопросы философии. - М., 1997. - № 5. - С. 179-182; Лосев, А.Ф. Имяславие // Вопросы философии. - М., 1993. - № 9. - С. 52 – 60; Лотман, Ю.М. Мир собственных имен // Лотман, Ю. М. Культура и взрыв. - М., 1992. - С 52-63; Магазаник, Э.Б. Ономастика, или «Говорящие имена» в литературе. - Ташкент, 1971; Мароши, В.В. Имя автора (историко-типологические аспекты экспрессивности). - Новосибирск, 2000; Михайлов, В.Н. Специфика собственных имен в художественном тексте // НДВШ. Филол. науки. - М., 1987. - № 12. - С. 78-82; Мищенко, Е.В. Русские православные имена. - М., 1996. - 190 с.; Мумриков, А. Социально-психологическая теория творчества по книге св. Павла Флоренского «Имена» // Опыты. - М., 1990. - С. 413-421; Нерознак, В.П. Антропонимика // Литературный энциклопедический словарь. - М., 1987. - С. 31; Нерознак, В.П. Ономастика // Литературный энциклопедический словарь. - М., 1987. - С. 260; Никонов, В.А. Словарь русских фамилий. - М., 1993. - 222 с.; Руденко, Д.И. Имя в парадигмах «философии языка». - Харьков, 1990. - 298 с.; Руденко, Д.И., Сватко, Ю.И. Философия имени: в поисках новых пространств. - Харьков, 1993. - 286 с.; Степанов, Ю.С. Имя // Лингвистический энциклопедический словарь. - М., 1990. - С. 175; Теория и методика ономастических исследований: Сб. ст. - М., 1986. - 256 с.; Тименчик, Р.Д. Имя литературного персонажа // Русская речь. - М., 1992. - № 5. - С. 25 – 27; Характер и имя. - СПб., 1992. - 310 с.; Хигир, Б.Ю. Тайна имени. - М., 1996. - 591с.; Шмелева, Т.В. Ономическая рефлексия в тексте // Принципы изучения художественного текста: Тез. Вторых Саратовских стилистических чтений. - Саратов, 1992. - 4.2. - С. 168-169 и др. Об именах у Гончарова см.: Уба, Е.В. Именология Гончарова (к постановке проблемы) // Вопросы филологии: Литературоведение. Языкознание. - Ульяновск, 2002. - С. 14-26; Рогалев, А.Ф. Имена собственные в романах И.А.Гончарова // Лит. в шк. - М., 2004. - N 3. - С. 20-23.

<sup>424</sup> В цели работы не входит исследование семантики мужских имен. Имя «Борис» включает сему «буря» и «борец». Имя образовано от названия бога ветра и бури в славянской мифологии – Стрибога и Борея – северного ветра [Тороп, 1999: 32].

<sup>425</sup> Е.А. Краснощекова, а вместе с ней и О.Постнов, возводят Райского к архетипу гофмановского Дон Жуана [Краснощекова, 1997: 364; Постнов, 1997].

<sup>426</sup> В фольклоре «вода» неизменно связывается с эротикой.

роны, «белая вода» – чистая, прозрачная, соотносится с живой, с другой, с «Беловодьем» – землей обетованной, с землей, которую издавна искали, связывая с ней свои чаяния и надежды<sup>427</sup>; такой она предстала в утопиях. Фамилии Софьи и Райского, таким образом, пересекаются, наделенные семантикой «райского», «чудесного», и неслучайно, Софья – этап в его Одиссее (путешествии по морю бытия), этап перед возвращением блудного сына на родину, в родовое гнездо. «София»<sup>428</sup> («мудрость» [Торроп, 1999: 154]) – промежуток в жизни, между полюсами петербургской «чахоточной девы» – Наташи – с ее безумием любви, болезненной, безоглядной, неутоленной страстью, и «идиллией» Малиновки – патриархального бытия с его скрытыми драмами.

Ситуация пробуждения Софьи, провоцируемая Райским, сопряжена с несколькими мифами одновременно: с одной стороны, с традиционным для всех романов Гончарова мифом о Пигмалионе и Галатее [Краснощекова, 1997; Недзвецкий, 2000; Козубовская, 1996: 57-59]<sup>429</sup>, с другой – с платоновским мифом о ниспадании душ на землю и припоминании уже в другом, земном бытии, милой родины и т.д. «Акватическое» отзовется в музыке, которой упивается «новая» Софья, влюбленная в итальянца. Вдохновенный порыв Райского, возникший под влиянием музыки, также ассоциируется с водной стихией: «...звук слышно плакали и хохотали, обдавали слушателя точно мор-

<sup>427</sup> См. о Беловодье: «...Легендарная страна свободы в русских народных преданиях 17-19 вв. По мнению старообрядцев, она находилась где-то на Востоке – в Японии, Индии. Реальный прообраз – Бухтарминский край на Алтае» [Советский энциклопедический словарь, 1979: 125].

<sup>428</sup> В исследовании Е.А.Краснощевой раскрыт «литературный» пласт имени: «Имя Софья вызывает воспоминание о героине «Горя от ума», произведения очень влиятельного в творчестве Гончарова [...]. Сама Беловодова сравнивает Райского в момент его страстных требовательных речей, к ней обращенных, с Чацким, этим подталкивая читателя на воспоминания и о Софье» [Краснощекова, 1997: 422].

<sup>429</sup> Параллель с мифом отмечена у Янко Лаврина: «Вера сама говорит неоднократно, что она влюбилась в Волохова не только потому, что он отличался от других, но главным образом вследствие его одиночества, его плохо скрытой внутренней опустошенности и несчастья, за которыми таилось что-то потенциально доброе и достойное... Аналогия с отношением Ольги к Обломову, таким образом, становится очевидной» [Lavrin J. Goncharov. - New Haven, 1954. - P. 44. Цит. по: Краснощекова, 1997: 422].

ской волной, бросали в пучину и вдруг выкидывали на высоту и несли в воздушное пространство» [Гончаров, 1979, V: 110]. Музыка как водительница в иные миры будит в Райском воспоминания о матери, тень которой незримо витает над ним: неслучайно в каждой женщине он бессознательно ищет именно ее черты. Такова, напр., Наташа, ассоциирующаяся с Перуджиновой мадонной<sup>430</sup>. В неудавшихся попытках Райского нарисовать портрет Софьи выражается безуспешное стремление схватить облик ускользающей красоты, высшее выражение которой – тень матери.

Парадокс романной ситуации Райского-дилетанта: чужая музыка оказалась соперницей его живописному таланту, *Другой* оказался способным разбудить душу статуи-Софьи. Влюбленный Пигмалион, Райский, вменяя себе в заслугу, что вывел свою статую «из темноты и слепоты», сам хватается за нее, «как утопающий за соломинку», с горечью сознавая, что теряет все. Невыразимость красоты и чувство зависти к чужому счастью подтолкнут к сознанию собственного творческого бессилия: «ожившая статуя» на портрете, нарисованном Райским, покажется ему самому «пьяной». Подобная деформация – знак, с одной стороны, принципиальной непереводаемости живой жизни на полотно, с другой – художнической и человеческой бесталанности Райского<sup>431</sup>.

Именная парадигма романа подчиняется определенной закономерности: все провинциальные женские персонажи отражаются друг в друге, как в зеркале. Явное бабушкино отражение – *Марфенька*<sup>432</sup>, не смеющая отступить от ее правил и не нарушающая запретов. Как выяснится по ходу сюжета, *Вера* – тень Татьяны Марковны, ее скрытое зеркало<sup>433</sup>. Имя «*Татьяна*»<sup>434</sup> – явная отсылка к пушкинскому роману и к метакоду – автопри-

<sup>430</sup> См. об этом подробнее: [Козубовская, 2005].

<sup>431</sup> См.: Мельник, В.И. Тема донжуанизма в творчестве И.А. Гончарова // Метод, жанр, поэтика в зарубежной литературе. - Фрунзе, 1990. - С. 49-58.

<sup>432</sup> Имя означает «госпожа» [Тороп, 1999: 116].

<sup>433</sup> О приеме удвоения как мужских (Райский-Волохов), так и женских персонажей см.: [Краснощекова, 1997: 407-415, 425-430].

<sup>434</sup> «Татьяна» - «устроительница» [Тороп, 1999: 158].

знаниям Гончарова, согласно которым, носительница имени – один из русских национальных типов<sup>435</sup>.

Имя «Татьяна» означает «учредительница»; и Татьяна Марковна вполне соответствует ему: Райский дом, ею ведомый, уподобляет кораблю, на котором она капитан. В имени Татьяны Марковны Бережковой соединяются «водное» и «земное». В фамилии «*Бережкова*» очевидна неоднозначная семантика: с одной стороны, «берег» – пристанище, тихая пристань, убежище; с другой – «оберег». Все ищут опоры в бабушке, прибываясь, как к берегу, к ее правде. По функции Татьяна Марковна – оберегающая покой Дома. Оберегание, согласно славянской фольклорно-мифологической традиции, – функция русалок – «берегинь», водных красавиц, водяных дев, утопленниц<sup>436</sup>. Русалки, по преданию, отличались необыкновенной красотой. Красоту бабушки очень остро чувствует именно Райский, который, правда, уподобляет ее античной статуе.

Таинственность усадьбе придает передающееся от поколения к поколению предание об овраге, связанное с губительной страстью и о преступлениях из-за нее. «Овраг» – нечистое, проклятое место, с которым связан запрет барышням. Но «русалочье» в бабушке – тайна, сокрытый грех, что и роднит ее с Верой, история греха которой становится зерном сюжета. Бродящая по усадьбе с распущенными волосами, кающаяся, казнящая себя, Татьяна Марковна обретает русалочью ипостась: это Душа, не нашедшая покоя<sup>437</sup>. Так вступает в действие отчество:

<sup>435</sup> См. об этом подробнее в статье И.А. Гончарова «Лучше поздно, чем никогда» [Гончаров, 1980, VIII: 113].

<sup>436</sup> См. об этом подробнее: [Афанасьев, 1995]; [Иванов, 1988]; [Федосеенко, 1998]; [Бычков, 2001]; [Виноградова, 2001] и др. Д.К. Зеленин не соглашается с этой интерпретацией, подчеркивая, что под берегинями скрываются, скорее всего, сестры-лихорадки [Зеленин, 1995: 305-306]. В «Энциклопедии языческих богов: Мифы древних славян» А.А. Бычкова есть уточнение: «Берегини – водное божество... ныне неправильно называемое «русалочкой» [Бычков, 2001: 40-41]. См. также в МНМ: «Этимологически название сближается с именем Перуна и со старославянским пръгыня («холм, поросший лесом»), но вероятно смешение со словом берег (с чем связано и употребление названия берегини по отношению к изображениям русалок в русской домовой резьбе)» [МНМ, 1987, I: 168].

<sup>437</sup> См. о трактовке русалок: [Зеленин, 1995].

«*Марковна*» – от «Марк», что означает «сохраненный», «заповедный»; так, значение имени бабушки раскрывается в сюжете, в сопряжении мотивов греха и святости. Кроме того, «берег» у Гончарова явно приобретает пушкинские смыслы: берег как место жизни и смерти, любви и творчества и т.д. [Козубовская, 2006: 66-70].

Имя «*Марфа*» означает «госпожа, носительница знания», в Библии Марфа противоположна Марии как более земная. Приземленность Марфеньки означает ее укорененность в почве, в бабушкиной правде. Послушание и ненарушение запретов – залог идиллии, немудреного бытия, сотворяемого Марфенькой.

Служанка *Марина* – воплощение изменчивой женской природы, жрица любви, жертва брака, женщина, постоянно изменяющая мужу и за это подвергающаяся избиению. Марина – «морская», связанная с Афродитой [Тороп, 1999: 113]. Подчеркивая красоту Марины и неумность ее плотских желаний, Райский в размышлениях о женской природе именно в ней улавливает тайную сущность женской природы, противоположный материнскому, полюс.

Близка к Марине – *Полина Карповна Крицкая* – стареющая, изнывающая от жажды безумной любви. Греческие, античные, мифологические ассоциации в данном случае создают пародийный подтекст.

«*Аполлинария*» – женский вариант от имени «Аполлон» – бог солнца. С Полиной Карповной связана в романе ситуация искушения юного Райского: таков поцелуй, которым она когда-то наделила незрелого Райского, пробудив в нем признаки страсти. Вторичное пребывание Райского в усадьбе приобретает пародийную окраску именно из-за вторжения в его планы Полины Карповны, способной окарикатурить любую возвышенную картину, превратить роман – в комедию. Взбешенный ее преследованиями, Райский мстит ей изображением в живописном портрете, как бы заклиная его, посылая проклятия «*черномазой бабе*», тем самым переворачивая ее имя.

«*Крицкая*» – происходит от «острова Крит», на котором расположена Греция. Очевиден намек на Афродиту, возникшую

из пены морской: не случайно, в одеяниях Крицкой всегда появляется нечто прозрачное и пенообразное, зачастую безвкусное.

«*Карповна*» – от греч. «плод», отчество уводит в подтекст библейский смысл: так в романе ассоциативно воссоздается библейская ситуация искушения Адама и Евы. Яблоко познания – знак сада, где происходят пылкие свидания, но библейская ситуация пародийно обыгрывается, т.к. в роли искушаемого постоянно пребывает Райский.

*Ульяна* – имя жены Леонтия Козлова, университетского приятеля Райского, рыцаря науки; в романе это еще одна жрица любви. Имя ее – женский коррелят мужскому – «Ульян», который в свою очередь образован от «Юлиана» – «кудрявый», «волнистый» [Тороп, 1999: 165]. Семантика имени вновь отсылает к стихии воды. Именно ситуация с Ульяной прочитывается Райским как аналог путешествия Одиссея и связана с его архетипом: Ульяна удерживает его, как нимфа Калипсо. «Водное» взаимодействует с «солнечным»: рыжий цвет волос Ульяны – знак огня, причем «аполлоническое» здесь перерастает в «дионисийское». Присутствие «воды» в любовном свидании символично: ковш воды, «спасающий» Ульяну от обморока, превращается для Райского в «чарку вина»: *«Все равно, – подумал он, – как пьяницу нельзя вдруг оторвать от чарки – горячка будет!»* [Гончаров, 1980, VI: 92]. «Водное», таким образом, приобретает здесь другую семантику, ассоциируется с «пьянящим», «колдовским».

Таким образом, почти все женские имена в романе увязываются в ассоциативные цепочки: любовь – вода – Волга – Венера – Афродита – русалка – женщина. В романе все идет под знаком Венеры, причем Райский, формулируя свой идеал, ставит его под знак Венеры: *«...осмысленная, одухотворенная Венера, сочетание красоты форм с красотой духа, любящая и честная, то есть идеал женского величия, гармония красоты!»* [Гончаров, 1980, VI: 192]. «Водное» заключает в себе полярность: Райский, с одной стороны, мечтает о том, чтоб утонуть в «бездонном взгляде» Веры, читая в нем ее душу; с другой, измученный загадкой Веры, сводит с ней счеты, свертывая свой несостоявшийся роман во фразеологизм – *«скорей вывести ее на чистую воду»* [Гончаров, 1979, V: 291].

Но с Венерой связан еще один смысл: «сады Венеры». Еще в Петербурге, трудясь над Софьей, Райский вспоминает картину Рубенса: «*”Жизнь – не сад, в котором растут только одни цветы”*, – поздно думал он и вспомнил картину Рубенса *«Сад любви», где под деревьями попарно сидят изящные господа и прекрасные госпожи, а около них порхают амурь»* [Гончаров, 1979, V: 120]. «Вегетативный» код, таким образом, связан с «акватическим», и также способствует расшифровке авторской концепции<sup>438</sup>.

### ***«Усадебный текст» и вегетативный код***

Усадьба Райского располагается на берегу Волги; мифологема реки, согласно фольклорно-мифологическим представлениям, вбирает семантику жизни и смерти. В то же время в этом патриархальном, застывшем мире, как бы пребывающем в чудном сне, Волга – Лета, разделяющая мир на здешний и потусторонний. В романе повторяются перспективы заволжской дали – предмет любования Райского, и другой берег, который он рисует с обрыва. На берегу Волги – овраг, на дне которого разыгралась драма, оставшаяся в предании. Тень самоубийцы витает над овражным пространством – нечистым местом, и персонажи ощущают притягательность греха.

Волга (семантика: «река, вода») – приобретает в романе значение меры истинного чувства. Объяснения в любви персонажей романа почти всегда завершаются знаковым жестом: так, в доказательство своей любви к Марфеньке даже такой спокойный, уравновешенный молодой человек, как Викентьев, готов броситься в Волгу. Подобный жест в патриархальном мире – знак предельности чувства, вершинности его расцвета – «акме» в античном смысле.

Пространство, в котором усадебный сад отделяется от леса, рисуется как свое/чужое, постепенно перетекающее из одного в другое. Расположенные на границе ельник и березы ин-

---

<sup>438</sup> Кроме того, русалки считались богинями воды и растительности. См. подробнее: [Зеленин, 1916], [Афанасьев, 1995], [Валянская, 1992, 228-229]; [Иванов, 1988], [Федосеенко, 1998, 199]; [Бычков, 2001, 252-253]; [Виноградова, 200] и др.

терпретируются в мифологическом ключе. Сад и лес дифференцируют персонажей: сад (культурное пространство) – любимое место Марфеньки; наоборот, дикие места (берег, овраг) – влекут Веру. Мифологические метаморфозы девушек, спасающихся от преследования, – культурный подтекст садов и лесов: таковы легенды о березе и ели. Согласно славянской мифологии, в березу превратилась русалка [Федосеенко, 1998: 18]. Прозрачные, русалочьи глаза Веры упоминаются неоднократно, русалочий миф в романе связан именно с нею<sup>439</sup>.

Сад в романе воспринимается преимущественно как цветник. Вегетативный код расшифровывает сущность некоторых женских характеров в общей концепции романа. Роза, по преданию, считается цветком Флоры и Афродиты: вегетативная семантика в мифах соприкоснулась с акватической. Более того, в цветочном коде преобладает именно эротическая семантика: роза – дар Флоре от любящего Зефира, цветок, от взгляда на который любой воспламенялся чувством [Золотницкий, 1994: 13; Федосеенко, 1998: 92-93]. Кроме того, «роза» включает в себя жертвенный смысл: это цветок Афродиты, птицей полетевшей на помощь возлюбленному Адонису; это цветок, рожденный из капель крови Афродиты, поранившей свои ноги, но даровавшей воскресение Адонису, возродившемуся в куст роз. С розой ассоциируется в романе именно Марфенька, которая видится Райскому как продолжение сада<sup>440</sup>.

Роза и шиповник образуют оппозицию культурное / дикое. Связанная с шиповником легенда о самоубийстве казачки, не захотевшей предать любовь и сохранившей ей верность, отзывается в романе, ведя к пониманию смысла бытия [Федосеенко, 1998: 113]. Красота и страдание, соединенные в шиповнике, – знак неразрывного единства жизни и смерти.

---

<sup>439</sup> См. о русалочьем мифе в романе: Фаустов А.А. Авторское поведение в русской литературе. Середина XIX в. и на подступах к ней. - Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1997. - 108 с.

<sup>440</sup> См. у Е.А.Краснощековой, раскрывающей живописный и литературный коды – идиллия и Карамзин «...Здоровая пейзажная красота, заставляющая вспомнить картины А.Г. Венецианова... «Так и есть: идиллия!» [Краснощекова, 1997: 426].



Сирень, в романе «Обрыв», в отличие от «Обломова», становящаяся почти виньеткой, сопровождая все основные ситуации сюжета, присутствует здесь только в упоминании, подчеркивающим контраст усадебного и петербургского бытия: в Петербурге она еще не расцвела, а в усадьбе уже увяла, отошла. Именно сирень вносит в роман ощущение тревоги, может быть, связанное с несвоевременностью страсти, с ее обманами<sup>441</sup>.

Сад рождает в Райском ассоциативные параллели античного сюжета с современным, этот сюжет он последовательно примеряет к обеим сестрам: преследование прекрасной нимфы сатиром. Вегетативный код сохраняет этот архетипичный сюжет, как бы готовя тем самым крах Райского. С сиренью связан сюжет о преследовании нимфы Сириги Паном. Лиловый цвет сирени – любимый цвет Веры, о чем вскользь упоминает Марфенька. Так, вегетативный код ведет к тайне Веры: ночной цвет, сумеречный, связанный с миром небытия, – знак Веры, устремления ее души к запретному: «*Поднимет ли белая рука лиловую занавеску*», как справедливо говорит Марк» – эта фраза всплывает в памяти Райского [Гончаров, 1979, V: 345]. Сюжет преследования сохранен и в липе<sup>442</sup>. Сад становится для Райского «проклятым местом», ибо здесь комически и драматически переворачиваются его роли: в ситуациях с Крицкой он из преследователя становится жертвой, а в ситуациях с Верой – невольным свидетелем чужой любви.

Семантика запечатленной в памяти Райского смородины в руках и на губах маленькой Веры (имеется в виду первый его приезд) развертывается в сюжете романа. В русской мифологии Смородина – быстрая, огненная река, разделяющая светлое и темное царство [Федосеенко, 1998: 98]. Смородина – знак влечения одновременно к двум мирам, знак выбора, в ситуации которого оказалась Вера. Берег в данной легенде – вход в потусторонний мир, именно на берегу состоялся поединок Велеса (славянского бога потустороннего мира, бога золота) с соперником. Берег оврага – место соперничества Райского с Волоховым, их

---

<sup>441</sup> См. о сирени в романе Пушкина «Евгений Онегин»: [Набоков, 1998]; [Шарафадина, 2003: 98-99].

<sup>442</sup> См. подробнее: [Федосеенко, 1998: 61-62].

борьбы за душу Веры. В этом смысле важен сон Райского: в него, птицу, целится из ружья Марк Волохов, имеющий в романе множество бестиарных ликов (ночная птица, волк, овца и т.д.). Марк-охотник – ипостась дьявола, увлекающего души. Райский – носитель аполлонической, артистичной идеи Красоты и Жизни, творец, одухотворяющий статуи, – оказывается бесильным перед наглой, неодухотворенной силой природы.

Вегетативный код по-разному работает в различных женских персонажах. Так, окружающие Марфеньку в усадебном саду цветы, как правило, имеют имена. Функция этого приема неоднозначна. С одной стороны, расцветающая красота Марфеньки уподоблена цветнику, продолжением которого она является, – таково видение Марфеньки Райским: *«Она надела на голову косынку, взяла зонтик и летала по грядам и цветам, как сифф, блестя красками здоровья, веселостью серо-голубых глаз и летним нарядом из прозрачных тканей. Вся она казалась сама какой-то радугой из этих цветов, лучей, тепла и красок весны»* [Гончаров, 1979, V: 176-177].

С другой – это ее мировидение, знак патриархального мышления, невыделенности человека из мира природы, согласно которому органический мир уподоблен человеческому, поэтому все живое в нем, отражая человека, имеет имя. Причем, цветы приобретают ценность для Марфеньки именно как часть органического мира, «культурное» содержание их семантики остается для нее неосознанным. Так, маргаритки, с которыми связана античная легенда о добровольном замещении Адмета, мечтающего о бессмертии, но к которому пришел срок идти в Аид, его женой, обращенной в цветок [Федосеенко, 1998: 68-69]. Маргаритка, таким образом, – символ безоглядной любви. Жертвенность – скрытый потенциал души Марфеньки, повторяющей благообразную Татьяну Марковну, потаенное ядро «семейного романа», «идиллии». Связанная с пионом легенда об обращении в цветок соперника Асклепия – целителя, залечившего неизлечимую рану [Федосеенко, 1998: 83-84], становится фоном садового бытия, вливающего в душу человека живительные соки. Сад несет идею утишения и утешения, исцеления, освобождения от болезней. Кроме того, сад неосознанно связан

с «Песнью песней царя Соломона», и этот ассоциативный план обнажает подсознательное влечение Марфеньки к любви.

Для всех прочих женщин романа цветы имеют скорее символический смысл. Так, ласки умирающей Наташи остро ранят Райского, воспринимающего их как сорванные с могилы цветы, – метафора медленного умирания, знак угасающей жизни, пограничного ее состояния. В разыгравшемся воображении Райского, в его артистическом сне, возникают меняющиеся картины: Софья – статуя, взяв цветок из вазы, нюхает его и затем бросает. Красивый жест символичен: ошипанные лепестки, лежащие у ее ног, – знак ненужности. Удачно найденная пластическая деталь, свидетельствующая о внутреннем волнении, – явная отсылка к портретам начала XIX века, в которых аналогично работала цветочная символика [Турчин, 1981: 256-257]. Генезис подобных жестов – пушкинский, образ отсылает к предложенной им виньетке на первый сборник своих стихов: Психея, задумавшаяся над цветком [Козубовская, 2006: 75].

Оживление, одухотворение женщины Райский мыслит непременно в союзе с природой. Заметим, что привнесение признаков оживления души в портрет женщины долго не дается Райскому, создавая впечатление дионисийского «опьянения». «Живое», таким образом, получает у него предельное выражение «разлившегося дионисийства».

Ошипывание листьев и цветов, стоящих на окне, – жест Ульяны накануне соблазнения Райского, – тигрицы, приготовившейся к прыжку, – искомое, обретшее для Райского гиперболические формы. В созерцании женских жестов – поиск общего, архетипа женщины, разгадывание ее загадки. Так, Райский ловит себя на том, что этот же жест видел у Веры («... как у Веры тогда...» [Гончаров, 1980, VI: 89]); внезапное сходство в поляриностях осенено «открытием» – все они русалки, обманщицы и т.д.

Мотив сорванного цветка, имеющий определенный генезис («Бедная Лиза» Н.М. Карамзина, упоминаемая в тексте именно в связи с возможностью трагического исхода), – раскрывает свой символический смысл именно в сюжете Веры. В сознании Райского ситуация повести Карамзина, спроецированная на жизнь, кажется пошлой, нежизненной, абсолютно литератур-

ной, безвкусной, мелодраматичной, заштампованной, отчего он даже морщится. Сорванный Верой цветок, шутливо преподнесенный ею Райскому в знак примирения, – станет лейтмотивом ее образа и ее сюжетной линии романа. Цветок, утративший название, – знак иного бытия, чем Марфенькино.

Для Веры сад – скорее декорация<sup>443</sup>; ее внутренний мир для нее самой более важная часть бытия, чем органический, природный мир. Она живет в мире культуры, этим и объясняются библейские очертания ее ситуации с Марком – архетип, возведение к Книге Бытия. Обретение цветами, которыми окружена Вера, имен – знак индивидуализации, довоплощения Идеала, знак Красоты, пронизанной страданием. В созерцаемой Райским сцене торжества чужой любви таится для него боль, и поэтому, очевидно, Вера ассоциируется с подкошенным цветком. В этом – предчувствие разыгрываемой трагедии, смысл которой еще не ясен самим участникам, но прозреваем артистическим сознанием, интуицией художника: *«Она стояла на своем пьедестале, но не белой, мраморной статуей, а живою, неотразимо пленительной женщиной, как то поэтическое видение, которое снилось ему однажды, когда он, под обаянием красоты Софьи, шел к себе домой и видел женщину-статую, сначала холодную, непробужденную, потом видел ее преобразование из статуи в живое существо, около которого заиграла и заструилась жизнь, зазелени деревья, заблестали цветы, разлились теплота...»* [Гончаров, 1980, VI: 272- 273].

Померанцевый букетик, подброшенный Райским в окно Вере, – символ невесты, – психологическая деталь, знак предельного напряжения духовных сил. Не случайно, за этой сце-

<sup>443</sup> Е.А.Краснощекова отмечает жанровые архетипы в связи с женскими персонажами. Так, появление Веры сопровождается готикой: «Само художественное пространство обретает иные приметы: вместо светленького домика с уютными комнатками Марфеньки и Бабушки возникает старый помещичий дом с пустыми залами, где стоят пыльные статуи и висят фамильные портреты (обстановка «готического романа»). Вместо веселого цветника, в котором порхала Марфенька, — мрачный спуск к оврагу, овянному пугающими преданиями. Развертывается история о роковой женщине с русалочьим взглядом» [Краснощекова, 1997: 398-399]. Ею обозначен и литературный пласт «любовного романа» - М.Ю. Лермонтов, Ф.И. Тютчев, А.А. Фет, Ап. Григорьев [Краснощекова, 1997: 417].

ной следует обморок Веры. Для Веры цветок становится символом ее вины, греховности. Чуть позже для Райского она будет ассоциироваться с лилией – водным растением с белоснежными листьями. Выбор лилии вполне объясним; она имеет неоднозначную семантику: с одной стороны, она знак чистоты и непорочности, с другой – дурманящий цветок [Федосеенко, 1998: 60-61]. Лилия – символ красоты Веры, вобравшей в себя неотразимость, эротическое влечение, и в то же время красоты, цветение которой искуплено страданием. Так, статуя замещена в сознании Райского живой природой. Миф о Пигмалионе опрокинут в живую жизнь, замещен ею.

В то же время лилия – посредник между миром живых и мертвых, красота ее алебастровых лепестков напоминает о статуе. Окаменение **Веры** («каменное лицо» и «замерзшая жизнь»); один из смыслов которого есть реализация семантики ее имени: «верная») завершается в метаморфозах ее в лесную царицу – ответом на предложение Тушина. Здесь отзвук несостоявшегося сюжета: бродящий по ночам Райский в сердцах обозван Мариной «лешим»<sup>444</sup>; сюжет о лешем и русалке так и остался в романе неразвернутым.

Мотив покаяния и искупления вины реализуется у Гончарова в метафоре «могилы, обращенной в цветник» [Гончаров, 1980, VI: 339] – через неожиданное обнаружение двойничества Веры и Татьяны Марковны, через катастрофическое сплетение их судеб. Возвращение Веры к правде бабушки символически выражено в сходстве Татьяны Марковны со «старым женским фамильным портретом в галерее» [Гончаров, 1980, VI: 340], где страдание, истерзанность пыткой сочетаются с гордостью от преодоления этой пытки.

### *Женские архетипы и принцип двойничества*

---

<sup>444</sup> См. : «Леший – у западных славян козлоногий бог, наподобие греческого Пана» [Бычков, 2001: 166].

«Женское» имеет у Райского и другие воплощения. Жест разглядывания женщины получает особый смысл: в каждой он ищет черт предыдущей, сравнивая, находит общее, измеряя каждую, в конечном счете, тенью своей матери. Бестиарный код подводит «женское» к общему знаменателю. Так, помимо «птичьего» («канарейкой в клетке» считает себя Софья, пленницей называет ее сам Райский; молоденькая Вера в первый приезд Райского похожа на молодую птичку и т.д.), в женщинах проглядывает «кошачье». «Кошачье» есть и в порхающей рыжей Ульяне [Гончаров, 1980, VI: 194], и в Марине («...она была живуча, как кошка, и быстро оправлялась от побоев, сама дружно и бесстыдно разделяла смех дворни над ревностью мужа, над его стараниями исправить ее и даже над побоями» [Гончаров, 1979, V: 241]), и в Вере, наблюдая за которой, Райский отмечает ее «мягкий, неслышимый, будто кошачий» [Гончаров, 1979, V: 289], при походе волнующийся стан, тихую грацию движений. Вера-статуя и Вера-кошка – таков диапазон ипостасей Веры, представших взбешенному неожиданно раскрывшимся обманом Райскому. Ситуация удерживания его Ульяной ассоциируется у Райского с чарами, колдовством, опьянением. Камея, превращенная в тигрицу, – нимфа, откровенно ищущая сатира, – мифологическая ситуация – аналог ситуации Райского и Ульяны, при этом он – сатир, нехотя ставший жертвой.

«Кошачье» уживается со «змеиным»: «змеиное» проskalъзывает в красоте Марины, уподобленной ящерице. «Змеиное» появляется и в обобщении Бабушки, молящейся о том, чтоб чаша страдания миновала внучек: «А как эта змея, любовь, заберется в нее, тогда с ней не сладить! Этого «рожна» я и тебе, не только девочкам моим, не пожелаю... » [Гончаров, 1980, VI: 81]. Пародиен портрет Полины Крицкой – «сидящей Калипсо, все ищущей своего Телемака» [Гончаров, 1980, VI: 86], напоминающей Райскому остриженного пуделя. Символика намека очевидна: домашняя собачка – жалкое подобие преданной собаки, претендующей на признание. Кроме того, ситуация преследования его Полиной Карповной уподоблена самим Райским удушению, что вновь отсылает к «змеиному». О язвительно

жгущей красоте Веры твердит полувлюбленный, полубезумный Райский.

Мотивом русалки объединены Вера и Татьяна Марковна. Эпитеты, которыми наделено «светлое, серебряное» платье бабушки, отсылают к Афродите с ее «лунной» красотой; турецкая шаль интерпретируется неоднозначно: с одной стороны, она покров, с другой – скрытый намек на глубоко затаенную, сокровенную драму. Кружева – отголоски пены морской, из которой рождена Афродита. Неслучайно Райский называет Веру колдуньей, заставляющей забыть обо всем.

«Женское» ассоциируется и с Перуджиновой Мадонной, и с Пенелопой. Бродящий по городу Райский видит в окнах женщин, склоненных над шитьем, – традиционно женское занятие, ассоциирующееся с верной супругой, хозяйкой. В усадьбе он видит саму бабушку, также, как и ее девушек, со спицами в руках: *«Она, как тень неслышно «домовничает» в своем уголке, перебирая спицы чулка. Перед ней, через сосновый крашенный стол, на высоком деревянном табурете сидела девочка лет от восьми до десяти и тоже вязала чулок, держа его высоко, так что спицы поминутно высывались выше головы»* [Гончаров, 1979, V: 333]. Игла в руках Веры приобретает двойную семантику: *«Вера сидела у двери, тыкала иглой лоскуток какого-то кружева...»* [Гончаров, 1980, VI: 54], где, помимо «покоя», присутствует «боль». «Игла» замещена «ножом» в ночной ипостаси Веры, существующей в сознании Райского рядом с Юдифью и леди Макбет: *«Воткнула нож, смотрит, как течет кровь, как бьется жертва!»* [Гончаров, 1980, VI: 225]. Так рассуждает он, любясь ее стройной неподвижной фигурой, облитой лунным светом.

Роман завершается возвращением к мотиву женщины-реки: *«Эти три фигуры являлись ему, и как артисту, всюду. Плещет седой вал на море, мелькнет снежная вершина горы в Альпах – ему видится в них седая голова бабушки. Она выглядывала из портретов старух Веласкеза, Жера-Дова, – как Вера из фигур Мурильо, Марфенька из головок Греза, иногда Рафаэля...»* [Гончаров, 1980, VI: 422]. Природа, искусство, исто-

рия – эстетическое кредо Райского, глубоко им выстраданное<sup>445</sup>. В его сознании как бы происходит обретение того искомого идеала, в соответствии с которым «...человечество почувствует, что он готово, что достигло своего апогея, когда настал бы и понесся в вечность, как река, один безошибочный, на вечные времена установившийся поток жизни» [Гончаров, 1979, V: 308].

---

<sup>445</sup> В трактовке Е.А.Краснощековой перетекание артистизма и жизнь и наоборот: «Трагическая непредсказуемость исхода законов бытия, упорно исследуемых Гончаровым, еще раз напомнила о себе в истории Райского. ...Он жил и страдал живой болью. «И что за поддельную боль я считал, то боль оказалась живая». И «память сердца» осталась с Райским: «Все также болит еще сердце мое, Как будто играю я драму»,— так переводил А.К. Толстой строчки знаменитого стихотворения Генриха Гейне «Nun ist es Zeit, dass ich mit Verstand» [Краснощекова, 1997: 392-393]. См. замечание О.Постнова о специфике финала романа: «Все финальные сцены ... — все это происходит лишь в воображении Райского. ...Таким образом, и жизнь, и искусство оказываются подчинены одной цели и предстают в качестве пути или «лестницы», по которой душа поднимается к созерцанию «Божества и любви» (конечный пункт развития, названный Гончаровым Райскому). Это-то именно и делает “вечной” “старую правду” Бабушки, выявляя одновременно ложь “новой” Волоховской правды...Впрочем, нельзя забывать, что эстетическая программа независимо от того, высказана она до или после написания произведения, есть лишь замысел, а не исполнение» [Постнов, 1997: 193].



## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

### Тексты

*Гоголь, Н.В.* Собр. соч.: в 6 т. / Н.В. Гоголь. – М.: Художественная литература, 1959. – Т. 2. – М.: Художественная литература, 1959. – 350 с.

*Гончаров, И.А.* Собр. соч.: в 8 т. / И.А. Гончаров. – М.: Художественная литература, 1977–1980. – Т. 2. – М.: Художественная литература, 1978. – 334 с.; Т. 3. – М.: Художественная литература, 1978. – 526 с.; – Т. 4. – М.: Художественная литература, 1979. – 534 с.; – Т. 5. – М.: Художественная литература, 1979. – 382 с.; – Т. 6. – М.: Художественная литература, 1980. – 517 с.; – Т. 7. – М.: Художественная литература, 1980. – 462 с.

*Гончаров, И.А.* «Фрегат “Паллада”». Изд. подгот. Орнатская Т.И.; Отв. ред. Ознобишин Д.В. / И.А. Гончаров. – Л.: Наука, 1986. – 879 с. – (Лит. памятники / АН СССР).

*Гончаров, И.А.* Полн. собр. соч.: в 20 т. / И.А. Гончаров. – Т. 2. – М.: Наука, С-Петербург. изд. фирма, 1996. – 745 с.

*Грибоедов, А.С.* Соч.: в 2 т. / А.С. Грибоедов. – М.: Правда, 1971. – Т. 1. – М.: Правда, 1971. – 384 с.

*Кант, И.* Соч.: в 6 т. / И.Кант. – М.: Мысль, 1963–1966. – Т. 6. – М.: Мысль, 1966. – 743 с.

*К. Гораций Флакк* (в переводах и с примечаниями А. Фета). – М.: тип. М.П.Щепкина, 1883. – 485 с.

*Лермонтов, М.Ю.* Полн. собр. стих.: в 2 т. / М.Ю. Лермонтов. – Л.: Советский писатель, 1989. – Т. I. – 688 с.; – Т. II. – 688 с.

*Майков, А.Н.* Избранные произведения / А.Н. Майков. – Л.: Советский писатель, 1977 (Б-ка поэта. Бол. сер.). – 910 с.

*Майков, А.Н.* Стихотворения / А.Н. Майков. – М., 1858. – Т.1.

*Майков, А.Н.* Сочинения: в 2 т. / А.Н. Майков. – М.: Правда, 1984. – Т. 1. – М.: Правда, 1984. – 576 с.

*Майков, А.Н.* Выставка картин Айвазовского / А.Н. Майков // Отечественные записки – 1847. – № 4.

*Некрасов, Н.А.* Полн. собр. соч. и писем: 12 т. / Н.А. Некрасов. – М.: Гослитиздат, 1948-1952. – Т. X. – М.: Гослитиздат, 1952. – 512 с.

Переписка Тургенева: в 2 т. / под ред. К.И. Тюнькина. – М.: Художественная литература, 1986. – Т. 1. – М.: Художественная

литература, 1986. – 607 с. – Т. 2. – М.: Художественная литература, 1986. – 543 с.

Письма Достоевского // Достоевский. Статьи и материалы. Сб. 2. под ред. Долинина. – Л.: Мысль, 1925. – 780 с.

*Полонский, Я.П.* Полн. собр. стих.: в 5 т. Издание, просмотренное автором / Я.П. Полонский. – Пб.: А.Ф.Маркса, 1896.

*Полонский, Я.П.* Сочинения: в 2 т. / Я.П. Полонский. – М.: Художественная литература, 1986. – Т. 1. – М.: Художественная литература, 1986. – 493 с. – Т. 2. – М.: Художественная литература, 1986. – 463 с.

*Полонский, Я.П.* Прозаические цветы поэтических семян / Я.П. Полонский // Отечественные записки. – 1867. – Кн. 2. – № 4.

*Полонский, Я.П.* Авторецензия / Я.П. Полонский // Щукинский сб. – Вып. 1. – М., 1902. – С. 338-340.

XV Превращений *Публия Овидия Назона*. В переводе и с объяснениями А.Фета). – М.: тип. А.И. Мамонтова и К°, 1887. – 793 с.

*Пушкин, А.С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. / А.С. Пушкин. – М.: АН СССР, 1956-1958. – Т. II. – М.: АН СССР, 1956. – 462 с.; – Т. V. – М.: АН СССР, 1957. – 638 с.

*Толстой, Л.Н.* Переписка с русскими писателями: в 2 т. / сост., вст. статья и примечания С.А. Розановой / Л.Н. Толстой. – Т. 1. – М.: Художественная литература, 1978. – 495 с.

*Толстой, Л.Н.* Собр. соч.: в 22 т. / Л.Н. Толстой. – М.: Художественная литература, 1978–1985. – Т. 3. – М.: Художественная литература, 1979. – 478 с.

*Тургенев, И.С.* Полн. собр. соч.: в 12 т. / И.С. Тургенев. – М.: Художественная литература, 1975–1979. – Т. 3. – М.: Художественная литература, 1976. – 388. – Т. 4. – М.: Художественная литература, 1976. – 480 с.

*Тютчев, Ф.И.* Лирика / Ф.И. Тютчев. – Т.1. – М.: Наука, 1963 (Серия «Литературные памятники»). – 447 с.

*Фет, А.А.* Соч.: в 2 т. / А.А. Фет. – Т. 1. – М.: Художественная литература, 1982. – 461с. – Т. 2. – М.: Художественная литература, 1982. – 575 с.

*Фет, А.А.* Стихотворения и поэмы / А.А. Фет. – Л.: Советский писатель, 1986. – 762 с. (Б-ка поэта. Большая серия).

*Фет, А.А.* Воспоминания: в 3 т. - М.: «Культура», 1992 (репринтное издание). – Т. I. – М.: «Культура», 1992. – 452 с.; – Т. II. – 403 с.; – Т. III. – 554 с.

*Цветаева, М.И.* Собр. соч.: в 7 т. / М. И. Цветаева. – М.:

ТЕРРА-TERRA, Книжная лавка – РТР, 1997– 1998. – Т. 5/1. – М.: ТЕРРА-TERRA, Книжная лавка – РТР, 1997. – 336 с.

*Шеллинг, Ф.* Философия искусства / Ф.Шеллинг // Шеллинг, Ф. Соч.: в 2 т. – Т. 2. – М.: Мысль, 1987. – 636 с.

*Шиллер, Ф.* Соч.: в 7 т. / Ф.Шиллер. – М.: Гослитиздат, 1955-1957. – Т. 6. – М.: Гослитиздат, 1957. –791 с.

### Архивы

Архив Майкова // ИРЛИ. – Ф. 977. – С. VIII. В. 5.

Архив Полонского // ИРЛИ. – Ф. 137. – № 70.

Архив Полонского // ИРЛИ. – Ф. 16905. – С. VIII б. 3.

Архив Полонского // РЦГАЛИ. – Ф. 923. – Оп. 2. – № 13.

Архив Фета // ИРЛИ. – Ф. 16. 977. – С. VIII. б. 5.

Архив А.Фета. Письма к Я.Полонскому (1887-1892). ИРЛИ. П 843/ L XIX б. 2.

Полонский, Я.П. Дневник / Я.П. Полонский // Архив РЦГАЛИ. – Ф. 403. – Оп.2. – е.х.7.

Полонский, Я.П. Философские письма / Я.П. Полонский // ИРЛИ. – Ф. 137. – № 70.

### Научная литература

А.А. Фет. Поэт и мыслитель. – М.: Наследие, 1999. – 312 с.

*Айхенвальд, Ю.* Силуэты русских писателей / Ю. Айхенвальд. – Вып. 3. – М.: Республика, 1994. – 591 с.

*Айхенвальд, Ю.* Майков // Айхенвальд, Ю. Силуэты русских писателей. – Вып. 3. – М.: Республика, 1994. – С. 156-164.

*Александрова, Л.* Тургенев рисует себя / Л. Александрова // Лит. учеба. – М., 1988. – N 4. – С. 149-152.

*Алимова, Л.Н.* Антропоцентрическая картина мира и философия бытия Л.Н. Толстого / Л.Н. Алимова // Культура и текст: Миф и мифопоэтика. – СПб.; Самара; Барнаул: БГПУ, 2004. – С. 98-108.

*Аленов, М.М.* Тема «золотого века» у А.Иванова / М.М. Алленов // Античность в культуре и искусство последующих веков. – М.: Советский художник, 1984. – С. 312-321.

*Амфитеатров, А.* Антики / А. Амфитеатров. – СПб., 1909. – 265 с.

*Анненский, И.Ф.* Майков и педагогические начала его деятельности / И.Ф. Анненский // Книги отражений. – М.: Наука, 1879. – С. 271-303.

Античность в культуре и искусство последующих веков. – М.: Советский художник, 1984. – 355 с.

Ароматы и запахи в культуре: в 2 т. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – Т. 1. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 608 с. – Т. 2. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 664 с.

*Асланова, Г.Д.* «Навстречу сердцем к вам лечу»: История женитьбы А.А. Фета по архивным документам / Г.Д. Асланова // Новый мир. – № 5. – М., 1997. – С. 197-210.

*Афанасьев, А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу: в 3 т. / А.Н. Афанасьев. – М.: Современный писатель, 1995. – Т. 1. – М.: Современный писатель, 1995. – 416 с. – Т. 2. – М.: Современный писатель, 1995. – 400 с.

*Бахтин, М.М.* Проблемы поэтики Достоевского / М.М.Бахтин. – М.: Художественная литература, 1972. – 470 с.

*Белый, А.* Символизм / А.Белый. – М.: Мусагет, 1910. – 633 с.

*Бенуа, А.* История живописи всех времен и народов / А. Бенуа. – СПб., 1901.

*Бенуа, А.* История живописи всех времен и народов / А.Бенуа. – Т. 1. – СПб.: Нева, 2002. – 543 с.

*Берман, Б.* Луна и вода в мире Толстого / Б. Берман // Новое литературное обозрение. – М., 1992. – С. 66-82.

*Берн, Э.* Игры, в которые играют люди. Психология человеческих отношений. Люди, которые играют в игры. Психология человеческой судьбы / Э. Берн. – М.: Фаир-Пресс, изд.-торг. Дом «Гранд», 1989. – 473 с.

*Бочаров, С.Г.* Филологические сюжеты / С.Г. Бочаров. – М.: Языки славянских культур, 2007. – 656 с.

*Бройтман, С.Н.* Русская лирика XIX-XX веков в свете исторической поэтики (субъектно-объектная структура) / С.Н. Бройтман. – Махачкала, 1989. – 295 с.

*Бялый, Г.А.* Тургенев и русский реализм / Г.А. Бялый. – М.; Л.: Советский писатель, 1962. – 246 с.

*Буслаев, Ф.* Женские типы в изваяниях греческих богинь / Ф.Буслаев // Пропилеи. – Т. I. – М., 1856. – С.100 – 175.

*Вайман, С.* Неэвклидова поэтика / С. Вайман. – М.: Наука, 2001. – 480 с.

*Валянская, О.Н.* Женщина в легендах и мифах / О.Н. Валянская. – Ташкент: Главная редакция энциклопедий, 1992. – 304 с.

*Велишский, Ф.Ф.* Быт греков и римлян / Ф.Ф. Велишский. – Прага: тип. И. Милитский и Новик, 1878. – 670 с.

*Велишский, Ф.Ф.* История цивилизации: Быт греков и римлян / Ф.Ф. Велишский. – М.: ЭКСМО-пресс, 2000. – 720 с.

*Виноградова, Л.Н.* Славянская низшая демонология. Проблемы сравнительного изучения: Дисс. ... д-ра филол. наук в форме научного доклада / Л.Н. Виноградова. – М.: РГГУ, 2001. – 92 с.

*Володина, Н.В.* Майковы: Преданья русского семейства / Н.В. Володина. – СПб.: Наука, 2003. – 342 с.

*Волошин, М.* Лики творчества / М.Волошин. – Л.: Наука, 1988. – 848 с.

*Волошин, М.* Театр как сновидение / М.Волошин // Волошин, М. Лики творчества. – Л.: Наука, 1988. – С. 349-355.

*Вольперт, Л.И.* Пушкин в роли Пушкина. Творческая игра по моделям французской литературы / Л.И. Вольперт. – М.: Языки «Школа русской культуры», 1998. – 328 с.

Воспоминания о серебряном веке / сост. В.Крейд. – М.: Республика, 1993. – 558 с.

*Вульф, А.* Дневники / А.Вульф // Любовный быт пушкинской эпохи: в 2 т. – Т.1. – М.: Васанта, 1994. – С. 186-197.

*Вышеславцев, Б.* Сердце в христианской и индийской мистике / Б. Вышеславцев. – Paris, 1929.

*Вышеславцев, Б.* Этика преображенного Эроса / Б. Вышеславцев. – М.: Республика, 1994. – 368 с.

*Гавриленко, Т.А.* Жанровое своеобразие лирики А.Майкова: Автореф. дис. ... канд. филол. Наук / Т.А.Гавриленко. – М., 1984. – 24 с.

*Гаспаров, М.Л.* Овидий в изгнании // Публий Овидий Назон. Скорбные элегии. Письма с Понта / М.Л. Гаспаров. – М.: Наука, 1982 (серия «Лит. памятники»). – С. 189-224.

Гоголь и Пушкин: Четвертые Гоголевские чтения: Сб. докладов. – М.: КДУ, 2005. – 384 с.

*Голосовкер, Я.Е.* Логика мифа / Я.Е.Голосовкер. – М.: Наука, 1987. – 247 с.

*Гончаров, С.А.* Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте / С.А.Гончаров. – СПб.: РГПУ, 1997. – 340 с.

*Гринлиф, М.* Пушкин и романтическая мода / М.Гринлиф. – СПб.: Академический проект, 2006. – 383 с.

*Дмитриева, Е., Купцова, О.* Жизнь усадебного мифа / Е. Дмитриева, О. Купцова. – М.: ОГИ, 2003. – 528 с.

*Доманский, Ю.В.* Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте: пособие по спецкурсу / Ю.В. Доманский. – Тверь: Тверской гос. ун-т, 1999. – 93 с.

Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1975. – Л.: Наука, 1980. – 286 с.

*Ермилова, Е.В.* Народно-поэтическое мышление в поэтическом стиле (Некрасов) / Е.В.Ермилова. // Теория литературных стилей. Типология стилиевого развития XIX века. – М.: Наука, 1977. – С. 48-84.

*Евреинов, Н.* Театр для себя. Ч. 1-3 / Н.Евреинов. – Т.1. – Пг., 1915.

Ежегодник Рукоп. отд. ИРЛИ на 1978 г. – Л.: Наука, 1980. – 286 с.

*Еремина, В.И.* К вопросу об истоках и общности представлений свадебной и погребальной обрядности: «Невеста в черном» / В.И. Еремина // Русский фольклор. – Л.: Наука, 1987. – Т. XXIV. – С. 21-64.

*Зеленин, Д.К.* Очерки русской мифологии. Умершие неестественной смертью и русалки / Д.К. Зеленин. – М.: ИНДРИК, 1995. – 432 с.

*Земляная, О. И.С.* Тургенев об особенностях национальной охоты / О. Земляная // Звезда. – М., 1998. – № 10. – С. 150-155.

*Иваницкий, А.И.* Архетипы Гоголя / А.И. Иваницкий // Литературные архетипы и универсалии / под ред. Е.М. Мелетинского. – М.: РГГУ, 2001. – С. 248-291.

*Иванов, Вяч.* О поэзии Иннокентия Анненского / Вяч. Иванов // Иванов Вяч. Родное и вселенское. – М.: «Республика», 1994. – С. 170-179.

Иванов Вяч. Родное и вселенское / Вяч Иванов. – М.: «Республика», 1994. – 428 с.

*Иванов, В.В.* Русалки / В.В.Иванов // Мифы народов мира: в 2 т. – М.: Советская энциклопедия, 1987–1998. – Т. 2. – М.: Советская энциклопедия, 1998. – С. 390.

*Кагаров, Е.* Древнегреческая музыка / Е. Кагаров. – Воронеж: тип. т-ва Н.Кравцов и К°, 1908. – 75 с.

*Кагаров, Е.* Виды представлений о душе в религиозном сознании язычества / Е. Кагаров // Гермес. – 1912. – № 2. – С. 80-84.

*Кагаров, Е.* Культ фетишей, растений и животных в Древней Греции / Е.Кагаров. – СПб: Сенатская тип., 1913. – 326 с.

*Кагаров, Е.* Роза в поэзии древней Греции / Е.Кагаров. – Харьков: тип. «Печатное дело», 1913. – 8 с.

*Кирсанова, Р.М.* Розовая канарейка и драдедамовский платок: Костюм – вещь и образ в русской лит. XIX века / Р.М. Кирсанова. – СПб.: Славия, 2006. – 175 с.

Классика и современность. – М.: МГУ, 1991. – 254 с.

*Козубовская, Г.П.* Поэзия А. Фета и мифология / Г.П. Козубовская. – М.; Барнаул: БГПИ, 1991. – 218 с.

*Козубовская, Г.П.* Фет и Полонский: проблема художественного мышления / Г.П. Козубовская // Проблемы изучения жизни и творчества А.Фета. – Курск: КГПИ, 1993. – С. 185-205.

*Козубовская, Г.П.* Миф в поэтическом мире А.Фета и А.Ахматовой / Г.П. Козубовская // А.А.Фет. Проблемы изучения жизни и творчества. – Курск: КГПУ, 1994. – С. 50-73.

*Козубовская, Г.П.* Проблема мифологизма в русской конца XIX-XX вв.: монография / Г.П. Козубовская. – Самара; Барнаул: БГПУ, 1995. – 159 с.

*Козубовская, Г.П.* Роман И.А. Гончарова «Обломов» (некоторые аспекты прочтения) / Г.П. Козубовская // Новая школа. – Барнаул, 1996. – № 1. – С. 57-60.

*Козубовская, Г.П.* Русская поэзия 1/3 XIX века и мифология (жанровый архетип и поэтика) / Г.П. Козубовская. – Самара; Барнаул: БГПУ, 1998. – 138 с.

*Козубовская, Г.П.* «Осколки» и «пепел» в поэзии русского романтизма / Г.П. Козубовская // Stadia Litteraria Polono-Slavica. 4. – Warszawa, 1999. – С. 215-234.

*Козубовская, Г.П.* О чахоточной деве в русской поэзии / Г.П.Козубовская // Studia Literaria Polono-Slavica, № 6; Morbus, medicamentum et sanus – Choroba, lek i zdrowie. – Warszawa, 2001. – С. 271-293.

*Козубовская, Г.П.* А.Фет и И. Тургенев: поэзия и мифология литературного быта / Г.П. Козубовская // Вестник БГПУ. – Сер.: Гум. науки. – Барнаул, 2002. – С. 32-44.

*Козубовская, Г.П.* Система символики в романе И.С. Тургенева «Накануне» / Г.П.Козубовская // Интерпретация текста. – Вып. 8. – Бийск: БПИ, 2003. – С. 113-115.

*Козубовская, Г.П., Морозова Е.* Семиотика портрета в романе И.А.Гончарова «Обломов» / Г.П. Козубовская, Е. Морозова // Филологический анализ текста. – Вып. 4. – Барнаул, 2003. – С. 18-27.

*Козубовская, Г.П., Фадеева Е.Н.* Мифологема запаха в романе И.С. Тургенева «Дым»: фетовский код / Г.П. Козубовская, Е.Н.-Фадеева // Филологический анализ текста. – Вып. 4. – Барнаул, 2003. – С. 32-38.

*Козубовская, Г.П.* Мифология усадьбы и «усадебный текст» в эпистолярной прозе А. Фета / Г.П. Козубовская // Вестник

БГПУ. Сер.: Гум. науки. – Вып. 3. – Барнаул, 2003. – С. 32-40.

*Козубовская, Г.П., Борисова, Т.* Путешествие на Восток в романе И.А. Гончарова «Фрегат “Паллада”» / Г.П. Козубовская, Т.Борисова // Филологический анализ текста. – Вып. 5. – Барнаул, 2004. – С. 3-20.

*Козубовская, Г.П.* Женские имена в романе И.А. Гончарова «Обрыв» и их коды / Г.П. Козубовская // Поэтика имени: сб. науч. трудов. – Барнаул: БГПУ, 2004. – С. 46-55.

*Козубовская, Г.П.* Фетовский код в прозе Л.Н. Толстого / Г.П. Козубовская // Афанасий Фет и русская литература. – Курск: КГУ, 2004. – С. 147-156.

*Козубовская, Г.П.* Поэзия А.А. Фета и мифология: Учебное пособие (с грифом УМО) / Г.П. Козубовская. – Барнаул: БГПУ, 2005. – 256 с.

*Козубовская, Г.П.* Ольфакторный код поэзии А. Фета: благоволия / Г.П. Козубовская // А.Фет и русская литература. – Курск: КГУ, 2005. – С. 26-37.

*Козубовская, Г.П.* Проза А.Фета: «проза как поэзия» / Г.П. Козубовская // Афанасий Фет и русская литература. – Курск: КГУ, 2006. – С. 83-95.

*Козубовская, Г.П.* Книжный код К.Н. Батюшкова: литературные архетипы и реальность (на материале эпистолярного наследия К.Н. Батюшкова / Г.П. Козубовская // Вестник БГПУ. Сер.: Гум. науки. – Вып. 7. – Барнаул, 2007. – С. 137-148.

*Краснощекова, Е.А.* И.А.Гончаров. Мир творчества / Е.А. Краснощекова. – СПб.: Пушкинский фонд, 1997. – 496 с.

*Крыжицкий, Н.* Философский балаган / Н. Крыжицкий. – Пг., 1922. – 31 с.

*Лавров, А.В.* Мифотворчество аргонатов / А.В.Лавров // Миф – фольклор – литература. – Л.: Наука, 1978. – С. 137-170.

Летопись жизни и творчества Тургенева (1818-1858). – СПб.: Наука, 1995. – 481 с.

Литературные архетипы и универсалии / под ред. Е.М. Мелединского. – М.: РГГУ, 2001. – 431 с.

*Лихачев, Д.С.* Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей / Д.С. Лихачев. – Л.: Наука, 1982. – 343 с.

*Лосев, А.Ф.* Диалектика мифа / А.Ф.Лосев // Лосев, А.Ф. Философия. Мифология. Культура. – М.: изд-во политической литературы, 1991. – С. 21-187.

*Лотман, Л.М.* Тургенев и Фет / Л.М. Лотман // Тургенев и его современники. – Л.: Наука, 1977. – С. 25-47.



*Лотман, Ю.М.* Беседы о русской культуре / Ю.М. Лотман. – СПб.: «Искусство-СПб», 1994. – 413 с.

*Лотман, Ю.М.* Театральный язык и живопись / Ю.М. Лотман // Лотман, Ю.М. Об искусстве. – СПб.: «Искусство-СПб», 1998. – С. 608-616.

*Лотман, Ю.М.* Театр и театральность в строе русской культуры начала XIX века / Ю.М. Лотман // Лотман, Ю.М. Об искусстве. – СПб.: «Искусство-СПб», 1998. – С. 617-636.

*Лотман, Ю.М.* Сцена и живопись как кодирующие устройства культурного поведения человека начала XIX столетия / Ю.М. Лотман // Лотман, Ю.М. Об искусстве. – СПб.: «Искусство-СПб», 1998. – С. 636-645.

*Лотман, Ю.М., Успенский, Б.А.* Миф – имя – культура / Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский // Тр. по зн. системам. – Вып. VI. – Тарту, 1973 (Учен. зап. Тарт. ун-та). – Вып. 308. – С. 283-302.

*Лоцилов, И.Е.* Феномен Николая Заболоцкого / И.Е. Лоцилов. – Helsinki: Inst. For a. East Europ. studies, 1997. – 311 с.

*Лоциц, Ю.М.* Гончаров / Ю.М. Лоциц. – М.: Молодая гвардия, 1977. – 351 с.

*Лоциц, Ю. М.* Гончаров / Ю.М. Лоциц. – М.: Молодая гвардия, 1986. – 365 с.

Любовный быт пушкинской эпохи: в 2 т. – Т.1. – М.: Васанта, 1994. – 456 с.

*Ляпина, Л.Е.* В мире русской поэзии «прозаического века»: Поэтика мотивов / Л.Е. Ляпина // Лит. в шк. – М., 1998. – N 6. – С. 17-27.

*Ляцкий, Е.* А.Н. Майков и его поэзия / Е. Ляцкий // Читатель. – 1898. – 32 с.

*Манн, Ю.В.* Диалектика художественного образа / Ю.В. Манн. – М.: Советский писатель, 1987. – 320 с.

*Манн, Ю.В.* Два последних романа Тургенева / Ю.В. Манн // И.С. Тургенев. Собр. соч.: в 12 т. – Т. 4. – М.: Художественная литература, 1976. – С. 436-438.

*Мелетинский, Е.М.* Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. – М.: Наука, 1976. – 407 с.

*Мелетинский, Е.М.* О литературных архетипах / Е.М. Мелетинский. – М.: РГГУ, Институт высших гуманитарных исследований, 1994. – 136 с.

*Мельник, В.И.* О религиозности Гончарова / В.И. Мельник // Русская литература. – 1995. – № 1. – С. 203-212.

*Мережковский, Д.* Вечные спутники: Достоевский, Гонча-

ров, Майков / Д. Мережковский. – СПб.: М.В. Пирожков, 1908. – 86 с.

*Миц, З.Г.* Блок и русский символизм / З.Г. Миц. (Литературное наследство). – Т. 92. – Кн. I. – М.: Наука, 1990. – 564 с.

*Михайлов, А.В.* Языки культуры. – М.: Языки культуры: Кошелев, 1997 (Язык. Семиотика. Культура). – 909 с.

*Мирошникова, О.В.* Архитектоника лирической книги Я.П. Полонского «На закате» / О.В. Мирошникова // Гуманитарное знание. 2002. – Омск, 2002. – Вып. 6. – С. 95-102;

*Мирошникова, О.В.* Лирическая книга Я.П. Полонского: дебютный, этапный, итоговый варианты / О.В. Мирошникова // Вестн. Барнаул. гос. пед. ун-та. Сер.: Гуманит. науки. – Барнаул, 2003. – N 3. – С. 41-46;

*Мирошникова, О.В.* Итоговая книга в поэзии последней трети XIX века: архитектоника и жанровая динамика / О.В. Мирошникова /– Омск: Ом. гос. ун-т., 2004. – 338 с.

*Михайлов, Д.* Поэзия Я.Полонского / Д.Михайлов. – Пб., 1900. – 32 с.

*Мостовская, Н.Н.* «Пушкинское» в творчестве Тургенева / Н.Н.Мостовская // Русская литература. – 1997. – №1. – С. 28-38.

Музыкальная западноевропейская эстетика средневековья и Возрождения. – М.: Музыка, 1966. – 574 с.

*Набоков, В.* Комментарий к роману А.С.Пушкина «Евгений Онегин» / В. Набоков. – СПб.: Искусство–СПБ., 1998. – 926 с.

*Недзвецкий, В.А.* И.А. Гончаров – романист и художник / В.А. Недзвецкий. – М.: МГУ, 1992. – 176 с.

*Недзвецкий, В.А.* Романы Гончарова / В.А. Недзвецкий. – М.: МГУ, 2000. – 99 с.

*Нечаенко, Д.А.* «Сон, заветных исполненный знаков...» / Д.А.Нечаенко. – М.: Юрид. лит., 1991. – 304 с.

*Никольский, Ю.* История одной дружбы / Ю. Никольский // Русская мысль. – 1917. – № 56. – отд. II. – С. 82-127.

*Ницше, Ф.* Рождение трагедии из духа музыки / Ф.Ницше // Ницше, Ф. Стихотворения. Философская проза. – СПб.: Художественная литература, 1993. – С. 130-250.

*Оболенский, Л.* Нечто о поэзии, идеалах Я.П. Полонского / Л.Оболенский // Русское богатство. – 1887. – № 4. – С. 129-144.

*Орлов, П.* Полонский / П. Орлов. – Рязань: Ряз. кн. изд., 1961. – 96 с.

*Орлов, В.* Пути и судьбы: Литературные очерки / В. Орлов. – Л.: Советский писатель, 1971. – 744 с.

*Островский, А.Г.* Тургенев в записях современников: Воспоминания. Письма. Дневники / А.Г.Островский. – М.: АГРАФ, 1999. – 400 с.

*Островский, А.Г.* Молодой Толстой: Воспоминания. Письма. Дневники / А.Г.Островский. – М.: Аграф, 1999. – 319 с. (Сер.: Лит. мастерская).

*Отрадин, М.В.* Проза И. А. Гончарова в литературном контексте / М.В. Отрадин. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1994. — 168 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.goncharov.spb.ru/otradin\\_proza](http://www.goncharov.spb.ru/otradin_proza)

Очерки русской культуры XIX в. – М.: МГУ, 1998. – 384 с.

*Паперно, И.* Семиотика поведения: Николай Чернышевский – человек эпохи реализма / И.Паперно. – М.: Новое литературное обозрение, 1995. – 208 с.

*Пахомов, К. И.* Тургенев на охоте за границей / К.Пахомов // Охота и охотничье хозяйство. – М., 1969. – №7. – С. 40-41.

*Петрунина, Н.Н.* Проза Пушкина (пути эволюции) / Н.Н.Петрунина. – Л.: Наука, 1987. – 335 с.

*Платон.* Соч.: в 4 т. / Платон. – Т. 1. – М.: Мысль, 1990. – 860 с.

*Подорога, В.* Мимемис: материалы по аналитической антропологии литературы: в 2 т. / В.Подорога. – Т. 1. – М.: Культурная революция, Логос, Logos-altera, 2006. – 688 с.

*Поливанов, И.* Из переписки Л.И. Поливанова с Я.Полонским / И.Поливанов. // Жизнь. – 1922. – № 2. – С. 140-152.

Полонский Я.П. Его жизнь и сочинения: сборник историко-литературных статей / сост. В.Покровский. – М., 1906. – 470 с.

*Постнов, О.Г.* Эстетика И. А. Гончарова / О.Г.Постнов. – Новосибирск: Наука. Сибирское издательско-полиграфическое и книготорговое предприятие РАН, 1997. – 240 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://next.feb-web.ru/feb/gonchar/critics/pos/pos-001-.htm>.

*Пропп, В.Я.* Исторические корни волшебной сказки / В.Я.Пропп. – Л.: ЛГУ, 1986. – 366 с.

*Пумпянский, Л.В.* Тургенев-новеллист / Л.В.Пумпянский // Пумпянский Л.В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 864 с.

*Руднев, В.* Культура и сон / В.Руднев // Даугава. – 1990. – № 3. – С. 121-124.

Русский биографический словарь. – Т. Гог-Гюнс. – М.:

Аспект–Пресс, 1997. – 606 с.

*Саводник, В.Ф.* Чувство природы в поэзии Пушкина, Лермонтова и Тютчева / В.Ф. Саводник. – М.: тип. т-ва «Печатня С.П. Яковлева», 1911. – 211 с.

*Садовской, Б.* Лебединые клики / Б. Садовской. – М.: Советский писатель, 1990. – 480 с.

*Сидяков, Л.С.* Изменения в системе лирики А.С. Пушкина 1820-1830-х гг. / Л.С. Сидяков // Пушкин. Исследования и материалы. – Т. X. – Л.: Наука, 1982. – 48-69.

*Скатов, Н.* Некрасов. Современники и продолжатели / Н. Скатов. – М.: Советская Россия, 1986. – 336 с.

*Соколов Н.М.* Лирика Я.П. Полонского / Н.М.Соколов. – Пб.: П.П.Сойкин, 1898. – 99 с.

*Соловьев, Вл.* Литературная критика / Вл. Соловьев. – М.: Современник, 1990. – 422 с. (Б-ка «Любителям российской словесности». Из литературного наследия).

*Соловьев, Вл.* Поэзия Я.П.Полонского / Вл. Соловьев // Соловьев, Вл. Литературная критика. – М.: Современник, 1990. (Б-ка «Любителям российской словесности». Из литературного наследия). – С. 155-177.

*Стахорский, С.В.* Вяч. Иванов и русская театральная культура начала XX века / С.В. Стахорский. – М.: ГИТИС, 1991. – 101 с.

*Стеблин-Каменский, М.И.* Миф / М.И. Стеблин-Каменский. – Л.: Наука, 1976. – 104 с.

*Стернин, Г.* Художественная жизнь России начала XX века / Г. Стернин. – М.: Наука, 1976. – 232 с.

*Стернин, Г.* Абрамцевский кружок – новый тип творческого единения русских художников / Г. Стернин // Стернин, Г. Художественная жизнь России второй половины XIX века. – М.: Наука, 1987. – 223 с.

*Стернин, Г.* Русская художественная жизнь России середины XIX века / Г. Стернин. – М.: Искусство, 1991. – 207 с.

*Страхов, Н.И.* Заметки о Пушкине и других поэтах / Н.И. Страхов. – СПб.: тип. бр. Пантелеевых, 1888. – 247 с.

*Строганова, Е.Н.* «Взоры» и «речи» в лирике А. Фета / Е.Н.Строганова // Проблемы изучения жизни и творчества. – Курск, 1994. – С. 103-116.

*Строганова, Е.Н.* «Она не устаивает быть умной...»: («Война и мир» в гендерном прочтении) // Женщины. История. Общество. - Тверь, 2002. - Вып. 2. - С. 229-243

*Сухова, Н.П.* «Волшебный элемент» в поэзии

Полонского / Н.П.Сухова // Сухова, Н.П. Мастера русской лирики. – М.: Просвещение, 1982. – С.54-57.

*Сухова, Н.П.* Истоки «пейзажа» и жанра у Майкова / Н. Сухова // Мастера русской лирики. – М.: Просвещение, 1982. – С. 19-23.

*Сухова, Н.П.* Мастера русской лирики / Н. Сухова. – М.: Просвещение, 1982. – 112 с.

*Сухомлинов, М.И.* Особенности поэтического творчества А.Н. Майкова, объясненные им самим / М.И. Сухомлинов // Рус. старина. – 1899. – № 3. – С.481-498.

*Тамарченко, Н.Д.* Русский роман и проблема теодицеи / Н.Д. Тамарченко // *Slavia orientalis*. – Warszawa, 1994. – Roc. 43, N 3. – S. 311-324.

*Тамарченко, Н.Д.* Русский роман и проблема теодицеи / Н.Д. Тамарченко // Русская литература и христианство. – М.: МГУ, 1997. – С. 74-82.

*Тахо-Годи, А.А.* Жизнь как сценическая игра в представлении древних греков / А.А. Тахо-Годи // Искусство слова: сб. статей к 80-летию члена-корр. АН СССР Д.Д.Благого. – М.: Наука, 1973. – 306-314.

*Топоров, В.Н.* Тезисы к предыстории портрета как особого класса текстов / В.Н.Топоров // Исследования по структуре текстов. – М.: Наука, 1987. – С. 173-179.

*Топоров, В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического / В.Н. Топоров. – М.: изд. группа «Прогресс» «Культура», 1995. – 624 с.

*Топоров, В.Н.* Странный Тургенев / В.Н. Топоров. – М.: РГГУ, 1998. – 192 с.

*Тхоржевский, С.* Портреты пером / С. Тхоржевский. – М.: Книга, 1986. – 351 с.

Тургенев и его современники. – Л.: Наука, 1977. – 286 с.

*Турчин, В.* Эпоха романтизма в России / В. Турчин. – М.: Искусство, 1981. – 551 с.

*Тюпа, В.И.* Между архаикой и авангардом / В.И. Тюпа // Классика и современность. – М.: МГУ, 1991. – С. 109-117.

*Успенский, Б.* Филологические разыскания в области славянских древностей / Б. Успенский. – М.: МГУ, 1982. – 245 с.

*Фарино, Е.* Семиотические аспекты поэзии о живописи / Е.-Фарино // *Russian literature*. – 1979. – V. 7. – № 1. – P. 65-94.

*Фарино, Е.* Клейкие листочки, уха, чай, варенье и спирты (Пушкин – Достоевский – Пастернак) / Е.Фарино // Традиции и но-

ваторство в русской классической литературе (Гоголь, Достоевский). – СПб.: Образование, 1992. – С. 123-165.

*Фаустов, А.А.* Авторское поведение в русской литературе: Середина XIX в. и на подступах к ней / А.А.Фаустов. – Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 1997. – 108 с.

*Фаустов, А.А.* Язык переживания русской литературы. На пути к середине XIX века / А.А.Фаустов. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1998. – 126 с.

*Фаустов, А.А., Савинков С.В.* Очерки по характерологии русской литературы. Середина XIX века / А.А.Фаустов, С.В.Савинков. – Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. пед. ун-та, 1998. – 156 с.

*Флоренский, П.* Общечеловеческие корни идеализма / П. Флоренский. – Сергиев Посад, 1909. – 32 с.

*Флоренский, П.* Общечеловеческие корни идеализма / П. Флоренский // Флоренский, П. Оправдание космоса. – СПб.: РХГИ, 1994. – 224 с.

*Фрейд, З.* Толкование сновидений / З.Фрейд. – Киев: Здоровье, 1991. – 384 с.

*Фрейденберг, О.М.* Миф и театр / О.М. Фрейденберг. – М.: ГИТИС, 1988. – 131 с.

*Фрейденберг, О.М.* Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.

*Халанский, М.* Полонский в его поэзии / М. Халанский. – Харьков, 1900. – 51 с.

*Хейзинга, Й.* Homo ludens (человек играющий) / Й. Хейзинга. – М.: Издательская группа «Прогресс», «Прогресс-Академия», 1992. – 464 с.

*Ходасевич, В.* Некрополь: Воспоминания / В.Ходасевич. – М.: Советский писатель, Олимп, 1991. – 192 с.

*Цыганкова, О.П.* И.С. Тургенев о мемуарном жанре / О.П.-Цыганкова // Проблемы метода и жанра: сборник статей. Вып. 17; отв. редактор Ф.З. Канунова. – Томск: Изд-во Томского ун-та, 1982. – 296 с.

*Чавдарова, Д.* Homo legens в русской литературе XIX века / Д.Чавдарова. – Шумен: АКСИОС, 1997. – 142 с.

*Чешихин, Б.* Гончаров / Б. Чешихин // Русский биографический словарь. – М.: Аспект-Пресс, 1997. – Т. (Г). – С. 282–330.

Чужое имя (Альманах «Канун». Вып. 6). – СПб.: ИРЛИ РАН, 2001. – 438 с.

*Чуйко, В.В.* А.Н. Майков / В.В.Чуйко // В.В. Чуйко В.В. Современная поэзия в ее представителях. – СПб., 1885. – С. 18-31.

*Шарафадина, К.И.* Сад, цветок, книга в ассоциативном ореоле пушкинской Татьяны / К.И. Шарафадина // Книга как художественное целое: различные аспекты анализа и интерпретации. Филологические штудии – 3. – Омск, 2003. – С. 97-104.

*Шарафадина, К.И.* «"Алфавит Флоры" в образном языке литературы пушкинской поры» / К.И. Шарафадина. – СПб.: «Петербургский институт печати», 2003. – 309 с.

*Шарафадина, К.И.* Поэтические отклики А.Фета на восточный селам / К.И. Шарафадина // Между архаикой и модерном: Сб. науч. статей. – СПб.: РГПУ им. Герцена, 2002. – С. 88-100.

*Шмид, В.* Проза как поэзия: Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард / В. Шмид. – СПб.: ИНАПРЕСС, 1998. – 352 с.

*Штакеншнейдер, Е.* Дневник и записки / Е. Штакеншнейдер. – М.: Л.: «Academia», 1934. – 585 с.

*Щукин, В.* Поэзия усадьбы и проза трущобы / В.Щукин // Из истории русской культуры. – Т.5. (XIX в.). – М.: Языки русской культуры, 1996. – С. 574-580.

Энциклопедия пейзажа. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, ОБРАЗОВАНИЕ, 2002. – 351 с.

*Эпштейн, М.* Игра в жизни и искусстве / М.Эпштейн // Эпштейн, М. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX-XX веков. – М.: Советский писатель, 1988. – С. 276-303.

*Эстес, К.П.* Бегущая с волками: женский архетип в мифах и легендах / К.П. Эстес. – София: «ГЕЛИОС», 2001. – 496 с.

*Эткинд, Е.Г.* Психопоэтика «Внутренний человек» и внешняя речь. Статьи и исследования / Е.Г. Эткинд. – СПб.: «Искусство-СПБ», 2005. – 704 с.

*Юнг, К.* Архетип и символ / К.Юнг. – М.: Ренессанс, 1991. – 297 с.

*Якоб, Л.Г.* Начертание эстетики, или науки вкуса / Л.Г. Якоб // Русские эстетические трактаты первой трети XIX в.: в 2 т. – Т. 2. – М.: Искусство, 1974. – 647 с.

### Справочная литература

*Бычков, А.А.* Энциклопедии языческих богов: Мифы древних славян / А.А. Бычков. – М.: ВЕЧЕ, 2001. – 400 с.

*Бауэр, В., Дюмотц, И., Головин, Н.* Энциклопедия символов / В.Бауэр, И.Дюмотц, Н.Головин. – М.: Крон-Пресс, 1995. – 512 с.

*Жюльен, Н.* Словарь символов / Н.Жюльен. – Екатеринбург: Урал, 1999. – 498 с.

*Золотницкий, Н.Ф.* Цветы в легендах и преданиях / Н.Ф.Золотницкий. – Киев: ДОВИРА, 1994. – 255 с.

*Керлот, Х.Э.* Словарь символов / Х.Э. Керлот. – М.: REFL-book, 1994. – 608 с.

*Купер, Д.* Энциклопедия символов. Энциклопедия символов / Д. Купер. – М.: ассоциация духовного единства «Золотой век», 1995. – 401с.

*Маковский, М.М.* Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: образ мира и миры образов: образ мира и миры образов / М.М.Маковский. – М.: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 1996. – 416 с.

Мифы народов мира: в 2 т. – Т.1. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 671 с.; – Т. 2. – М.: Советская энциклопедия, 1988. – 719 с.

*Похлёбкин, В.В.* Словарь международной символики и эмблематики / В.В.Похлёбкин. – М.: Центрполиграф, 2007. – 543 с.

*Похлёбкин, В.В.* Кулинарный словарь / В.В.Похлёбкин. – М.: Центрполиграф, 2007. – 502 с.

*Похлёбкин, В.В.* Чай: его типы, средства / В.В. Похлёбкин. – М.: Легкая и пищевая промышленность, 1981. – 119 с.

*Тихонов, А.Н.* Словарь русских личных имен /А.Н. Тихонов. – М., 1995. – 734 с.

*Тороп, Ф.* Популярная энциклопедия русских православных имен / Ф.Тороп. – М.: Белый волк, 1999. – 297с.

*Трессиддер, Д.* Словарь символов / Д. Трессиддер. – М.: Фаир-Пресс, 2001. – 448 с.

*Шейнина, Е.Я.* Энциклопедия символов/ Е.Я. Шейнина. – М.; Харьков: АСТ: Торсинг, 2006. – 591с.

*Эпштейн, М.Н.* «Природа, мир, тайник вселенной...»: система пейзажных образов русской поэзии / М.Н. Эпштейн. – М.: Высшая школа, 1990. – 303 с.