

Е. А. Власова

ДИАЛОГИ

ВО ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВЕ

*Интертекстуальные пласты литературы
русского зарубежья «третьей волны»*

Е. А. Власова

ДИАЛОГИ

ВО ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВЕ

*Интертекстуальные пласты литературы
русского зарубежья «третьей волны»*



Нестор-История
Санкт-Петербург
2023

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)
В58

Научный рецензент:
доктор филологических наук, профессор *О. В. Богданова*

Научный редактор:
доктор филологических наук, профессор *О. В. Васильева*

В58 Власова Е. А.

Диалоги во времени и пространстве. Интертекстуальные пласты литературы русского зарубежья «третьей волны». СПб.: Нестор-История, 2023. — 456 с.

ISBN 978-5-4469-2145-4

В монографической работе Е. А. Власовой рассматриваются интертекстуальные пласты литературы русского зарубежья «третьей волны», устанавливаются диалогические связи писателей во времени и пространствах, означаются взаимодействия русской литературы прошлого и современного.

Издание предназначено для специалистов-филологов, а также для всех, кто интересуется историей развития русской литературы XIX–XXI веков.

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)

ISBN 978-5-4469-2145-4



9 785446 921454 >

© Е. А. Власова, 2023

Филологическая проза Андрея Синявского

«Прогулки с Пушкиным»: диалоги с классиком

Как известно, «Прогулки с Пушкиным» Андрея Синявского — Абрама Терца были написаны в 1966–1968 годах в Дубровлагере, как значится под текстом произведения. Первая публикация «Прогулок...» (на русском языке) состоялась в Лондоне в 1975 году, в Париже — в 1977-м. В России отдельный фрагмент «Прогулок...», отобранный самим автором, появился в журнале «Октябрь» (1990, № 4), целиком — в журнале «Вопросы литературы» (1990, № 7–9).

Появление «Прогулок с Пушкиным» в печати вызвало большой «переполох» (А. Марченко), разразившийся в литературных кругах, — причем не только постсоветской России, но и среди русской эмиграции (как в Европе, так и в Америке). Роман Гуль скандально определил эссе Терца как «Прогулки хама с Пушкиным», как «грязную, хулигански-хамскую <...> ничтожную книжку»¹, Вольфганг Казак в «Лексиконе» — как «на редкость вызывающую книгу»², Сергей Жаба не принял «отвратительную игру слов» автора и «святотатствующего» сочинителя поименовал «Иудой»³, Александр Солженицын решительно отверг «Прогулки...» за их «удручающе низкий нравственный уровень» и квалифицировал «эссе» как «изоцренные спекуляции» «эстета-литературоведа»⁴.

¹ Гуль Р. Прогулки хама с Пушкиным // Гуль Р. Одвуконь два: статьи. Нью-Йорк: Мост, 1982. 160 с. С. 5–17.

² Казак В. Лексикон русской литературы XX века. М.: Культура, 1991. С. 423.

³ Жаба С. Терцизированный Пушкин // Вестник РХД. 1976. № 118. С. 236.

⁴ Солженицын А. «...Колеблет твой треножник» // Солженицын А. Ленин в Цюрихе. Рассказы. Крохотки. Публицистика. Екатеринбург: У-Фактория, 1999. 752 с. С. 635–660.

В России обсуждение «Прогулок...», организованное Пушкинской комиссией ИМЛИ (АН СССР) им. А.М. Горького и состоявшееся в рамках круглого стола вслед за журнальной публикацией в «Вопросах литературы», имело огромный резонанс и поставило множество дискуссионных вопросов⁵. Фактически именно этот круглый стол, участники которого (литературоведы, критики, писатели) стремились «*прийти, насколько это возможно, к объективному результату*»⁶, во многом и определил перспективы сегодняшнего восприятия текста Снявского-Терца.

Выступающий на круглом столе С. Бочаров одним из первых высказал мысль о том, что книгу Терца «невозможно обсуждать <...> просто как литературоведческое сочинение о Пушкине»: «само по себе пушкиноведение Снявского-Терца „Прогулки с Пушкиным“ — *литература не меньше чем литературоведение*»⁷ [выд. нами. — Е. В.]. Сегодня тем более ясно, что при обращении к тексту Терца следует оставаться прежде всего в границах литературного явления и отодвинуть на бэкграунд представление о том, что «Прогулки с Пушкиным» могли быть восприняты как «событие общественное, политическое»⁸ (хотя очевидно, что и таковой ракурс актуализируется в отдельных фрагментах текста книги-эссе).

Одной из первых и самых выразительных («скандальных») особенностей, на которую обратили внимание критики и исследователи «Прогулок...», в том числе участники круглого стола в «Вопросах литературы», стала *манера повествования* Терца —

⁵ Обсуждение книги Абрама Терца «Прогулки с Пушкиным» / А. Казинцев, С. Куняев, С. Небольсин, П. Вайль, А. Генис, В. Сквозников, А. Архангельский, Д. Урнов, Ю. Давыдов, И. Золотусский, С. Ломинадзе, В. Непомнящий, А.М. Марченко, Ю. Манн, С. Бочаров, И. Роднянская, Е. Сергеев // Вопросы литературы. 1990. № 10. С. 77–153.

⁶ Там же. С. 77.

⁷ Бочаров С. Обсуждение книги Абрама Терца «Прогулки с Пушкиным» // Вопросы литературы. 1990. № 10. С. 78.

⁸ Обсуждение книги Абрама Терца «Прогулки с Пушкиным». С. 77.

речевая «раскрепощенность» и «расхристанность» (И. Роднянская), «неформальный язык», сильно «сдвинутый в пародию» (А. Марченко), «совмещение серьезности и смеха», «взгляд остранный, в известном смысле — эпатирующий и карнавальный» (Ю. Манн), «фрагментарность», «сдвиги и деформации» (А. Архангельский), обильная пропитанность текста «политическими реалиями и блатными речениями», «неакадемическими замечаниями» (С. Бочаров)⁹. По словам Е. Сергеева, книга Терца написана в «скандально-драчливом тоне», пронизана «глубоко личными, чисто субъективными» представлениями, это «мозговая игра», «своего рода буриме», острый «критический выпад»¹⁰. В представлении С. Куняева, книга Терца — «запузыренная ересь», оформленная «блатным языком» с утверждением «пафоса лагерно-уголовной среды»¹¹. И если последние эмоциональные эскапады принять всерьез вряд ли возможно, то суждения авторитетных литературоведов, приведенные выше, действительно близки к истине: язык, речь, манера повествования Терца в разговоре о Пушкине неакадемичны (С. Бочаров) и карнавальны (Ю. Манн), они сознательно ориентированы автором не на поддержание устойчиво сложившейся *академической* пушкинской «мифологии», а на ее развенчание.

Однако возникает вопрос: действительно ли вопрос формы — манеры нарративного изложения — столь важен Синявскому-Терцу? Верно ли, что «развенчание» является главной целью терцевского повествования? И если развенчание, то какого рода: Пушкина? русской литературы? научного академизма? Или задача Синявского-Терца состояла в ином и только на внешнем (поверхностном) уровне была сопряжена с Пушкиным и Дубровлагерем?

Иными словами, вопрос о манере повествования, о характере нарративных стратегий, избранных писателем в «Прогулках...»,

⁹ Обсуждение книги Абрама Терца «Прогулки с Пушкиным». С. 77–153.

¹⁰ Там же. С. 85.

¹¹ Там же. С. 101.

с нашей точки зрения, в многоаспектном научном исследовании не может и не должен занимать исключительную и центральную позицию, ибо классический ракурс соотношения формы и содержания — взаимообусловленных содержательной формы и поэтически оформленного содержания — остается неизменным: только совокупность изобразительно-смысловых аспектов позволит постичь истинную глубину замысла художника.

В этом плане принципиально важным, по нашему мнению, является интервью Андрея Сиявского, данное им Джону Глэду еще в 1983 году, в том числе по поводу «Прогулок с Пушкиным». Тогда Сиявский признавался: «Ведь чуть ли не все мои вещи, как ни странно сказать <...> вращаются вокруг одного сюжета — судьба писателя, судьба художника и тема художника. <...> Это же, в общем, художник: Гоголь — художник, Пушкин — художник, Сиявский — художник. <...> для меня это центральный сюжет...»¹².

Если под таким углом зрения взглянуть на «Прогулки с Пушкиным», то становится ясно, что действительно — в центре авторской наррации оказывается тема творчества, точнее, в определении Сиявского-Терца, тема «чистого искусства». И Пушкин располагается в центре рефлексии писателя именно потому, что его творчество для автора — непревзойденный образец «чистого искусства», наиболее концентрированное выражение и сущность последнего. Если еще незадолго до «Прогулок...» предметом размышлений Терца были принципы «*служебной* роли» социалистического реализма (знаменитая статья «Что такое социалистический реализм», 1957), то теперь, в «Прогулках...», в художественной форме речь шла о «чистой поэзии» и ее *не-служебных* функциях.

В этом плане весьма точно определил творческую задачу книги Сиявского-Терца С. Бочаров. По мнению исследователя, «книгу о Пушкине автор писал как собственный эстетический манифест, и в Пушкине он искал тот пафос, который и сам

¹² Глэд Дж. Беседы в изгнании. Русское литературное зарубежье. М.: Книжная палата, 1991. С. 176.

от себя хотел утверждать как собственный пафос. Пафос этот — чистое искусство»¹³.

Синявский действительно неоднократно повторял: «Я <...> — сторонник чистого искусства»¹⁴. Но возникает вопрос: как в «Прогулках с Пушкиным» писатель интерпретирует понятие «чистого искусства» и какой смысл вкладывает в понятие?

Дело в том, что, как известно, в научной практике понятие «чистое искусство» имеет временной и институциональный характер. С одной стороны, «чистое искусство» («искусство для искусства») — термин, употребляемый для обозначения ряда эстетических концепций, опирающихся на утверждение самоценности художественного творчества и его независимости от социально-политических требований общественной жизни¹⁵. С другой стороны, исторически это понятие прочно закреплено в России и русской литературе за серединой XIX века, когда в разгар дискуссий о поэзии и общественной роли поэта критики-шестидесятники Н. Добролюбов, Д. Писарев, Н. Чернышевский публично обвиняли А. Фета, Я. Полонского, А. Майкова (реже — Ф. Тютчева) в узости художественного мира и противопоставляли их творчеству «гражданскую поэзию» творцов-демократов, прежде всего Н. Некрасова.

Однако у Терца (или у Синявского-литературоведа) коннотативное наполнение понятия «чистое искусство» обретает несколько иной — не научно-терминологический — характер. Синявский-Терц не апеллирует к творчеству «чистых поэтов» Тютчева или Фета (которые были хорошо знакомы лектору-исследователю и чье творчество весьма репрезентативно в этом плане), но трактует понятие «чистого искусства» расширительно, раздвигая границы явления и внехронологически охватывая

¹³ *Бочаров С.* Обсуждение книги Абрама Терца «Прогулки с Пушкиным». С. 80.

¹⁴ *Глэд Дж.* Беседы в изгнании. С. 178.

¹⁵ См. об этом: *Словарь литературоведческих терминов* / ред.-сост. Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. М.: Просвещение, 1974. 509 с.

им как начало XIX века (творчество Пушкина, Гоголя и Лермонтова), так и конец XIX века (Л. Толстой, Достоевский, Чехов), вплоть до советской литературы всего XX века («неперсонифицированный» социалистический реализм). «Чистое искусство» у Терца — вневременное и внеличностное понятие, актуализирующее представление о неслужебной функции творчества и роли писателя, о свободе художнических поисков творца.

В этом плане возникает новый вопрос: почему Терц обратился не к поэзии представителей «искусства для искусства» Фета или Тютчева, а к творчеству Пушкина?

В интервью Дж. Глэду Сиявский так рассказывает об истоках «Прогулок...»: «Когда я сидел в Лефортове <...> там хорошая библиотека, и там мне как раз попался Вересаев [«Пушкин в жизни». — *Е. В.*]. Я там сделал выписки <...> и все их потом использовал»¹⁶. И далее уточняет: «Мне прислали обыкновенный трехтомник [Пушкина. — *Е. В.*], не какое-нибудь академическое издание, плюс выписки из Вересаева, плюс собственная терцевская изобретательность — вот как делалась эта книга»¹⁷.

Можно было бы предположить, что условием обращения к «прогулкам с Пушкиным» стал случай. Однако в «Голосе из хора» (1971) Сиявский вспоминает дни своего пребывания в Лефортовской тюрьме, затем в мордовских лагерях и называет ряд других имен и книг, которые могли бы послужить толчком к созданию «терцизированной» биографии, размышлений «по поводу...». Писатель признается: «В Лефортове я попытался восстановить по памяти значение нескольких книг <...> Мысленно перебирал романы...» (с. 451)¹⁸. В лагерях: «Не успеваю читать книги, но думаю о них непрестанно...» (с. 447).

¹⁶ Глэд Дж. Беседы в изгнании. С. 186–187.

¹⁷ Там же. С. 187.

¹⁸ Здесь и далее цитаты из Терца приводятся по изд.: *Абрам Терц / Андрей Сиявский. Собрание сочинений: в 2 т. М.: Старт, 1992* — с указанием страниц в скобках. «Прогулки с Пушкиным» — т. 1, с. 339–435. «Голос из хора» — т. 1, с. 437–669.

«Я почему-то вспомнил „Ленору“ [В. А. Жуковского. — *Е. В.*]» (с. 443).

«Письмами в тюрьме меня огорчил Чехов и порадовал А. К. Толстой...» (с. 448).

«Почему к протопопу Аввакуму в одну яму вместились так много?» (с. 450).

«На грузинских миниатюрах (17 в.) к „Витязю в тигровой шкуре“ все эпизоды сопровождаются изображением Солнца и Луны...» (с. 462).

«Два писателя открыли нам, что юмор это любовь. Гофман и Диккенс» (с. 480).

«В самом имени Данте слышится ад: эффект перевертня» (с. 480).

«Мне кажется, „Бедные люди“ Достоевского родились по звуковой аналогии и по контрасту с „Мертвыми душами“. Не мертвые души, — спорит Достоевский (и очень при этом сердится), — а бедные люди!» (с. 480).

«...Ай-да Бальзак!» (с. 481).

«Поэзия Анны Ахматовой похожа на пруд или озеро, отороченное лесом, или на зеркало, в котором все кажется менее реальным, но более выпуклым, чем в действительности...» (с. 494–494).

И число (ряд) подобного рода литературных имен может быть продолжено.

Однако из всего многообразия русской и зарубежной литературы Синявским выделен Пушкин: «У Пушкина можно встретить самые порой неожиданные строки...» (с. 458). Произведения Пушкина для Терца ярче, полнее, «неожиданнее», чем творчество любого из «восстановленных в памяти» имен-творцов, богаче, чем поэтическое наследие «чистых поэтов» Фета или Тютчева, таинственнее, чем «заумь» Хлебникова (с. 459) или любовный лиризм Ахматовой.

Синявский объяснял Дж. Глэду: «Я хочу сказать, почему я писал в лагере. Это было, так сказать, завещание. Понимаете,

лагерь — это несколько предсмертная ситуация. В буквальном или метафорическом смысле слова. „Прогулки с Пушкиным“ — это продолжение моего последнего слова на суде, а смысл последнего слова состоял в том, что искусство никому не служит, что искусство независимо, искусство свободно. И Пушкин для меня как раз образец чистого искусства <...> лучшего знамени, чем Пушкин, для этой идеи я не видел»¹⁹.

Примечательно, что в различных интервью Сиявский неоднократно приводил метафору о «завещании», но — между тем — в качестве доминантной особенности «Прогулок...» сам выделял не содержание, а форму: «слог» — «полублатной», «непочтительного вопроса», «непочтительных выражений», «...нарочито соединяя слова разных стилистических рядов»²⁰. По определению писателя, суть его «Прогулок...» — «стилистическое снижение»²¹.

В этой плоскости интертекстуальным претекстом Сиявскому, по его словам, послужили визуальные ряды В.с. Мейерхольда и П. Пикассо:

«...образцом для меня был Мейерхольд, который ставил классические вещи в неклассическом духе, резко осовременивая, переворачивая. А также Пикассо, который брал иногда какую-нибудь классическую в живописи тему, сюжет, даже образ, допустим, Пуссена, и потом все это переделывал по-своему, вводил туда кубизм и все что угодно»²².

Другими словами, с момента появления «Прогулок с Пушкиным» акцент неизбежно — как автором, так и критиками — делался на область формы, «терцевского слога»²³. «Тут масса игры...»²⁴

¹⁹ *Глэд Дж.* Беседы в изгнании. С. 185–186.

²⁰ Там же. С. 186.

²¹ Там же.

²² Там же.

²³ Там же.

²⁴ Там же.

Потому закономерно, что как самим Синявским, так и его критиками предпринимались неоднократные попытки квалифицировать «терцевское» художественное *направление*, манеру письма. По мысли самого автора, его стиль — это «смесь реализма и фантастики», некое «литературное барокко»²⁵. По утверждению А. Гениса, это «магический реализм», где «натурализм и гротеск, реализм и фантастики перемешиваются в мучительной для жизни, но плодотворной для литературы пропорции»²⁶. По определению Н. Лейдермана и М. Липовецкого, у Терца — особая версия реалистической традиции, «восходящая к Гоголю и опосредованная модернистическим гротеском»²⁷, «фантастический реализм»²⁸. И, без сомнения, именно этот ракурс — особость стилевой манеры — ставится Терцу в заслугу.

Между тем приведенные выше определения речестилевой манеры Терца — яркие, неординарные, метафоричны, но едва ли они имеют прямое отношение к научной квалификации терцевского стиля и манеры. Более того, несколько странным выглядит соположение творческой задачи осмысления роли поэта и предназначения поэзии, то есть в терцевском понимании «чистого искусства» его намерение продолжить судебное «заключительное слово» (= «завещание») с неизменной и настойчивой (если не навязчивой) акцентуацией «приблатненной» терцевской речевой стихии. Нам представляется, что именно этот — внешний — аспект и воспринимался наиболее радикальным в конце XX века, в момент появления и критического обсуждения «Прогулок...». По словам Бочарова, «...автор сам спровоцировал нас на недоразумение, затеяв на первых страницах игру со сниженными образами-масками Пушкина, которые сам же он

²⁵ Там же. С. 182.

²⁶ *Генис А. Иван Петрович умер: статьи и расследования.* М.: НЛО, 1999. С. 33.

²⁷ *Лейдерман Н., Липовецкий М.* Современная русская литература: 1950–1990-е годы: в 2 т. Т. 1. 1953–1968. М.: Академия, 2003. С. 359.

²⁸ Там же.

называет лубочными и площадными» и «...мы мгновенно в этой игре запутались»²⁹. Однако сейчас — после многочисленных практик отечественных постмодернистов XX–XXI веков — эпицентр аналитического осмысления может быть сдвинут в иную точку и внимание обращено непосредственно к тексту и его содержательному компоненту, на фоне которого, как станет ясно, стилевое оформление не только не доминирует, но и может быть интерпретировано в иных коннотативных векторах.

* * *

Итак, как было отмечено выше, самое пристальное и энергичное внимание критиков в 1970–1990-х годах привлек *способ* повествования Абрама Терца в «Прогулках...», намеренно гротесковые приемы, особые стиль и манера изложения, «полублатной» язык. Как заявляли многие диспутанты, существует множество причин, «не позволяющ<их> судить об этой книге слишком академически»³⁰, между тем уже на раннем этапе осмысления текста вставал вопрос о влиянии на манеру Терца того или иного предшественника-художника, предпринимались попытки найти интертекстуальные истоки той стилистической «вольности», к которой прибегал Снявский.

В этом смысле решительно и единодушно исследователями был признан авторитет «претекстуального» В.В. Розанова. С одной стороны, возможно, отчасти ассоциативно (из-за присутствия рядом с Снявским Марии Васильевны Розановой), с другой — по аналогии с уже существовавшим в русской литературе образцом «свободного литературоведения» Розанова, *его* Пушкина и *его* Гоголя.

Весьма убедительно о влиянии на Терца прозы Василия Розанова писал С. Бочаров: «Розановского Гоголя можно вспомнить, когда мы слышим обвинения автору „Прогулок“ в глумлении

²⁹ Бочаров С. Обсуждение книги Абрама Терца «Прогулки с Пушкиным». С. 79.

³⁰ Там же. С. 78.

над святыней Пушкина. Розанов (сильно повлиявший на прозу Синявского, автора также и книги о Розанове) — Розанов, как известно, написал о Гоголе немало такого, чего не простили бы никому другому. Черным по белому Розанов так писал о Гоголе, что это будет почудовищнее Пушкина „на тонких эротических ножках“ (беру особенно одиозный пример, каким обычно пользуются обличители книги А. Терца). Эти розановские суждения о Гоголе не перестают быть предметом не только смущения, но и нравственного негодования <...> Однако мы все лучше начинаем понимать, что именно Розанов заново открывал нам Гоголя на рубеже веков — и сумел он это сделать как никто другой как раз благодаря непочтительной остроте своих замечаний. Он увидел в Гоголе некие страшные вещи, которые и в самом деле в Гоголе есть, и задал нам вопрос, как их понимать и объяснять»³¹.

Бочаров осторожно добавляет: «Я не равняю Синявского с Розановым, но известную аналогию в этом случае вижу...»³² И суждение исследователя справедливо. Действительно, Терц наследует приемы розановского субъективизма, стилистически деакадемизированного повествования о классике русской литературы — его, розановского, Пушкина (или Гоголя). Причем если обратиться к тексту Розанова, то, как видно, ориентированы именно на стиль (который, правда, понимается художником-классиком шире, чем просто стиль языка, речи, повествования):

«Есть стиль языка. Но есть еще стиль души человеческой и, соответственно этому, стиль целостного творчества, исходящего из этой души. Что такое стиль? Это план или дух, объемлющий все подробности и подчиняющий их себе. Слово „стиль“ взято из архитектуры и перенесено на словесные произведения. Стиль готический, романский, греческий, славянский, византийский обозначают дух эпохи, характер племени и века, как-то связанный и понятно выражающийся в линиях зданий, храмов,

³¹ Там же. С. 78–79.

³² Там же. С. 79.

дворцов. Стиль автора есть особая ковка языка или характер избираемых им для воплощения сюжетов, наконец — способ обработки этих сюжетов, связанный с духом автора и вполне выражающий этот дух. Известно, что каждый сильный автор имеет свой стиль; и только имеющий свой стиль автор образует школу, вызывая подражателей. Чем оригинальнее, поразительнее и новее стиль, чем, наконец, он прекраснее, тем большее могущество вносит с собою писатель в литературу...»³³

Внимание Розанова к стилю писателя, к стилю личности Гоголя наследуется Терцем, и в повествовании последнего стиль (по-розановски) становится больше, чем стиль. Стиль литературоведа Снявского, избранный им для «Прогулок с Пушкиным», собственно и есть литературная маска, получившая имя Абрама Терца, «правонарушителя», престапующего общепринятые (в том числе литературные) законы («литприличия», по А. Марченко). *Стиль Терца* — это суть (и доминанта) его художнического образа-маски.

Однако эта «персонифицированная» метафора поддерживается в тексте «Прогулок...» и собственно розановским неакадемичным — «разговорным» — стилем речи, манерой рассуждений о Гоголе.

Розанов: «Гоголь — какой-то кудесник <...> Выложите вы его из русской действительности, жизни, духовного развития: право, потерять всю Белоруссию не страшнее станет. Огромная зияющая пропасть останется на месте, где стоит краткое „Гоголь“. Сколько дел, лиц исторических, сколько течений общественных и духовных явлений, если вырвать из них „Гоголя“ и „гоголевское“, получит сейчас другое течение, другую формуровку, вовсе другое значение. Гоголь — огромный край русского бытия. Но с чем же он пришел к нам, чтобы столько совершить? Только с душою своею, странною, необыкновенною. Ни средств,

³³ Розанов В. Гоголь // Розанов В. Собрание сочинений: в 8 т. М.: Книговек, 2012. Т. 8. О писателе и писательстве. URL: http://az.lib.ru/r/rozanow_w_w/text_1902_gogol.shtml.

ни положения, ни, как говорится, „связей“. Вот уж Агамемнон без армии, взявший Трои; вот хитроумно устроенный деревянный конь Улисса, который зажег пожар и убийства в старом граде Приама, куда его ввезли. Так Гоголь, маленький, незаметный чиновничек „департамента подлостей и вздоров“ („Шинель“), сжег николаевскую Русь...»³⁴

Одно только ироническое портретирование Гоголя как «маленького, незаметного чиновничка» из «департамента подлостей и вздоров» позволяет предположить, откуда в «Прогулках...» возник длинный нос Пушкина, почему так панибратски Терц «щелкает Пушкина по лбу и треплет за бакенбарды»³⁵.

Сходную мысль — о влиянии Розанова на Терца — высказывала в 1990-х годах и И. Роднянская. Исследователь более сдержанно и вместе с тем более точно определила характер литературных скрепов Розанова и Терца. По этому поводу она писала: «В провокационной эскападе Розанова [«Заметки о Пушкине». — *Е. В.*] можно при желании разглядеть зародыш „Прогулок с Пушкиным“ Терца — талантливого розановского подражателя <...> порой — продолжателя, а порой — прямого эпигона...»³⁶.

Роднянская указывала на видимую связь терцевских «Мыслей врасплох» с «Опавшими листьями» Розанова, акцентировала «расхристанность», которую «Синявский охотно культивирует в себе, следуя опять-таки примеру Розанова» и которая, по убеждению критика, «Пушкину, конечно, не присуща (а там, где она ему приписывается, автор фальшивит)»³⁷, но — что особенно важно в плане интертекстуальных переключек — отмечала, что «в заметке Розанова, в частности, уже звучит тема

³⁴ *Розанов В.* Гоголь.

³⁵ *Сергеев Е.* Обсуждение книги Абрама Терца «Прогулки с Пушкиным». С. 84.

³⁶ *Роднянская И.* Обсуждение книги Абрама Терца «Прогулки с Пушкиным». С. 85.

³⁷ Там же. С. 87.

пресловутой пушкинской „пустоты“ — в сравнении с духовной содержательностью Гоголя»³⁸. Более того, в своих размышлениях исследователь углубила наблюдение и указала на еще один претекст, подчеркивая, что суждения о «пустоте» Пушкина впоследствии будут подхвачены В. Соловьевым: «в <...> капитальной статье „Значение поэзии в стихотворениях Пушкина“ [тот] переосмыслил их в высоком ключе», поясняя: «чтобы открыться вдохновению, изливающемуся из „надсознательного“ источника, поэт „должен быть нищ духом, его душа должна быть так же пуста, как та пустыня, куда его тянет“»³⁹.

Оставляя в стороне аксиологическую напряженность определений Роднянской («подражатель», «эпигон», «расхристанность», «фальшь», «жаргонизм» (как явление) и др.), отметим, однако, что исследователь весьма точно и аргументированно наметила преемственность Терца в отношении к эстетизированно-артистической прозе Розанова и уловила концептуально-семантическую близость осознания пушкинской «пустоты/полноты» у Терца и В. Соловьева.

Помимо Розанова и В. Соловьева И. Роднянская указала еще на одно важное имя в ряду сопоставительных связей Терца — на имя Константина Леонтьева. Причем (одной из первых) Роднянская выделила в этой перекличке не столько стилиевой, сколько содержательный, мировоззренческий аспект:

«<...> есть у Снявского еще один учитель — несомненный поклонник чистой художественности и в жизни, и в искусстве, бессильный примирить, как впоследствии и Андрей Снявский, свой эстетизм со своим христианством. На „языческого“ Пушкина он глядел почти теми же глазами <...> И впрямь: читаем у Терца разбор стихотворения „Делибаш“ — на чьей стороне Пушкин, за кого из смертельных противников молится он? Конечно, „за то, чтоб одолели оба соперника“; „пушкинская мо-

³⁸ Роднянская И. Обсуждение книги Абрама Терца «Прогулки с Пушкиным». С. 86.

³⁹ Там же.

литва идет на потребу миру — такому, каков он есть, и состоит в пожелании ему долгих лет, доброго здоровья, боевых успехов и личного счастья. Пусть солдат воюет, царь царствует, женщина любит, монах постится, а Пушкин, пусть Пушкин на все это смотрит, радуя за всех и воодушевляя каждого“. Да ведь это же та единственно достижимая на земле гармония, которую Константин Леонтьев в брошюре „Наши новые христиане“ с такой горячностью противопоставлял „розовой“ мировой гармонии Достоевского! <...> Он помещает искусство по ту сторону добра и зла, чтобы вычленил для себя желанную область свободы. „Освобожденный пленник шел“. Эта область свободы реализуется через полнейший отказ искусства служить посторонним целям...»⁴⁰

Как видим, всеобъемлемость и дихотомия мировоззрения «интертекстуального» Пушкина сопоставляется с диалогично-диалогической точкой зрения и манерой терцевского Пушкина и квалифицируется как сущностная черта повествования современного писателя. Глубинно-интенционное существо подобного рода пересечения некоторыми критиками ставится под сомнение, однако интертекстуальная отсылка, предложенная Роднянской, по-своему примечательна.

Итак, неоспоримым «методологическим источником»⁴¹ (Дм. Урнов) терцевских «Прогулок с Пушкиным» всеми исследователями согласно и бесспорно признан Василий Розанов. Однако поскольку в русской литературе тема «мой Пушкин» возникала и ранее, то совершенно закономерна в этом ряду актуализация имени Марины Цветаевой. С. Бочаров обозначил подобного рода связь-перекличку на уровне стиля — подчеркнуто «субъективной» манеры повествования, если не впрямую ориентированной на Пушкина Цветаевой, то близкой Терцу отсутствием «научного объективизма» и наличием «яркого

⁴⁰ Там же. С. 89–90.

⁴¹ Урнов Дм. Обсуждение книги Абрама Терца «Прогулки с Пушкиным». С. 139.

своеволия», не способствовавших, по мнению критика, созданию «уравновешенн<ого> образ<а>» Пушкина, но подвигнувших обоих писателей на «острые проникновения»⁴².

Внешне неожиданную апелляцию к литературе начала XX века предложили А. Архангельский и С. Небольсин. По мысли исследователей, Терц «скрыто ориентируется»⁴³ на Маяковского с его «Юбилейным», в намерении тем самым «освободить Пушкина» и «оживить для беседы тет-а-тет»⁴⁴ — причем «начинается прогулка с дерганием старшего за лацканы»⁴⁵.

Действительно, панибратство Маяковского сродни повествовательной «свободе» Терца:

Александр Сергеевич,
разрешите представиться.
Маяковский.
Дайте руку
<...>
Стиснул?
Больно?
Извините, дорогой⁴⁶,

— а попытка ревизии современной литературы коррелирует с творческими задачами Снявского-Терца. И хотя понимание «служебной» роли искусства у Маяковского и Терца (как очевидно) категорически разнится, однако сама по себе апелляция исследователей к «Юбилейному» примечательна и позволяет

⁴² *Бочаров С.* Обсуждение книги Абрама Терца «Прогулки с Пушкиным». С. 78.

⁴³ *Архангельский А.* Обсуждение книги Абрама Терца «Прогулки с Пушкиным». С. 105.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ *Небольсин С.* Обсуждение книги Абрама Терца «Прогулки с Пушкиным». С. 119.

⁴⁶ *Маяковский В. В.* Юбилейное // Маяковский В. В. Собр. соч.: в 2 т. М.: Правда, 1987. Т. 1. С. 215.

встроить «неформальность» терцевского обращения к классике (к Пушкину) в уже контурирующуюся интертекстуальную традицию.

Между тем следует заметить, что и сам Синявский задолго до московских критиков уже указывал на предложенные исследователями интертекстуальные переклички. В упоминаемом ранее интервью Дж. Глэду Синявский признавался: «Мне нужно было написать о Пушкине, помимо прочего, после того, как о Пушкине уже писали крайне субъективно. И Цветаева в „Мой Пушкин“, „Пушкин и Пугачев“, и Маяковский юбилейный, — то есть Абрам Терц вот в такой традиции — Цветаева и Маяковский. Пушкин в цветаевском и маяковском восприятии <...>»⁴⁷. И в обоих случаях Синявский акцентирует внимание на «крайней субъективности» воссоздаваемого поэтического образа Пушкина.

Однако ряд ассоциативно-интертекстуальных отсылок, в представлении современных критиков, может быть еще более емок и широк. Через Маяковского А. Архангельский, например, стремится подойти в «Прогулках...» к Б. Пастернаку, к его «Охранной грамоте», причем в данном случае не через апелляцию к особенностям внешнего изложения, формы, но через существо идейных констант. По Архангельскому, «отсылки к „Охранной грамоте“ <...> тем закономернее, что проблема „искусства для искусства“ и „искусства для пользы“ — главная в книге Пастернака <...> Собственно, вся эта книга построена на последовательном преодолении теории „служебности“ культуры — в пользу теории ее „самоценности“»⁴⁸. Критик уверенно заявляет: «...будь у меня больше места, я бы привел множество параллельных цитат»⁴⁹. И доказать убедительность таковой позиции действительно не сложно, особенно с учетом исторических

⁴⁷ Глэд Дж. Беседы в изгнании. С. 189.

⁴⁸ Архангельский А. Обсуждение книги Абрама Терца «Прогулки с Пушкиным». С. 105.

⁴⁹ Там же.

обстоятельств жизни самого Пастернака 1940–1950-х годов, близких создателю «Прогулок с Пушкиным».

Любопытно, что у одного из участников круглого стола 1990 года возникла и *современная* параллель к нарративной форме Терца — наметившийся интертекстуальный диалог с Б. Окуджавой. С. Небольсин напомнил о песенной лирике поэта 1960-х годов и обратился к строкам из «Былое нельзя вернуть...»

А все-таки жаль, что нельзя с Александром Сергеевичем поужинать в «Яр» заскочить хоть на четверть часа⁵⁰.

Точечная и, казалось бы, почти случайная связь с лирикой 1960-х годов подводит к принципиально важной с научной точки зрения мысли: обращение Сиявского-Терца к стилистике «свободной прогулки», к форме «непринужденной беседы» фактически уже было подготовлено (до него) отечественной литературой, историей развития одной из ее ветвей: Гоголь, Достоевский, Л. Толстой — о Пушкине, в начале XX века — Розанов, В. Соловьев, Мережковский и Пушкин, чуть позже Цветаева, Маяковский, Есенин, Пастернак, Ходасевич, Ахматова, Набоков и Пушкин, наконец в эпоху, близкую Сиявскому, — Окуджава и его, тоже субъективный, Пушкин. Понятно, что подобный ряд можно множить и расширять, но концептуально важно, что терцевский Пушкин уже имел свою «лично-субъективированную» предысторию и был подготовлен одной из интертекстуальных традиций-тенденций развития русской литературы.

Однако своеобразие субъективной манеры Терца состоит в том, что он сумел (в том числе по воле реальных жизненных обстоятельств) пропустить образ *ego* Пушкина через околотагерное пространство, причем в своем эстетическом (речестилевом)

⁵⁰ Окуджава Б. «Былое нельзя вернуть...» // Окуджава Б. Стихотворения. СПб.: Академический проект, 2001 (Новая библиотека поэта).

снижении он (как показывает текст «романа»⁵¹) не пошел дальше самого Пушкина (или, например, Ивана Баркова). Если объективнее взглянуть на терцевское повествование, то окажется, что лагерные жаргонизмы, за которые судили писателя, весьма локальны и по существу «случайны» в тексте, по-своему искусственны и неорганичны, что свидетельствует об их окказиональности и рациональности. При доработке текста после Дубровлагеря писатель намеренно и весьма «умственно», на наш взгляд, оставлял (или вводил) блатную лексику в текст «Прогулок...», ориентируясь на «житейские» условия ожидаемой публикации на Западе. Вольный стиль «Прогулок...» для отечественного читателя уже сам по себе был достаточно эпатажен (неслучайно в тексте совершенно отсутствует обценная лексика) — блатные словечки нужны были Терцу исключительно для «задора», для маркировки «запретки» (с учетом полисемии слова), для поддержания (по сути искусственного) преступно-воровского имиджа автора — Абрама Терца. Интеллектуальный подтекст «Прогулок...» весьма далек от ментальных перспектив опрошенной маски нарратора (нарратора-маски), изобличая за ней литературоведческий талант и тонкую наблюдательность Синявского-исследователя. Потому вряд ли был до конца искренен крупный специалист по русской литературе XIX века Ю. Манн, который в ходе дискуссии в «Вопросах литературы» осторожно (и охранительно для писателя) говорил, что использование Синявским «псевдо-маски „Абрам Терц“» закономерно и оправданно⁵². Скорее был честен и прав С. Бочаров, который соглашался «спокойно принять „Прогулки с Пушкиным“ в пушкиноведение»⁵³, признавая главенствующую роль в «Прогулках...» Синявского, но не Терца.

⁵¹ В вольном определении П. Вайля и А. Гениса. См.: *Вайль П., Генис А.* Обсуждение книги Абрама Терца «Прогулки с Пушкиным». С. 124.

⁵² *Манн Ю.* Обсуждение книги Абрама Терца «Прогулки с Пушкиным». С. 97.

⁵³ *Бочаров С.* Обсуждение книги Абрама Терца «Прогулки с Пушкиным». С. 83.

* * *

В интервью 1983 года, отвечая на вопросы Джона Глэда, А. Снявский вспоминал, когда, как и при каких условиях он задумал текст «Прогулок с Пушкиным». Ранее уже приводилась цитата о том, что в Лефортово ему «попался Вересаев» и тогда же он «сделал выписки», которые «потом использовал»⁵⁴. В другом месте Снявский даже удивлялся: «...каждый, даже не обязательно пушкинист, а просто интеллигентный человек, гуманитарий, филолог в России по этим цитатам очень легко может установить источник. А источник таков — это книга Вересаева „Пушкин в жизни“, где весь жизненный и творческий путь Пушкина освещается при помощи кусочков и отрывков из высказываний современников, из журналов»⁵⁵.

По сути, обращение Снявского к Пушкину было случайным. Но, как известно, случайность представляет собой неосознанную и еще не обобщенную закономерность (Левкипп, Демокрит, Аристотель и др.). И дело не только в личности Пушкина. Так, жена Снявского, Мария Розанова, видит в этом «божественный промысел», отклик свыше на ее молитвы: «...хочется иногда рвануть тельняшку на груди — стреляйте, сволочи: это я во всем виновата! Потому что это моя книжка, для меня написанная, по моей молитве — Господи, спаси Снявского, не дай ему пропасть, пошли, Господи, Ангела Твоего...»⁵⁶. И добавляет о «Прогулках...»: «Началась эта история, эти прогулки, задолго до Снявского и его Дубровлагеря...»⁵⁷

Розанова рассказывает «детективную» историю времен ее юности, когда она украла («криминал») из школьной библиотеки книгу В. В. Вересаева «Пушкин в жизни»: «Я украла Вересаева. „Пушкин в жизни“ — два синеньких тома, с белыми

⁵⁴ Глэд Дж. Беседы в изгнании. С. 187.

⁵⁵ Там же. С. 186.

⁵⁶ Розанова М. В. К истории и географии этой книги // Вопросы литературы. 1990. № 10. С. 154.

⁵⁷ Там же.

барельефами, с пропорцией листа, плавно переходящей в золотое сечение, вольготными полями, упоительными картинками и совершенно невероятными историями, которые могут случаться только с гением, и это совершенно ясно, потому что мы — в едином строю, в красных галстуках, синий низ — белый верх, и мы хороши, мы прекрасны тем, что нас много и дружно — к борьбе за дело Ленина — Сталина будь готов! А он — один и в прозрачных кисейных панталонах, ай да Пушкин, ай да сукин сын! <...> Сам сахарный, а зад у него яблочный, одним словом — гений, не как мы — толпа, а царь, живет один. И нет у нас другого такого, единственный, остальные (которые из учебника) все в наших пионерских рядах: и Лермонтов, и Толстой, а ОН — на особицу...»⁵⁸

Розанова признаётся: «Время от времени я ее перечитываю, частенько лезу туда за той или иной справкой, и на моих сегодняшних книжных полках она, изрядно уже потрепанная (все-таки с 41-го года гуляет со мной, бедолага), занимает место. Одна из немногих живет под стеклом...»⁵⁹

По словам Розановой: «И все десять лет, что мы прожили с Синявским до его ареста в 65-м году, я уговаривала: прочти, говорила, Вересаева, книга-то необыкновенная...»⁶⁰ Правда, Синявский «сопротивлялся»: «все был недосуг и разные обстоятельства. Так и ушел в тюрьму...»⁶¹, не прочитав книгу.

А далее, как известно, были Лефортово, библиотека, Вересаев. Жена писателя прямолинейно и уверенно сводит ряд различных событий к единому вектору и утверждает собственную роль в замысле «Прогулок...»: еще до ареста, «когда тучи уже сгущались и мы чувствовали дыхание погони в спину, я сказала Синявскому: ну что это у тебя все произведения какие-то мрачные? Сочини мне в подарок что-нибудь радостное, ангельское,

⁵⁸ Там же. С. 155.

⁵⁹ Там же.

⁶⁰ Там же.

⁶¹ Там же.

напиши мне про Моцарта... И он это сделал — в лагере. Потому что Пушкин — это Моцарт...»⁶²

Если отвлечься от розановской (М. В. Розановой) аберрации стиля, смысла, памяти (причины и следствия), но обратиться к фактам, то можно признать, что нечто личное и субъективное действительно было в обращении Снявского к Вересаеву. Вероятно, посредством Вересаева осуществлялась в заключении актуализация «незримых» связей с домом, с семьей, с женой. Однако посвящения М. В. Розановой даже после освобождения и завершения «Прогулок...» все-таки не последовало, хотя, как известно, текст передавался на волю именно посредством писем к жене⁶³. Розанова пишет об этом: «Прогулки были конечны в 68-м году, тогда же я их перечитала, выбрав из писем соответствующие отрывки <...> — рукопись, то есть оригиналы всех писем, лежит в моих бумагах <...> машинопись сразу же уехала за границу, где и хранится»⁶⁴.

Вряд ли Снявский был намерен создать «Прогулки...» «в подарок», как нечто «радостное» и «легкое». Несомненно, главным и сущностным был сам Пушкин: его личность и творчество, его поэтическая судьба и жизненные обстоятельства. Едва ли можно себе представить, что в разговоре о «чистом искусстве» истоком его «прогулок с имярек» мог бы стать какой-то другой (не пушкинский) именной том, например из популярной и авторитетной серии «ЖЗЛ» — ведь в знаменательном для Снявского 1965 году в серии «ЖЗЛ» уже вышли очередными изданиями «Ломоносов» (А. Морозова), «Салтыков-Щедрин» (А. Туркова), «Достоевский» (Л. Гроссмана). Были опубликованы «Гоголь», «Тургенев», «Короленко», «Горький» или «Шекспир», «Бальзак», «Гете» (и др.). Однако именно Пушкин давал Си-

⁶² Розанова М. В. К истории и географии этой книги // Вопросы литературы. 1990. № 10. С. 155.

⁶³ Как известно, посвящения М. В. Розановой был удостоен «Голос из хора».

⁶⁴ Розанова М. В. К истории и географии этой книги. С. 156.

нявскому возможность аккумулировать различные сферы его личностных, профессиональных и художнических приоритетов: любителя фольклора (в том числе анекдотов о Пушкине), лектора-преподавателя МГУ и Школы-студии МХАТ (с обязательными лекционными часами по Пушкину), исследователя-филолога (степень кандидата наук, служба в ИМЛИ АН СССР, сектор советской литературы, критик «Нового мира» и др.). И, несомненно, опыт писателя-диссидента Абрама Терца. Пушкин стал терцевским «все».

Вслед за самим Синявским М. Розанова повторяет, что в тюрьме вересаевский «Пушкин в жизни» стал «главным чтением» Синявского «на многие месяцы»⁶⁵. И что еще важнее: «В своем последнем слове на суде Андрей Синявский отстаивал независимость художника от каких бы то ни было государственных установлений, требований и регламентаций, неподсудность, неподведомственность искусства политическим обвинениям и независимость искусства от воли государства и общества, которые давят на художника и заставляют его быть таким, каким он быть не хочет и не может. Отсюда „Прогулки“ стали как бы продолжением последнего слова на суде и вылились, прозвучали они <...> как гимн во славу чистого искусства и свободного творчества. Потому что в русской литературе Пушкин больше, чем какой-то другой великий русский писатель, наиболее органически отвечает идеям чистого искусства, искусства для искусства»⁶⁶. И хотя с научной точки зрения последнее утверждение вряд ли справедливо и основательно, но пафос слов Розановой понятен, как ясно и то, о каком чистом искусстве идет речь — о неидеологизированном и неполитизированном.

В любом случае важным для нас оказывается то обстоятельство, что «Пушкин в жизни» В. Вересаева — еще один интертекстуальный пласт, который должен быть обозначен применительно к «Прогулкам с Пушкиным». Другое дело, что упрек

⁶⁵ Там же.

⁶⁶ Там же. С. 156–157.

М. Розановой и самого Сиявского ученым и читателям («просто интеллигентным <людям>»), которые, по их словам, должны были «с первых страниц этого злокозненного гулянья почуять, откуда ветер дует и в какой работе о Пушкине собраны цитаты и из „Невского зрителя“ за 1820 год, и из „Русской старины“ за 1874-й»⁶⁷, мало основателен и даже несправедлив. Во-первых, потому, что издания книги Вересаева были мало доступны. Вересаевский «Пушкин в жизни» с момента первой публикации (1927) всегда вызывал ожесточенные дискуссии специалистов из-за «обытовленности» образа Пушкина, явленного на страницах вересаевской хроники. И хотя только в тридцатые годы книга выдержала шесть изданий, однако позднее ее переиздания были отложены на десятилетия — вплоть до прокомментированного, но сильно искаженного выпуска 1984 года⁶⁸. Во-вторых, инвективы в адрес не разглядевших «источник» специалистов лукавы, так как последние в силу специфики научной работы ориентированы в первую очередь на исторический документ, а не на беллетризованную хронику. Игра же с реципиентом (специалистом или читателем) в «отгадывания», кажется, и вовсе носит исключительно отвлекающий характер, ибо, как признавалась Розанова, сам Сиявский до Лефортовской тюремной библиотеки не читал ею «краденого» Вересаева (было «недосуг»).

Между тем если вернуться к мысли о непосредственной связи «Прогулок с Пушкиным» с книгой Вересаева, то следует заметить, что наряду с многими тонкими наблюдениями критиков, писателей, литературоведов, репрезентированными ранее, именно двухтомник «Пушкин в жизни» (1925–1926) Вересаева, а не «Опавшие листья» Розанова, на наш взгляд, должны быть признаны первичным и самым главным претек-

⁶⁷ Розанова М. В. К истории и географии этой книги. С. 156.

⁶⁸ Вересаев В. Пушкин в жизни. Систематический свод подлинных свидетельств современников / подгот. текста, предисл., коммент. Дм. Урнова и Вл. Сайтанова. М.: Моск. рабочий, 1984. 703 с.

стом Синявского. Причем претекстом на уровне не только содержательно-смысловом («пушкинском»), но и формально-стилевым, нарративном.

По словам В. В. Вересаева, его хроника «Пушкин в жизни» появилась «случайно». В течение почти 30 лет писатель и исследователь делал «для себя» выписки из различных источников (писем, записок, дневников, мемуаров, газет, журналов), касавшихся Пушкина и его характера, наружности, портрета, поведения, настроений, привычек (и др.), а затем приводил эти записи в некоторую систему. «Систематизированный свод подлинных свидетельств современников» — таков подзаголовок вересаевской книги⁶⁹.

Но на определенном этапе систематизации собранного материала Вересаев заметил: «И вот однажды, пересматривая накопившиеся выписки, я неожиданно увидел, что передо мной — оригинальнейшая и увлекательнейшая книга, в которой Пушкин встает совершенно как живой. Поистине живой Пушкин, во всех сменах его настроений, во всех противоречиях сложного его характера, — во всех мелочах его быта, его наружность, одежда, окружавшая его обстановка. Весь он, — такой, каким бывал, „когда не требовал поэта к священной жертве Аполлон“; не ретушированный, благонаравный и вдохновенный Пушкин его биографов, — а „дитя ничтожное мира“, грешный, увлекающийся, часто действительно ничтожный, иногда прямо пошлый, — и все-таки в общем итоге невыразимо привлекательный и чарующий человек...» (из предисловия к первому изданию). По словам Вересаева, Пушкин предстал в своде-хронике как «живой человек, а не иконописный лик „поэта“»⁷⁰.

Между тем именно последнее (казалось бы, столь продуктивное) обстоятельство и породило возмущение читателей и скандал, который разразился вокруг публикации вересаевской

⁶⁹ *Вересаев В.* Пушкин в жизни. Систематический свод подлинных свидетельств современников: в 2 т. М.; Л.: Academia, 1927.

⁷⁰ *Вересаев В.* Пушкин в жизни. Т. 1. С. 5.

книги⁷¹. Советская общественность 1920-х — 1930-х годов, специалисты-исследователи и любители-пушкинисты были оскорблены неоднозначностью и противоречивостью образа (и личности) Пушкина, сформированного Вересаевым, — человека, больше чем поэта. Причем, казалось, личности упрощенной и уплощенной, обытовленной и «обедненной» (И. Машбиц-Веров). «Полагая, что он делает книгу о великом поэте, Вересаев ошибся: он сделал книгу не о Пушкине, а о том, какое впечатление производил Пушкин на своих знакомых»⁷².

Арк. Белинков писал по поводу «Пушкина в жизни»: «Вересаев прикоснулся, и не очень осторожно, к болезненной в нашей истории проблеме: говорить или не говорить, что у безоговорочно обожаемого объекта оторвалась пуговица, и объект так и ходит некоторое время с оборванной пуговицей, что, вне всякого сомнения, может снизить образ...»⁷³ Он же признавал: «Книга Вересаева вызвала многочисленные и иногда даже серьезные возражения, на которые автор не смог ответить убедительно...»⁷⁴

Действительно, Вересаеву приходилось оправдываться. Так, в предисловии к третьему изданию книги он писал: «Многих моих оппонентов коробит то якобы умаление личности Пушкина, которое должно получиться у читателей вследствие чтения моей книги. О, как знакомы эти враждебно загорающиеся глаза почитателей-кумиропоклонников, это стремление так или так оправдать темные черты идола!»⁷⁵

Полагая, что «отвечать на большинство возражений не стоит», что «некоторые можно отметить лишь как курьез», тем

⁷¹ Наиболее яркими противниками книги Вересаева были: *И. Машбиц-Веров*. Обедненный Пушкин (На литературном посту. 1927. № 5–6. С. 99–101); *С. Вржосек*. Жизнь и творчество В. Вересаева (Л.: Прибой, 1930. С. 181–188); *Г. Бровман*. В. Вересаев (М.: Сов. писатель, 1959. С. 325–329) и др.

⁷² *Белинков Арк.* Юрий Тынянов. М.: Сов. писатель, 1965. 512 с.

⁷³ Там же. С. 106.

⁷⁴ Там же.

⁷⁵ *Вересаев В.* Пушкин в жизни. Т. 1. С. 10–11.

не менее Вересаев вынужден был парировать. Правда, подчас автор хроники переходил на шуточный тон и отвечал не серьезно. Если ему «ставилось в упрек, что в книге Пушкин не отражается как поэт», то Вересаев отшучивался: «...материалом для суждения о Пушкине как поэте должны, естественно, служить его произведения», но «...не перепечатывать же мне было их в моей книге!»⁷⁶. Вересаев пытался убедить оппонентов, что «вся-то красота живого человека в его жизненной полноте и правдивости», что «самый великий человек — все-таки человек с плотью и кровью, со всеми его человеческими слабостями и пороками»⁷⁷.

Ироничный тон автора, желание подняться над требовательно-несправедливой критикой и породили представление о том, что аргументы Вересаева неубедительны и слабы. Упреки за отсутствие в вересаевском Пушкине народности и идейности⁷⁸ привели к тому, что на несколько десятилетий книга была изъята из литературного обихода, и даже появившееся после долгого перерыва издание 1984 года (подготовка Д. М. Урнова и В. А. Сайтанова) сопровождалось обширными купюрами и было сокращено до пределов одного тома⁷⁹.

В самом общем плане претензии к Вересаеву обретали примерно такой характер: «Самое загадочное в книге Вересаева — это ее цель, зачем она сделана. Все, что говорится и пишется о великом историческом деятеле, имеет значение и приобретает право на существование только в том случае, когда это объясняет его историческое деяние. Если же между так называемыми человеческими свойствами великого человека и его

⁷⁶ Там же. Т. 1. С. 10.

⁷⁷ Там же.

⁷⁸ «Упрекали меня также, что не дана „социально-бытовая обстановка“, не дана „эпоха“ и т. п. Во сколько же томов должна бы была в таком случае разрастись моя книга!» (из предисловия к третьему изданию).

⁷⁹ *Вересаев В.* Пушкин в жизни. Систематический свод подлинных свидетельств современников / подгот. текста, предисл., коммент. Дм. Урнова и Вл. Сайтанова. М.: Моск. рабочий, 1984. 703 с.

историческим деянием связь не может быть установлена, то „человеческое“ свойство остается таким же частным и не подлежащим широкому оповещению, как и обычные свойства обычных людей. Книга Вересаева ни в какой мере пробел не восполнила и связь между человеческими свойствами писателя и его творчеством не установила»⁸⁰.

Уже на самом поверхностном (предварительном) уровне видно, как много общих точек обнаруживается в критике, адресованной Вересаеву и Сиявскому-Терцу. Последний мог бы уверенно и дословно повторить суждение предшественника о том, что «многих <его> оппонентов коробит <...> умаление личности Пушкина...».

И подобная близость не случайна, но интертекстуальна. Сиявский действительно несколько месяцев в Лефортовской тюрьме внимательно изучал книгу Вересаева, глубоко почувствовал ее жизненный нерв, проникся множественностью впечатлений, которые производил на окружающих «другой» Пушкин, и тонко воспринял интенцию Вересаева — показать не поэта, а личность, не идола и кумира, а человека во плоти. «Разный», «не ангажированный» вересаевский Пушкин захватил воображение Сиявского, в том числе и потому, что у Вересаева Пушкин был свободен от обязанности исполнять роль Поэта и Гражданина (неслучайно парафраз этой сентенции появляется в тексте Сиявского-Терца). Позиция независимого вересаевского поэта, отрыв от нормативного общественного предназначения оказались в тот момент необычайно близки Сиявскому, к гражданской совести и ответственности которого (как и Вересаева), по сути — к советскости и партийности, взывали в ходе следствия. Дух Вересаева (надо полагать, не менее, чем дух Пушкина) пронизал сознание Сиявского-Терца и подвиг его к размышлениям о поэте — о Пушкине и о себе. О роли и предназначении поэзии. О творчестве и о его «неслужебной» функции. То есть о чистом — в понимании Сияв-

⁸⁰ Белинков Арк. Юрий Тынянов. С. 106.

ского — искусстве, об искусстве как искусстве, искусстве для искусства. Об искусстве внепартийном и внеидеологическом, искусстве внесоветском.

Несоветский вересаевский Пушкин, живой Пушкин и становится для Синявского способом, формой, приемом, методом — в итоге личностью, *в тени* которой, *на прогулке* с которой писатель (на тот момент заключенный) и мог экстраполировать собственные суждения и представления, в художественной манере договорить и убедительно расширить заключительную (свернутую) речь на суде.

Творческая установка Вересаева на свободу и многоликость живого (по-человечески жизненного) Пушкина оказалась необычайно плодотворной для Синявского. Сам характер «случайности», сыгравший роль в процессе создания книги Вересаева, опосредовал «случай» и в судьбе Синявского-Терца, предложив ему не только свободу идейной интенции, реализованной в «Прогулках...», но и свободу (антиакадемизм) стилового оформления текста. Манера повествования Синявского-Терца оказалась явно ориентированной на предисловия Вересаева — немного вольные, немного ироничные, по виду облегченные, но открыто личностные и несогласные.

Нельзя сказать, каким изданием книги Вересаева пользовался Синявский — первым или последующими (например, 1932 года). Однако все они сопровождались предисловиями автора. Если предисловие к первому изданию было вводным и объяснительным, рассчитанным на доброжелательного и понимающего читателя, то предисловия к последующим изданиям (начиная с третьего) носили характер объяснений и оправданий, опровержений и убеждений. Но все они написаны в легкой и свободной манере, в форме диалога с невидимым читателем (оппонентом), с характерной нотой независимости от чужого мнения или чужой претензии. Именно эту разговорно-диалогическую легкость и оппозиционность, на наш взгляд, и наследовал Синявский-Терц, причем в первую очередь не вслед за легкостью

стиха Пушкина, не за розановским Гоголем, но по следам свободы и легкости манеры Вересаева.

Исследователь Ю. Орлицкий высказал убедительные суждения по поводу того, что в ходе создания терцевского Пушкина Снявский следовал законам прозиметрии, то есть «первичным» поэтическим ориентиром писателя, по мысли исследователя, была именно «пушкинская стиховая культура»⁸¹. Ученый подсчитал, что на 92 страницах терцевской «повести»⁸² выведены 116 цитат из Пушкина. По наблюдениям Орлицкого, кроме прямых («контактных») цитат в тексте присутствует и цитирование «дистантное» (в пересказе, например, истории Пугачева). И на основании наблюдений исследователь делает, кажется, закономерный вывод, что метрические принципы, реализованные Терцем в тексте, были пушкинскими. Орлицкий: «...писатель конца XX века вполне сознательно и крайне изобретательно использует метр в своей „пушкинской“ прозе, достигая с его помощью сразу нескольких целей: создания пушкинской поэтической атмосферы повести, организации условий для плодотворного и полноценного диалога с поэтом, выявления в его текстах дополнительных смыслов, которые становятся явными только в условиях такого диалога, ведущегося на одном ритмическом языке»⁸³. Трудно не согласиться со специалистом, Пушкин, конечно и бесспорно, — базово-смысловый пратекст (пратекст, прототекст) Снявского-Терца⁸⁴. Однако в случае

⁸¹ Орлицкий Ю. Б. Стихи и проза в русской литературе. М.: РГГУ, 2002. С. 555.

⁸² Там же.

⁸³ Там же. С. 562.

⁸⁴ Общеизвестен и бытующий в научных практиках факт: любой исследователь, как правило (или всегда), бессознательно «перенимает» черты и характер манеры и стиля того писателя, тексты которого подвергает анализу. Или наблюдения о том, что любой прозаический текст (фрагмент) может быть метрически обсчитан согласно законам поэтической речи (см.: Холшевников В. Е. Основы стиховедения: русское стихосложение. 4-е изд. СПб.: СПбГУ, 2002).

с «Прогулками...» нам представляется, что вопрос следует рассматривать шире. Если бы внимание Орлицкого было обращено к метрико-ритмической организации не только пушкинского текста, но и предисловий Вересаева, то, несомненно, он обнаружил бы немало нарративных переключек, ибо Синявский — видимо и зависимо — следует логике вересаевской стратегии, встраиваясь в систему, предложенную риторикой (и, как следствие, метрикой) писателя-предшественника.

В предисловии к первому изданию Вересаев задавался вопросами: «Прежде всего передо мною встал вопрос: какие сведения вводить в эту книгу, — все ли, до нас дошедшие, или только критически проверенные? Ведь вот и у самого Хлестакова мы находим воспоминания о Пушкине. Вы помните? „С Пушкиным на дружеской ноге. Бывало, часто говорю ему: — Ну что, брат Пушкин? — Да так, брат, — отвечает, бывало, — так как-то все... Большой оригинал!“ Таких вспоминателей о Пушкине, — попросту сказать, вралей, в действительности, может быть, никогда даже и не видевших Пушкина, — в пушкинской литературе немало»⁸⁵.

И Синявский немедленно откликается на вопрос Вересаева, ставя цитату из «Ревизора» Гоголя в качестве эпиграфа к собственному тексту. Тем самым он словно бы отвечает на сомнение Вересаева: должно вводить в текст не только критически проверенные сведения, но и суждения вспоминателей-вралей, «может быть, никогда даже и не видевших Пушкина». Таковым оказывается и Синявский-Терц — и избранная им стратегия «по Вересаеву» исходно открывает путь к не ограниченной (условностями или канонами) свободе слова, мысли, суждений, отторгает допустимость перлюстрации. И в числе первых у Синявского оказываются мысли и суждения о Пушкине, которые опосредованно проецируются на него самого, мысли о его собственной свободе/несвободе, о его личностных субъективных представлениях, касающихся поэта и поэзии, творчества и его *чистоты*.

⁸⁵ Вересаев В. Пушкин в жизни. Т. 1. С. 10.

В ответ на упреки критики Вересаев манифестирует: «...совсем нет надобности скрадывать темные и отталкивающие стороны в характере и поступках Пушкина из боязни, что „толпа“ с удовольствием начнет говорить: „Он мал, он мерзок, как мы!“ Художник, рисуя прекраснейшее лицо, не боится самых глубоких теней, — от них только выпуклее и жизненнее станет портрет; и прекраснее станет лицо, если, конечно, — прекрасен оригинал. В этом же всё. Подлинно-великий человек с честью выдержит самые „интимные“ сообщения о себе»⁸⁶.

Сиявский всецело принимает манифестированную установку Вересаева и уверенно придерживается его направления в собственном повествовании об «оригинале».

Таким образом, можно сделать предварительный вывод о том, что, задумываясь о создании собственного «завещания», осмысливая продолжение «заключительного слова» на суде, Сиявский *прежде всего* ориентировался не на Розанова, Пастернака, Цветаеву или Набокова, но непосредственно на «Пушкина в жизни» Вересаева, наследуя как форму «скрытой» диалогической (облегченно-разговорной) наррации, предложенной предшественником в хроникальных предисловиях (главным образом, в первом и третьем издании), так и всецело соглашаясь с вересаевской установкой на понимание живой личности Пушкина, человека и поэта в самом универсальном смысле слова. В условиях Лефортовской тюрьмы *случай* через Вересаева и (его) Пушкина позволил Сиявскому обрести основу и способ самостояния, выражения собственной — несогласительной и непризнательной — «чистой» позиции, неприемлемой для государства СССР в рамках принципов литературы социалистического реализма. Именно «прогулки» с классиком, выстроенные по вересаевской «объективной» модели, могли стать оптимальной формой той этико-эстетической программы, которую Сиявский-заключенный мог транслировать на волю посредством художественного слова (исходно — в формате беллетризованных писем к жене).

⁸⁶ Вересаев В. Пушкин в жизни. Т. 1. С. 12.

* * *

В ходе обсуждения книги А. Синявского за круглым столом в «Вопросах литературы» Дм. Урнов вскользь, почти безакцентно произнес суждение: «Все, что написано А. Синявским в подцензурных условиях, немногим поднимается над общим уровнем»⁸⁷. Не согласиться с таким заключением нельзя. Действительно, все, над чем работал литературовед Синявский в 1950-е годы, до ареста, вполне укладывается в рамки советской академической науки, опосредовано принципами партийности и народности. Достаточно назвать те литературные имена, которые стали предметом исследовательского интереса Синявского: в студенческие годы он занимался в семинаре по творчеству В. Маяковского, в 1950 году, в годы аспирантуры, в «Вестнике МГУ» состоялась его первая публикация — статья о поэзии «глашатая революции» Маяковского («Глашатай грядущих правд...»). В 1952 году Синявский защитил кандидатскую диссертацию по роману основоположника соцреализма М. Горького — «Роман М. Горького „Жизнь Клима Самгина“ и история русской общественной мысли конца XIX — начала XX вв.». В трехтомной «Истории русской литературы» (в период работы в секторе советской литературы ИМЛИ АН СССР) стал автором глав «Максим Горький» и «Эдуард Багрицкий».

Если заглянуть в автореферат диссертации А. Синявского, то становится ясно, что написана работа академично и согласно канонам времени: «В диссертации прослежена история большевистской партии, получившая широкое отражение на страницах романа, и показано, в каком строгом соответствии находятся выступления, размышления, действия горьковских героев-большевиков с теми конкретными задачами, которые выдвигались нашей партией на различных этапах революционной борьбы»⁸⁸.

⁸⁷ Урнов Дм. Обсуждение книги Абрама Терца «Прогулки с Пушкиным». С. 142.

⁸⁸ Синявский А.Д. Роман М. Горького «Жизнь Клима Самгина» и история русской общественной мысли конца XIX — начала XX века: автореф.

В оценке образа Степана Кутузова работы «В.И. Ленина и И.В. Сталина» позволяют автору «убедиться, что в лице своего героя Горький создал образ последовательного революционер-ленинца, неуклонно проводящего в жизнь политику большевистской партии»⁸⁹. Сиявский не скупится на сильные формулировки и позитивно-восторженные эпитеты по поводу «третьего этапа русского освободительного движения, когда рабочий класс, вооруженный марксистско-ленинской теорией», решал вопросы «революционного воспитания масс и руководства ими со стороны большевистской партии» во имя будущего «победоносной социалистической революции»⁹⁰. Самгин в диссертационной работе квалифицирован как образ «буржуазного интеллигента-соглашателя», как «опора врагов революции», за «двуличным поведением» которого «скрывается до поры до времени <его> антинародная»⁹¹ позиция. Вся логика анализа романа Сиявским пронизана идеей «неизбежности гибели буржуазного общества» и «неизбежности победы пролетариата», обеспеченная «ленинским принципом партийности»⁹².

Исследования последних десятилетий показали, насколько неоднозначен и «несоцреалистичен» роман Максима Горького, сколь масштабен и сложен образ Клима Самгина⁹³. Однако молодой диссертант не выходит за рамки сложившейся к тому времени традиции восприятия горьковской эпопеи и остается в пределах

дис. ... канд. филол. наук / МГУ им. М.В. Ломоносова. 10.01.01 — русская литература. М., 1952. 15 с. С. 2.

⁸⁹ Там же. С. 2–3.

⁹⁰ Там же. С. 4.

⁹¹ Там же. С. 5.

⁹² Там же.

⁹³ См., напр.: *Спиридонова Л.А.* Настоящий Горький: мифы и реальность. Н. Новгород: БегемотНН, 2016. 384 с.; *Максим Горький: pro et contra.* Современный дискурс / сост. О.В. Богданова и др. СПб.: РХГА, 2018. 880 с.; Роман М. Горького «Жизнь Клима Самгина» — роман века. Современный взгляд: сб. научных статей / под ред. О.В. Богдановой. СПб.: РХГА, 2020. 356 с.; и др.

«правильного познания объективной истины» и «правоты марксистско-ленинской теории» советского литературоведения⁹⁴.

Пожалуй, одним из немногих «внеклассовых» наблюдений Синявского-диссертанта становится внимание к эстетической стороне романа Горького, в частности: «Обилие афоризмов составляет отличительную особенность языка и стиля романа „Жизнь Клима Самгина“. Общая склонность героев романа к афористической речи как особой форме, способной вместить значительное философское содержание, свидетельствует о внимании писателя к проблеме отражения общественной мысли и передает характерную черту языка самого Горького. С другой стороны, пристрастие Самгина, Томилина, Нехаевой и прочих сходных с ними персонажей к афоризмам-парадоксам, позволяющим нарушать последовательность изложения, избегать доказательств, обрывать логические связи, — выражает тенденцию, характерную для упадочной буржуазной идеологии»⁹⁵.

И хотя вывод, предложенный Синявским, носит отчасти «временной» характер, однако практика Горького будет впоследствии использована и самим писателем: афористические парадоксы нередко мотивируют нарушение последовательности изложения, отказ от доказательств, обрыв логических связей в «Прогулках с Пушкиным» и «В тени Гоголя». «Упадочность идеологии» не наложит отпечаток на текст Синявского-Терца, но афористичность и парадоксализм станут чертами своеобразия манеры современного писателя, наследием усвоенных им уроков «советской» классики.

Казалось бы, Синявского можно обвинить в приспособленчестве и двуличии («двурушничестве»⁹⁶). Особенно если

⁹⁴ Синявский А. Д. Роман М. Горького «Жизнь Клима Самгина» и история русской общественной мысли конца XIX — начала XX века. С. 14, 15.

⁹⁵ Там же. С. 14.

⁹⁶ Именно с такой формулировкой — «двурушник и клеветник» — Синявский был исключен из Союза писателей СССР (см. статью: В секретариате Московской писательской организации // Литературная газета. 1966. 22 февр.).

вспомнить, что в декабре 1950 года в ходе кампании по выявлению уцелевших меньшевиков и эсеров был арестован и отправлен в ссылку его отец, Д. Е. Синявский (с. Рамено Куйбышевской обл.). Однако ломка в душе и сознании Синявского наверняка происходила, и можно предположить, что именно она очень скоро (всего через три-четыре года) привела к появлению статьи «Что такое социалистический реализм» (1957, опубл. 1959), из которой ясно, что, работая в рамках соцреалистического канона и академизма советской науки, молодой ученый жестко и жестоко «наступал на горло собственной песне» (В. Маяковский).

Уже самое начало статьи «Что такое социалистический реализм» оформлено как множественность вопросов, которые задает себе (и читателю) Синявский-эссеист, критик, литературовед, педагог: «Что такое социалистический реализм? Что означает это странное, режущее ухо сочетание? Разве бывает реализм социалистическим, капиталистическим, христианским, магометанским? Да и существует ли в природе это иррациональное понятие? Может быть, его нет? Может быть, это всего лишь сон, пригрезившийся испуганному интеллигенту в темную, волшебную ночь сталинской диктатуры? Грубая демагогия Жданова или старческая причуда Горького? Фикция, миф, пропаганда?»⁹⁷.

Кажется, что автор эссе намерен опровергнуть основы «иррационального», причудливого и странного термина-понятия. Однако вся последующая логика статьи выдержана Синявским в форме «перевертыша»⁹⁸, подчинена тактике гротеска в духе М. Е. Салтыкова-Щедрина, с внешнего ироничного утверждения переходящая на внутреннее безапелляционное отрицание.

⁹⁷ *Синявский А.* Что такое социалистический реализм // Цена метафоры, или Преступление и наказание Синявского и Даниэля / сост. Е. М. Велликанова. М.: Книга, 1989. С. 425.

⁹⁸ За которые его будут много ругать в критике («Перевертыши» // Известия. 1966. Янв.).

По словам Г. Белой, в статье о социалистическом реализме «задолго до современных споров и размышлений о том, что делать с этим „неработающим“ понятием, Синявский обнажил уязвимую суть метода, давно оторвавшегося от породившей его почвы. Он первым поставил вопрос о мертвящей нормативности, заключенной в термине „социалистический реализм“. Анализируя самое его определение, „требующее“ от писателя „правдивого, исторически конкретного изображения действительности в ее революционном развитии“ и чтобы все это тут же сопровождалось „идейной переделкой трудящихся“, Синявский иронизировал над строем мышления, предложившим советской литературе идти не от реальности, а от должного»⁹⁹.

По словам критика, Синявский «подвергал сомнению не мечту человечества о коммунизме, но такое представление, где он, коммунизм, — только абстрактная Цель, а человек — такое же абстрактное Средство. Философия Цели и Средства, по его мнению, „толкает к тому, чтобы все без исключения понятия и предметы подвести к Цели, соотнести с Целью, определить через Цель“. Оторванная от человека, фетишизированная Цель стала основой идеологии, которая узаконила насилие и антигуманность: „Чтобы навсегда исчезли тюрьмы, мы понастроили новые тюрьмы. Чтобы пали границы между государствами, мы окружили себя китайской стеной. Чтобы труд в будущем стал отдыхом и удовольствием, мы ввели каторжные работы. Чтобы не пролилось больше ни единой капли крови, мы убивали, убивали и убивали“»¹⁰⁰.

Если еще три-четыре года назад Синявский уверенно защищал в диссертации и отстаивал в литературоведческих статьях идею революционного развития у Маяковского или правдивость характеров Горького, то теперь, обозначив в качестве доминантного признака соцреалистической литературы Цель

⁹⁹ *Белая Г.* «Да будет ведомо всем...» // Цена метафоры, или Преступление и наказание Синявского и Даниэля. С. 9.

¹⁰⁰ Там же.

(= построение коммунизма), Снявский иронически «оборачивал» авторитеты: «Прекрасная цель, по направлению к которой разворачивается действие, иногда непосредственно выносится в конец произведения, как это блестяще делал Маяковский, все свои крупные вещи, созданные после революции, заканчивая словами о коммунизме или фантастическими сценами из жизни будущего коммунистического государства («Мистерия-Буфф», «150 000 000», «Про это», «Владимир Ильич Ленин», «Хорошо!», «Во весь голос»). Горький, писавший в советские годы в основном о дореволюционном времени, большинство своих романов и драм («Дело Артамоновых», «Жизнь Клима Самгина», «Егор Булычев и другие», «Достигаев и другие») заканчивал картинками победоносной революции, которая была великой промежуточной целью на пути к коммунизму и конечной целью для старого мира»¹⁰¹.

По Снявскому, положительный герой соцреалистической литературы исключительно положителен: «Ни при каких условиях, даже для пользы дела, положительный герой не смеет казаться отрицательным. Даже перед врагом, которого нужно перехитрить, обмануть, он обязан продемонстрировать свои положительные свойства. Их нельзя скрыть, замаскировать: они написаны у него на лбу и звучат в каждом слове. И вот он уже побеждает врага не ловкостью, не умом, не физической силой, а одним своим гордым видом».

И примером снова служат хорошо знакомые исследователю-филологу творчество Маяковского и Горького:

«Работая,
мелочь соразмеряй
с великой
поставленной целью.

В. Маяковский

¹⁰¹ Снявский А. Что такое социалистический реализм. С. 435–436.

Только люди безжалостно прямые и твердые, как мечи, — только они пробьют...

М. Горький»¹⁰²

Правда, Синявскому не удается выдержать гротесковую тактику в продолжение всей статьи, в отдельных фрагментах он не удерживается от укоризны в адрес современной ему литературы, но в свете интертекстуальных связей будущих «Прогулок...» важна еще одна компонента, отмеченная и выделенная самим исследователем, — историческая: «После смерти Сталина мы вступили в полосу разрушений и переоценок»¹⁰³. И если с хроникальных объективных позиций «переоценкой» можно было бы счесть ранние рассказы Синявского-Терца, то, с точки зрения самого писателя, действительно новым произведением у него стали «Прогулки с Пушкиным» — «...это, в общем, первая вещь»¹⁰⁴.

Действительно, «Прогулки с Пушкиным» (даже в большей мере, чем его ранние рассказы, написанные в стилистике «фантастического реализма») позволяют Синявскому преломить (в рамках его собственной профессиональной деятельности) те тенденции, которым он следовал в литературоведческой практике на материале советской литературы (Горький, Маяковский, Багрицкий и др.).

* * *

Как уже было сказано выше, объектом внимания Синявского в «Прогулках...» служат уже не Маяковский или Горький, не Багрицкий и поэзия 1920-х годов, но Пушкин, причем Пушкин «не советский», не однопланово сглаженный, но объективно сложный, выдержанный Вересаевым в единстве и борьбе противоположностей черт его личности. Синявский ориентируется

¹⁰² Там же. С. 441.

¹⁰³ Там же. С. 458.

¹⁰⁴ *Глэд Дж.* Беседы в изгнании. С. 185.

на Вересаева в разных аспектах: как в восприятии личности Пушкина, поэта и человека, его неоднозначности и разноречивости, так и в плане стилового оформления наррации, живой и субъективной. Нельзя отрицать влияния на характер избранной Сиявским формы повествовательных стратегий (и) творчества Розанова, Цветаевой, Пастернака или Маяковского (о чем шла речь выше), однако на данном этапе важно акцентировать ориентацию Сиявского именно на Вересаева, на его «Пушкина в жизни». Причем даже то «родственное» обстоятельство, что Вересаев был писателем и исследователем, кажется, тоже оказало некое опосредованное влияние на выбор исходного претекста — вслед за Вересаевым Сиявский актуализирует стратегию исследовательского подхода к осмыслению явления «Пушкин». Как Вересаев структурирует свой текст в хронологической последовательности, располагая собранные цитаты и свидетельства современников в согласии с субъективно-объективным временем жизни Пушкина, так и Сиявский погружает свои размышления о Пушкине в границы хронотопических координат его жизни, правда (с учетом критики, адресованной Вересаеву), жизни не только личной, но и творческой. То есть даже выбор «точки отсчета» у Сиявского в известной мере связан с вересаевским претекстом: если Вересаева неистовые ревнители образа Поэта упрекали в том, что тот намеренно отказался от цитирования художественных произведений Пушкина, то Сиявский-Терц словно бы отвечает вересаевским оппонентам собственным — «третьим» — томом и начинает разговор о Пушкине именно с поры становления поэта, с того момента, когда юный лицеист входил в русскую литературу, Поэзию.

Обращает на себя внимание, что размышления Сиявского-Терца о Пушкине обретают некое «странное» жанровое оформление, которое в критике не подлежит квалификации. Кто-то называет повествование Терца романом (М. Розанова, С. Куняев и др.), кто-то — повестью (А. Генис, Ю. Орлицкий и др.), кто-то — эссе (А. Солженицын, И. Волгин и др.), чаще всего иссле-

дователи прибегают к нейтральной дефиниции повествования Терца — просто *книга*. Специалистам очевидно, что признаков романной или повестийной наррации в тексте Синявского нет, подобные определения носят скорее практический («эксплуатационный») характер. Номинация «Прогулок...» как эссе имеет больше мотивационных признаков, но и они не абсолютны. Дефиниция «книга», как понятно, и вовсе обходит жанровые константы и принимает уступительно-обобщающий абрис.

Между тем если внимательно приглядеться к формальным маркерам повествования Синявского, то становится очевидным, что автор избирает структурно-композиционную форму *научного дискурса*, почти диссертации (бакалаврской или магистерской, кандидатской или докторской), пронизанной узнаваемыми формообразующими узлами и нарративными компонентами. Жанр «статья» в данном случае, естественно, отвергается объемом предлагаемого исследования. Но в этой связи весьма родственным Синявскому-Терцу оказывается определение П. Вайля и А. Гениса — «филологическая проза», которое, правда, возникло позже, применительно к прозе Сергея Довлатова, однако подобный «анакронизм» не меняет сущности дела — повествование в «Прогулках...» действительно представляет собой образец филологической прозы, применительно к работам Синявского по Пушкину (и Гоголю) пока не нашедшей научной конкретизации, но объединившей воедино интенции художника-творца и литературоведа-исследователя. Понятно, что определение «научная» в данном случае может иметь варианты — псевдонаучная, околонучная, квазинаучная и др., однако на данном этапе важно акцентировать не меру и глубину научности исследования Синявского-Терца, а стратегию изложения, ракурс избранной жанровой ориентации.

Как известно, в любом произведении первым обращает на себя внимание перитекст — название книги, имя ее автора, эпитафия (если таковой имеется). Что касается эпитафии, который открывает текст Терца, кажется, его присутствие

противоречит канонам научной наррации. Однако, с одной стороны, именно эпиграф у Снявского обеспечивает связь с Вересаевым, с первым предисловием к «Пушкину в жизни», и тем самым как бы подсказывает компетентному реципиенту исходный претекст, на который опирался и от которого отталкивался автор-исследователь. Уже заходила речь о том, что эпиграф к «Прогулкам...», на наш взгляд, взят не из Гоголя, но почерпнут из Вересаева. Потому, если бы Снявский под цитатой «Бывало, часто говорю ему: „Ну что, брат Пушкин?“ — „Да так, брат, — отвечает бывало, — так как-то всё...“. Большой оригинал» поставил имя не Гоголя, а Вересаева, то он бы не очень покривил против истины, а, наоборот, сразу обнаружил (предложил) бы условия постмодернистской игры *qui pro quo*, которую в дальнейшем будет эксплуатировать повествователь, когда, например, Баратынским подменяет Жуковского (с. 345), строки Пушкина приписывает Пастернаку (с. 412) или вкладывает известную сентенцию Некрасова в уста Ломоносова (с. 399).

С другой стороны, в стратегиях неканонического академизма, который демонстрирует исследование Терца, эпиграф к научной работе утрачивает чужеродность и привносит черты беллетризации, «олитературивания» текста, придает изложению элементы художественности, признаки «филологической прозы». Другими словами, позволяет автору ориентироваться на стандарты научного исследования и одновременно отклоняться от них. То есть эпиграф «Прогулок...» — это первый маркер-сигнал, который указывает на субъективный характер проводимого научного, должного быть объективным, исследования, предпринимаемого Снявским-Терцем.

Эпиграф не только композиционно, но и полиграфически отделен от основного текста работы — во всех изданиях, подготовленных самим Снявским или М. В. Розановой¹⁰⁵, эпиграф занимает отдельную страницу, располагается и изолирован-

¹⁰⁵ См., напр.: *Терц Абрам*. Прогулки с Пушкиным / обложка М. Шемякина. Париж: Syntaxis, 1989. 207 с.

но, то есть акцентированно (акцентно), чтобы не быть пропущенным и незамеченным. Эпиграф у Терца — своеобразный камертон, которым задается тональность всей «прогулки», всего расследования: легкость, приятельство, панибратство. Абрис научного академического исследования а priori растушевывается и преодолевается личностными интонациями изыскателя, ориентированного не на одноличное (= обезличенное) повествование, а на институционный диалогизм (полилогизм).

Легко заметить, что уже первые строки «Прогулок с Пушкиным» задают установку исследования, формулируют исследовательскую проблему, ставят вопросы, определяют задачи, которые намерен осветить и разрешить автор.

Центральный вопрос исследования: «При всей любви к Пушкину, граничащей с поклонением, нам как-то затруднительно выразить, в чем его гениальность и почему именно ему, Пушкину, принадлежит пальма первенства в русской литературе...» (с. 341).

История вопроса: «Позволительно спросить, усомниться (*и многие усомнились*): да так ли уж велик ваш Пушкин, и чем, в самом деле, он знаменит за вычетом десятка-другого ловко скроенных пьес, про которые ничего не скажешь, кроме того, что они ловко сшиты?» (с. 341).

Направление исследования: «И, быть может, постичь Пушкина нам проще не с парадного входа, заставленного венками и бюстами с выражением неуступчивого благородства на челе, а с помощью анекдотических шаржей, возвращенных поэту улицей словно бы в ответ и в отместку на его громкую славу» (с. 341).

Избранная методика: «Отбросим не идущую к Пушкину и к делу тяжеловесную сальность этих уличных созданий [распространенных анекдотов о Пушкине. — *Е. В.*], восполняющих недостаток грации и ума простодушным плебейским похабством. Забудем на время и самую фривольность сюжетов, к которой уже Пушкин имеет косвенное отношение...» (с. 341).

Итоговая цель: «Что останется тогда от карикатурного двойника, склонного к шуткам и шалостям и потому более-менее годного сопровождать нас в экскурсии по священным стихам поэта — с тем чтобы они сразу не настроили на возвышенный лад и не привели прямым каналом в Академию наук и художеств имени А. С. Пушкина с упомянутыми венками и бюстами на каждом абзаце? Итак, что останется от расхожих анекдотов о Пушкине, если их немного почистить, освободив от скабрёзного хлама?..» (с. 341–342).

Рабочая гипотеза: «Вероятно, имелось в Пушкине, в том настоящем Пушкине, нечто, располагающее к позднему панибратству и выбросившее его имя на потеху толпе, превратив одинокого гения в любимца публики, завсегдатая танцулек, ресторанов, матчей...» (с. 342).

А прогос: Если учесть, что по форме первые наблюдения Сиявского-Терца над Пушкиным — это частные письма к жене, вряд ли с первых страниц готовившиеся к публикации, то можно понять, откуда в тексте появляется блатная лексика и речевые обороты типа: «Да это же наш Чарли Чаплин, современный эрзац-Петрушка, прифрантившийся и насобачившийся хияльть в рифму...» (с. 342). Нетрудно предположить, что подобные обороты были теми очень личными ремарками, которыми адресант Сиявский пересыпал лагерные письма к жене, рассчитывая на ее живую реакцию. Но впоследствии, когда М. В. Розанова самостоятельно (Сиявский еще находился в лагере) отбирала эпистолярные отрывки и группировала их в единое повествование¹⁰⁶, это по ее прихотливой воле были включены или не включены в целостный текст те или иные реплики. Показательно ее восклицание: «Это моя книжка!»¹⁰⁷ — она действительно очень

¹⁰⁶ «„Прогулки“ были кончены в 1968-м году, тогда же я их перечитала, выбрав из писем соответствующие отрывки <...> машинопись сразу же уехала за границу» (Розанова М. В. К истории и географии этой книги // Вопросы литературы. 1990. № 10. С. 156).

¹⁰⁷ Розанова М. В. К истории и географии этой книги. С. 154.

«по-моему (по-своему)» формировала будущий текст, явно ориентируясь на скандальность предстоящей зарубежной публикации. Поэтому, когда критики разных направлений обвиняют Синявского в «приблатненной» лексике и «лагерной» стилистике текста, во-первых, в такого рода разговорно-блатных речениях, на наш взгляд, авторства и воли Терца-Синявского (может быть и) меньше, чем Терца-Розановой; во-вторых, подобного рода «вольностей», как ни странно, в тексте до парадоксального мало, они локальны и единичны, и представляют собой, на наш взгляд, «следы» частной переписки¹⁰⁸. В речи терцевского нарратора достаточно других — органичных его фривольности — разговорных форм и оборотов. Атрибутированность же и связь с основным текстом радикальных суждений и образов типа «Чарли Чаплина» или «нагана» — дело будущего, того времени, когда возможная публикация факсимиле писем Синявского предоставит материал для уточнения воли автора и «редактора-составителя»¹⁰⁹. На наш взгляд, частная эмоция Синявского оказалась достоянием общественного мнения преимущественно по воле Розановой.

Неслучайно последующие размышления Синявского вновь и быстро (уже в следующей фразе текста — может быть, в новом письме, может быть, в записях следующего дня) возвращаются в русло аналитики и, согласно логике научного исследования,

¹⁰⁸ Так, наряду с уже приведенными Чаплиным и Петрушкой, столь же чужеродным выглядит короткий абзац, открывающий фрагмент об универсализме Пушкина: «Старый лагерник мне рассказывал, что, чуя свою статью, Пушкин всегда имел при себе два нагана. Рискованные натуры довольно предусмотрительны: бесшабашные в жизни, они суеверны в судьбе» (с. 363). Однако это суждение не имеет решительно никакой связи как с предшествующими, так и с последующими рассуждениями писателя. Они выпадают из логики его связанных и опосредованных размышлений и тоже могут быть «переадресованы» М. Розановой, точнее — «возвращены» в ее переписку.

¹⁰⁹ «...рукопись, то есть оригиналы всех писем, лежит в моих бумагах...» (Розанова М. В. К истории и географии этой книги. С. 156).

предлагают ответы на вопросы, которые поставил перед собой автор. Хорошо освоивший методы аналитического осмысления текста (опыт МГУ, ИМЛИ, Студии МХАТ и др.), Сиявский намечает те особенности поэтической манеры Пушкина, которые, с его точки зрения, были истоком и основой мирозерцания Пушкина-поэта.

Заметим, что и в структурно-композиционном плане книга Сиявского-Терца «диссертационна»: она последовательно разделена на главы, отделенные друг от друга пробелами и лигатурой астериска (звездочками ***)¹¹⁰.

Уже в первой главе Сиявский (заметим, не Терц) приходит к исходному наблюдению, что самым первым и самым важным впечатлением от поэзии Пушкина становится *легкость* — легкость в жизненных впечатлениях и легкость в рождении поэтического слова. Исследователь умело и доказательно прослеживает легкость характера и личности Пушкина — *по Вересаеву*, на основе собранных тем свидетельств, и дополняет наблюдениями — *по Сиявскому*, через обращение к пушкинскому тексту, через анализ легкости поэтической строки Пушкина. «До Пушкина почти не было легких стихов. Ну — Батюшков. Ну — Жуковский. И то спотыкаемся. И вдруг, откуда ни возьмись, ни с чем, ни с кем не сравнимые реверансы и повороты, быстрота, натиск, прыгучесть, умение гарцевать, галопировать, брать препятствия, делать шпагат и то стягивать, то растягивать стих по требованию, по примеру курбетов, о которых он рассказывает с таким вхождением в роль, что строфа-балерина становится рекомендацией автора заодно с танцевальным искусством Истоминой» (с. 342–343).

Если позволить себе абстрагироваться от «академических венков» пушкинского величия (ср. «Мардонги» В. Пелевина: «Пушкин пушкински велик»), то становится ясно, что, несмотря на вольность избранной Сиявским лексики (гарцевать, га-

¹¹⁰ Ср.: «...построение книги: неструктурированность, фрагментарность...» (*Раткина Т. Э.* Никому не задолжав... С. 127).

лопировать, шпагат, курбет, строфа-балерина), исследователь прав — именно легкость выделяет и репрезентирует поэзию Пушкина.

Навык литературоведа обращает Синявского к лицейскому периоду в жизни Пушкина и подводит его к пониманию этиологии легкости ранней лирики поэта, которая разовьется в его последующем творчестве. По мысли Синявского, «Пушкин должен был пройти лицейскую подготовку — приучиться к развязности, развить гибкость в речах заведомо несерьезных, ни к чему не обязывающих и занимательных главным образом непринужденностью тона, с какою вьется беседа вокруг предметов ничтожных, бессодержательных» (с. 343). Кажется, неакадемично Терц бросает: «Он начал не со стихов — со стихков» (с. 343). Однако мотивация исследователя если не по форме, то по существу основательна и убедительна: «Взамен поэтического мастерства, каким оно тогда рисовалось, он учится писать плохо, кое-как, заботясь не о совершенстве своих „летучих посланий“, но единственно о том, чтобы писать их по воздуху — бездумно и быстро, не прилагая стараний...» (с. 343). Синявский тонко подмечает: «Установка на необработанный стих явилась следствием „небрежной“ и „резвой“ (любимые эпитеты Пушкина о ту пору) манеры речи, достигаемой путем откровенного небрежения званием и авторитетом поэта» (с. 343).

Филолог внимателен к поэтическому тексту, чуток к пушкинским эпитетам. И вывод об «авторитете поэта» логичен: как известно пушкинистам, в Лицее первым поэтом считался не Пушкин, а Алексей Илличевский, и лавры первенства отдавались ему и самим Пушкиным. Зная биографию юного Пушкина, помня о его любовных проказах и юношеском озорстве, действительно можно согласиться, что «дебютант»-лицеист «ставил ни в грош искусство» и «демонстративно отдавал предпочтение бранным дарам жизни» (с. 343), любовным страстям и юношеским влечениям. Эротизм, по Синявскому, во многом

предопределяет легкость ранних стихов Пушкина и формирует критерии ученического периода поэта¹¹¹.

Опора для, казалось бы, вольных суждений Сиявского — претекст Вересаева, свидетельства очевидцев, в том числе преданных друзей-лицеистов, собранные в книге «Пушкин в жизни».

«Учился Пушкин небрежно и лениво...»¹¹²

«...мы все видели и слышали <...> как всегда легкий стих его вылетал подобно „пуху из уст Эола“».

«Пушкин <...> имеет более блистательные, нежели основательные дарования, более пылкой и тонкой, нежели глубокой ум...»

«Пушкин <...> способен только к таким предметам, которые требуют малого напряжения, а потому успехи его очень невелики, особливо по части логики...»

«Очень ленив, в классе не внимателен и не скромн, способностей не плохих, имеет остроту, но, к сожалению, только для пустословия...»

О юношеской поэме Пушкина с выразительным названием «Монах»: «Пушкин написал было поэму „Монах“. Кн. Горчаков взял ее на прочтение и сжег, объявив автору, что это недостойно его имени...» «Пользуясь своим влиянием на Пушкина, кн. Горчаков побудил его уничтожить <...> произведение, „которое могло бы оставить пятно на его памяти“...»

Даже несколько цитат из Вересаева позволяют объяснить и мотивировать тот характер «своеволия», который якобы избрал для себя Сиявский. Как видно из хроникального претекста

¹¹¹ Если на раннем этапе эротизм поэзии Пушкина определяется Сиявским-Терцем как юношеский порыв плоти, то впоследствии исследователь апеллирует к популярной и имеющей под собой основания психологической теории о том, что «художественная одаренность питается излучением эроса» (с. 352).

¹¹² Здесь и далее цитаты из книги «Пушкин в жизни» приводятся по изд.: *Вересаев В.В.* Пушкин в жизни. URL: http://az.lib.ru/w/weresaew_w_w/text_0130.shtml.

та, Синявский непосредственно следовал за Вересаевым. И в согласии с ним должен был исповедовать принцип: «Повторяю: критическое отсеивание материала противоречило бы самой задаче этой книги. Я, напротив, старался быть возможно *менее* строгим и стремился дать в предлагаемой сводке возможно все, дошедшее до нас о Пушкине, кроме лишь явно выдуманного» [Предисловие, с. 9; выделено автором. — *Е. В.*].

Поэтому, когда Синявский-Терц произносит свою знаменитую фразу: «На тоненьких эротических ножках вбежал Пушкин в большую поэзию и произвел переполох» — он только по-пушкински легко оформляет свое суждение и по существу оказывается, несомненно, прав. Именно легкая (и легковесная) юношеская поэзия («стишки») — в большей или в меньшей степени «достойные/недостойные» — открывали Пушкину путь в большую литературу, в Поэзию¹¹³.

Права М. Розанова, когда по поводу обвинений в эпатаже восклицает: «Ощущение такое, что за семьдесят лет <...> многие стали читать по складам и только буквально»¹¹⁴. Она убедительно разъясняет: «Что здесь может быть эпатирующим? Ведь если мы напишем эту сакраментальную фразу <...> другими словами, получится приблизительно так: „А. С. Пушкин, вошедший в большую поэзию своей ранней любовной лирикой, привлек всеобщее внимание“. Все нормально: вошел и привлек...»¹¹⁵.

Если еще раз вспомнить работу Ю. Орлицкого о прозаике «Прогулок с Пушкиным»¹¹⁶ и предположить возможность концентрации исследователя не только на ритмической,

¹¹³ Вероятно, чрезмерная «нерасчищенность» первого тома вересаевского жизнеописания — с абрисом «необразцового» для советского школьника Пушкина — и привела к тому, что «лицейский период» выпал из стыдливо-купированного переиздания вересаевской книги в 1980-е годы (сост. и коммент. Дм. Урнов и В. Сайтанов), как уже было отмечено выше, сокращенной до одного тома.

¹¹⁴ *Розанова М. В.* К истории и географии этой книги. С. 160.

¹¹⁵ Там же.

¹¹⁶ *Орлицкий Ю. Б.* Стихи и проза в русской литературе. М.: РГГУ, 2002.

но и на лексической организации терцевского текста, то можно предположить, что такой ракурс анализа с успехом продемонстрировал бы близость и лексического ряда, и стилистической окрашенности повествования, воспринятых Снявским не только из претекста Вересаева, но и из пратекста Пушкина. Исследователь мог бы завершить наблюдения словами Снявского-Терца: «Так выработывалась манера, поражающая раскованностью мысли и языка...» (с. 344).

Не намереваясь атрибутировать «по Пушкину» каждое слово Снявского-Терца, между тем легко заметить, что его речь тонка, игрива и метафорична в традициях пушкинского времени. Рассуждая о «женолюбии юности» (с. 347), Снявский действительно перенимает пушкинский слог и слово и в пушкинском духе творит собственные окказионализмы: «Не плоть — эфирное тело плоти, ея Психею, нежную ауру поймал Пушкин, пустив в оборот все эти румяные и лилейные ножки, щечки, персики, плечики, отделившиеся от владелиц и закружившиеся в независимом вальсе, „как мимолетное виденье, как гений чистой красоты“» (с. 347). Архаическая форма местоимения «ея», упоминание древнегреческой богини Психеи, забытые эпитеты «эфирное» и «лилейное», мелькание почти пушкинских «ножек», цитатная строка — все это эксплицирует знаки и символы пушкинского мировидения, пушкинского поэтического зрения. И среди них едва заметно и очень органично вдруг мелькают «персики». С одной стороны, Снявский использует устаревшее определение женской груди — перси, с другой — весьма оригинально превращает их в метафору маленькой женской груди, похожей на персики. И подобная словотворческая вольность, интерференция, на наш взгляд, тоже сродни пушкинской, отчасти поэтичной, отчасти ироничной.

Следуя той же — пушкинской — тенденции, Снявский умело архаизирует и поэтизирует речь, насыщает ее неожиданными образными выражениями. В современном языке, как известно, бытует поговорка «Бегать за каждой юбкой». Снявский погру-

жает фразеологизм в прошлое, и он обретает у него поэтически трансформированный вид: в рассуждениях о пушкинской влюбчивости устойчивый оборот уже звучит как «волочиться за каждым шлейфом» (с. 348), придавая выражению черты историчности, ауру поэтичности и любования. В том же образном ряду оказываются и новообразования «эрудиты амурной науки» (с. 348), и рассуждения о «зефирах женского туалета» (с. 349).

Игра словами, которую затевает Синявский, мастерски выверена и отточена. Задумываясь о любви женщин к ветреникам, рассуждая о «воздушной организации» последних, Синявский (в духе Пушкина) приходит к заключению: «С ветрениками женщине легче нащупать общий язык, попасть в тон. Короче, их *сестра* невольно чует в ветренике *брата* по духу» (с. 349). Семантика лексем «брат» и «сестра» выходит за пределы определения кровного родства и легко вступает в разряд понятий переносных, метафорических, фразеологических.

Звукопись пушкинского стиха чутко воспринимается исследователем и возрождается-воспроизводится в тексте «Прогулок...». В хронологической последовательности прослеживая творческий путь молодого поэта, Синявский обращается к первой пушкинской поэме — «Руслан и Людмила» (1820) — и не просто использует ассонанс и аллитерацию, но умеет придать их звуковому образу смысл и значение. Характеризуя особенности поэмы и используя, казалось бы, просто и удачно аллитерированные слова — «турниры в турнюрах, кокотки в кокошниках, боярышни в сахаре, рыцари на меду, медведи на велосипеде, охотники на привале» (с. 351) — Синявский точно обрисовывает самобытность поэмы, указывает на ее простонародную образность, «русский дух», потрясший пушкинское общество. Известно сравнение, которое звучало со страниц печати: публикация поэмы Пушкина сравнивалась с появлением мужика в лаптях и армяке в благородном собрании¹¹⁷. И Синявский

¹¹⁷ Известен факт, что Пушкин при втором (1828 г.) издании «Руслана и Людмилы» сознательно включил этот негативный отзыв в книгу

актуализирует этот ракурс, достаточно только взглядеться в образы «турнира в турнюре» или представить себе «кокотку в кокошнике». Сиявский-Терц, несомненно, использует здесь и прием иронизации — интертекстуальные «медведи на велосипеде» от К. Чуковского или «Охотники на привале» от В. Перова (наряду с гастрономическими «боярышни<ком> в сахаре» или «рыцарями <например, трепангами> на меду»), но следует на этом пути вновь за Пушкиным, обильно пронизавшим строки «Руслана и Людмилы» иронико-комическими пассажами (в том числе адресованными В. Жуковскому)¹¹⁸.

По мысли Сиявского-исследователя, легкость и эротизм поэзии Пушкина через народные мотивы (по-своему «скандальной») поэмы «Руслан и Людмила» постепенно (по мере взросления) выводят поэта на очередную конститутивную слагаемую его творческой триады — свобода. И тогда формируется принципиальный для Пушкина «триумвират» — «поэзия, любовь и свобода» (с. 352). Как вариант — легкость, эротизм, вольнолюбие. Именно они, в представлении Сиявского, обеспечивают своеобразие и самобытность мира поэта, наделенного правом приоритетного выбора внутри «треугольника».

От «главы» к «главе» (а именно так нами квалифицировано членение текста «Прогулок...» на части-фрагменты) Сиявский намечает важные концептуальные узлы в понимании личности и поэзии Пушкина. Соблюдая хронологическую логику

в качестве предисловия. Заметим, что нечто сходное проделал и Сиявский, издавая «Прогулки с Пушкиным» в Париже в 1989 году, оформив заднюю часть обложки критическими отзывами на его работу.

¹¹⁸ Как известно, поэма «Руслан и Людмила» содержала элементы пародии на «Двенадцать спящих дев» В. А. Жуковского. Пушкин весело снижает возвышенные образы Жуковского и насыщает их шуточными (в том числе эротическими) мотивами, гротесковостью. Правда, пушкинское пародирование носило дружеский характер, не обидный для Жуковского. Наоборот, Жуковский «сердечно радовался» пушкинской шутке и после выхода поэмы подарил Пушкину портрет с надписью: «Победителю-ученику от побеждённого-учителя».

в процессе взросления поэта, Синявский в ходе проводимых им наблюдений подходит к рефлексии по поводу рока и случая в жизни творца. Отдельные литературоведы (Дм. Урнов, В. Непомнящий и др.) критически отзывались о существовании выводов, к которым на этом пути приходит Синявский, однако, с одной стороны, примечательно, что размышления автора выводят на научный спор, с другой — любопытен сам исследовательский поиск, который предпринимает автор.

Отдельным требовательным критикам показалось неприемлемым определение Пушкина как «круглого» писателя («Самый круглый в русской литературе писатель», с. 367). Однако, как и в ряде других случаев, постмодернистская форма выражения не исключает точности и глубины наблюдения исследователя. По Синявскому-Терцу, Пушкин «повсюду обнаруживает черту — замкнутость окружности, будь то абрис событий или острый очерк строфы, увязанной, как баранки, в рифмованные гирлянды» (с. 367). Если за (неточным с научной точки зрения) определением «круглый» разглядеть эпитеты «циклический» и «цельный» — в смысле единства и целостности восприятия окружающего мира, то становится очевидным, каким образом в рамках пушкинско-терцевского круга возникают понятия судьбы и случая. По Синявскому, «случай на службе рока прячет его под покров спорадических совпадений, которые, хотя и случаются с подозрительной точностью, достаточно мелки и капризны, чтобы, не прибегая к метафизике, сойти за безответственное стечение обстоятельств» (с. 357).

Обращаясь к повести «Метель» (1830), Синявский умело и метафорично (не сухо и академично) передает суть «фигуры круга» (с. 357) и соотношения в нем концептов рок/случай. С его точки зрения, пушкинская метель, которая запутала героев — жениха и невесту — только затем, «чтобы они, вконец заплутавшись, нашли и полюбили друг друга не там, где искали, и не так, как того хотели», поражает искусством, с каким «из метельного сумрака человеческих страстей и намерений судьба,

разъединяя и связывая, самодержавно вырезает спирали своего собственного, прихотливо творимого бытия» (с. 357), то есть *рокового случая*. Опираясь на текст «Пиковой дамы» (1833), Сиявский объясняет «закрученность и закругленность» фабулы другого произведения, где, по его словам, «случай <...> рубит судьбу под корень» и обеспечивает ей «научный базис» (с. 358).

Метафорическая образность языка (выразительная аллитерация «закрученность» и «закругленность», «любовники» и «любители», «мания» и «магия» и др.) не мешает обратить внимание на роль случая в судьбе героев Пушкина и определить его художественную функцию на уровне фабулы и сюжета (именно эти научные термины использует исследователь). Если специалистам-пушкинистам подобные наблюдения могут показаться знакомыми и уже утвердившими себя в пушкиноведении, то нам важнее констатировать, что логика терцевских изысканий не дилетантская, но профессиональная, литературоведческая, опосредованная логикой научных наблюдений. И если вопрос о соотносительности рока и случая может показаться специалистам-филологам знакомым и отработанным, то уже следующая теза, которую выдвигает писатель, нова и актуализируется им в плане интересующих *его* аналогий. Для Сиявского-Терца (особенно в условиях тюремно-лагерной несвободы) случай есть способ философизации свободы: «Случайность знаменовала свободу рока, утратой логики обращенною в произвол и растерзанной, как пропойца, человеческой необеспеченностью» (с. 358). Для него случай — это свобода, «чреватая катастрофами, сулящая приключения, учащая жить на фуфу» и прозревающая в случае «единственный, никем не предусмотренный шанс выйти в люди, встретиться лицом к лицу с неизвестностью, ослепнуть, потребовать ответа, отметить и, падая, знать, что ты не убит, а найден, взыскан перстом судьбы в вещественное поддержание случая, который уже не пустяк, но сигнал о встрече, о вечности — „бессмертья, может быть, залог“» (с. 358).

Собственная ситуация ограничения свободы (прежде всего художника) приводит Синявского к чувствованию той же несвободы Пушкиным — отсюда мыслительный переход к знаменитым строкам последнего: «Дар напрасный, дар случайный, / Жизнь, зачем ты мне дана?..» (с. 358). Философские размышления Пушкина смыкаются с глубинной рефлексией Синявского и сближают (объединяют для них обоих) понятия жизни и случая, жизни-случая. И далее, в стратегиях научного изыскания, Синявский формирует историко-литературный контекст, в котором намерен проверить убедительность достигнутого наблюдения. Он, обнаруживая обширную эрудицию, вводит в текст исторические ситуации («насморк» Наполеона под Ватерлоо), примеры из позднесредневековой литературы (Шекспир и его «Лукреция»), собственно пушкинский (авто)контекст («Граф Нулин»).

Кажется, Синявский-Терц исчерпал роль случая в творчестве Пушкина¹¹⁹, особенно на примере «Капитанской дочки» (1836), где «все вертится на случае» (с. 361), на заячем тулупчике. Но исследовательская мысль заставляет писателя пойти дальше и связать случай с жанром пародии и анекдота. И, как следствие, предложить еще одну неожиданную дефиницию Пушкина: Пушкин-пародист, Пушкин — творец анекдотов, Пушкин насквозь анекдотичен. По Синявскому, Пушкин «рекомендовал анекдот и пародию на пост философии» (с. 359).

Мысль Синявского вновь представляется специалистам-пушкинистам крамольной. Однако исследователь умело и доказательно обосновывает свое наблюдение, и его «гипотеза» в итоге обретает статус открытия. Синявский-Терц показывает, как природа анекдота позволяет художнику нарушить границы традиционного жанра и указать пути новаторства. По выражению

¹¹⁹ Надо заметить, что вслед за Терцем попытку «переписать» биографию Пушкина позже попыталась Т. Толстая (рассказ «Сюжет»). Сходные эксперименты ставил в своем творчестве и В. Пелевин (рассказ «Хрустальный мир»).

Снявского-Терца, Пушкин «дразнил традицию» (с. 359), и именно это свойство его мировосприятия позволило ему «расшат[ыв]ать иерархию жанров» (с. 360) и написать не поэму, а роман в стихах «Евгений Онегин», трансформировать нарративную тактику в «Повестях...» не Пушкина, но Белкина (очень точно сопоставленного исследователем с типом рассказчика у А. П. Чехова), положить анекдот (см. исторический эпиграф) в основу «Пиковой дамы». И хотя (по мнению критически настроенных специалистов) вольность переходов и ассоциативность аргументирующих позиций у Снявского-Терца не подтверждена ссылками и сносками, указанием на источник или обозначением страницы цитирования, однако законность и «внутренний академизм» предложенных автором взаимосвязей и пересечений, на наш взгляд, основательны и убедительны. Доказательная база во многом метафорична и поэтична, но в достаточной мере показательна и надежна.

Заметим а priori, что все «Прогулки...» — своеобразное филологическое исследование Снявского-Терца — существенным образом оснащены ссылками, сносками, указанием на источник, атрибуцией той или иной цитаты. При этом сноски и ссылки носят самый разный характер. Они могут быть погружены в текст (с. 342, 346, 406, 419 и др.), а могут быть вынесены в постраничные сноски (с. 348, 355, 358 и др.). Могут быть пояснительными (с. 348–349, 421 и др.), уточняющими (с. 358, 428 и др.), иллюстративными (с. 365 и др.), сопоставительными (с. 365, 379, 392 и др.). Чаще всего источниковыми. И это еще раз подтверждает выдвинутое ранее суждение о том, что книга «Прогулки с Пушкиным» во многом подчинена законам организации диссертационного (научного) исследования, хотя и исполненного с эксплуатацией метафорических форм художественного повествования. Вряд ли можно говорить о намеренности (сознательности) выбора писателем именно такого жанрового формата, однако апелляция к тактикам научного мышления дает о себе знать, она органична Снявскому — вновь заметим, Снявскому, а не Терцу.

Впору оговорить, что согласиться с именем-псевдонимом «Абрам Терц» и принять его только в его звуковой форме можно и должно. Понимать природу его реанимации необходимо. Однако всякий раз эксплицировать воровскую и преступную этимологию маски и ею оправдывать «одиозность» и «оппозиционность» повествования, на наш взгляд, нет нужды. В авторе «Прогулок с Пушкиным», кроме весьма локальных и эпизодичных речевых оборотов, ничего от Абрамки Терца нет. «Прогулки с Пушкиным» могли быть итогом размышлений только Синявского, а не Терца¹²⁰. При этом избранная писателем фривольно-панибратская стилистика изложения, как уже было отмечено, с одной стороны, соответствовала *легкости* стиля осмысляемого Пушкина (вслед за ним Вересаева), с другой — становилась условием обнаружения (творческой) *свободы*, которой был лишен заключенный-Синявский. Форма сказа, которая могла бы быть реализованной в подобного рода мистификации «Абрам Терц», не нашла своего воплощения. Образцовые примеры ни лесковского, ни бажовского сказа не были положены в основу наррации Терца, даже маска, подобная пушкинскому Белкину, не оказалась задействованной в тексте. Отдельные реплики (подчас весьма чужеродные, как уже было подчеркнуто) столь единичны и локальны, что для нейтрализации их (даже не) возникает потребность актуализировать лексику иного культурного уровня, далеко не тюремного, лагерного или воровского. Уже звучали знакомые «эпитет», «ассонанс», «фабула», «сюжет», «коллизия». Но помимо них в тексте уверенно, грамотно и профессионально используются термины «ламентация» (с. 354), «лемниската» (с. 357), «экстатика» (с. 378), «диэтика» (= «диетика») (с. 407) и др., которые, заметим, много более частотны в тексте, чем жаргонизмы, и в значительно большей степени отвечают характеру проводимого изыскания («расследования»,

¹²⁰ Ср.: «„Прогулки“ — все-таки сочинение Абрама Терца» (*Ратькина Т.Э. Никому не задолжав... Литературная критика и эссеистика А.Д. Синявского. М.: Совпадение, 2010. С. 127).*

«завещания» или «заключительного слова»). На наш взгляд, в случае с «Прогулками с Пушкиным» согласиться на авторство Терца означает уйти от существа вопроса, от понимания глубины созданного Снявским художественного произведения и заслуживающего внимания специалистов-пушкинистов литературоведческого текста. Маскирующий псевдоним «Абрам Терц», избранный Снявским, на наш взгляд, приемлем и актуализован (и был таковым особенно в 1950–60-х), но, как показывает анализ, «маска-автор» в тексте «Прогулок...» в качестве субъекта-нарратора не работает, «масочная» функция не только не ослаблена, но и не задействована всерьез ни в одном из пластов художественного текста¹²¹. Отдельные лексические вкрапления не в счет.

В этой связи было бы легко, сославшись на авторство Терца, отвергнуть суждение Снявского о случае и его роли в смерти Пушкина. Однако, как понятно из повествования, Снявский, исследователь и литературовед, ученый и филолог, решительно теснит (оттесняет) далеко на периферию текста мелькающий абрис Абрама Терца и сам очень взвешенно рассуждает на эту тему.

О смерти Пушкина, как известно, написаны многие тома научной литературы. В недавнем прошлом в Санкт-Петербурге (СПбГУ) защищена обстоятельная докторская диссертация историка Г.М. Седовой по документальным (и художественным, заметим) обоснованиям причин и условий дуэли на Черной речке¹²². Однако до сегодняшнего дня остаются вопросы,

¹²¹ Ср. Ю. Манн: «Книга Снявского предлагает широкий взгляд на Пушкина — взгляд остранный, освежающий, в известном смысле — эпатурующий и „карнавальный“. Поэтому использование здесь псевдонима-маски „Абрам Терц“ — вполне определенный знак» (Манн Ю. Обсуждение книги Абрама Терца «Прогулки с Пушкиным». С. 96). Сходная точка зрения звучит в современных исследованиях: Ратькина Т.Э. «Никому не задолжав...» Литературная критика и эссеистика А. Снявского. М.: Совпадение, 2010. 232 с.; и мн. др.

¹²² По материалам диссертации подготовлена монография: Седова Г.М. Ему было за что умирать у Черной речки. СПб.: Росток, 2020. 704 с.

которые терзали современников Пушкина и продолжают оставаться неразрешенными: «Естественно ли, чтобы великий человек, в зрелых летах, погиб на поединке, как неосторожный мальчик?» (Е. Баратынский) (с. 362). Особенно парадоксален этот вопрос в свете ставших общедоступными в последнее время сведений о том, что Дантес отличался нетрадиционной ориентацией¹²³. Чем высокий тенор Дантеса (или нидерландского посланника Геккерена) мог оскорбить Пушкина или задеть честь его жены? Найти логичные объяснения этому парадоксу нет оснований.

Между тем Синявский (хотя и в облегченной форме) предлагает, кажется, единственно верное и убедительное объяснение — случай. «Случайный дар был заклан в жертву случаю» (с. 362). Весь ранее предложенный Синявским анализ случайных эпизодов в творчестве Пушкина (от «Метели» до «Капитанской дочки») позволяет осознать величие и значимость случая в жизни любого человека — реального или вымышленного, исторического или литературного. Не случайно наполеоновский насморк, по Пушкину, является основанием для осмысления причин поражения французской армии при Ватерлоо — и далее пушкинское же: «Мы все глядим в Наполеоны...». Не в плане того, что мы все хотим походить на Наполеона, а в том смысле, что в жизни каждого человека царствует случайность — будь то Пушкин, Пугачев, Петр I или бедный, сошедший с ума Евгений, во время наводнения в Петербурге случайно потерявший Парашу¹²⁴. Смерть Пушкина, по Синявскому, — та самая роковая случайность, в которой неразъединимо и необъяснимо сплетены рок и случай¹²⁵. И таковое объяснение, на наш взгляд, наиболее

¹²³ См.: *Седова Г.М.* Ему было за что умирать у Черной речки. СПб., 2020.

¹²⁴ Напомним, что случай (перебежавший дорогу заяц) спас Пушкина от участия в восстании на Сенатской площади.

¹²⁵ Заметим, что мысль о роли *ничтожного* случая в жизни *великих* людей пронизывает произведения многих отечественных художников. Среди

основательно и много убедительнее, чем (якобы) поиск поэтом смерти в последние годы (П. Е. Щеголев) или необходимость защиты (непоруганной) чести (Г. М. Седова). «Смерть на дуэли настолько ему соответствовала, что выглядела отрывком из пушкинских сочинений» (с. 362)¹²⁶. Снявский задается серьезным вопросом: «Не этот ли заключительный фортель он [Пушкин] предчувствовал в „Каменном Госте“, в „Выстреле“, в „Пиковой Даме“? Или здесь действовало старинное литературное право, по которому судьба таинственно расправляется с автором, пользуясь, как подстрочником, текстами его сочинений, — во славу и в подтверждение их удивительной прозорливости?..» (с. 363)¹²⁷.

них, например, повесть Марка Алданова о Наполеоне — «Святая Елена, маленький остров» (1921).

¹²⁶ Звучит парадоксально, но, вероятно, Снявский прав, когда пишет, что случай (роль случая), выявленный Пушкиным посредством художественного творчества, настиг его в реальной жизни: «...ради пущего остроумия что ли Пушкина угораздило попасть в пуговицу (?) У рока есть чувство юмора» (с. 362). Надо заметить, что в работе О. В. Богдановой, осмысляющей «роковые» и одновременно «анекдотические» обстоятельства смерти А. П. Чехова, намечается та же закономерность: сходство литературного вымысла (= провидения) и жизненных обстоятельств (= смерти). См.: *Богданова О. В.* Рассказ И. Бунина «Господин из Сан-Франциско» (чеховский интертекст). СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2018.

¹²⁷ Однако в другом фрагменте (главке ***), размышляя о смерти Байрона, Снявский правомерно апеллирует к иной причинности: к продуманности и подготовленности, к запланированности и моделированию смерти Байрона. Он приводит слова из письма Пушкина П. А. Вяземскому (13–14 июня 1824 г.): «Тебе грустно по Байроне, а я так рад его смерти, как высокому предмету для поэзии. Гений Байрона бледнел с его молодостию. В своих трагедиях, не выключая и Каина, он уже не тот пламенный демон, который создал Гяура и Чаильд-Гарольда. Первые две песни Дон-Жуана выше следующих» (с. 419). При этом Снявский не идет против правды: как известно, Байрон намеренно выбрал для себя «романтизированную» (почти театральную) смерть на баррикадах Османской Греции. То есть речь о том, что Снявский умеет быть искренним и объективным в своих суждениях.

Пушкинистам не хочется отдавать вопрос о смерти Пушкина на откуп случаю, специалистам представляется необходимым найти веские основания для объяснения трагедии — научные аргументы. Однако вполне вероятно, что умирающий Пушкин (по свидетельству очевидцев) потому и был спокоен, что гений глубинно (прав Синявский, действительно провидчески) постиг законы жизни и смерти и на промыслительном уровне ощущал неизбежность ухода. Его последние слова: «Кончена жизнь <...> Жизнь кончена...» (В. И. Даль).

Несмотря на видимую облегченность повествования, нам представляется, что Синявский глубоко прав, когда связывает смерть Пушкина со случаем, анекдотом, пародией, ребячеством. Если вникнуть в глубинный смысл и логику размышлений исследователя, то становится очевидным, что в его *философии случайности* заключены серьезные основы фундаментальности и академизма. И именно они подводят Синявского в следующей главе (***) к проблеме универсализма Пушкина, к «пушкинской изменчивости и переимчивости», к «всепониманию» и «всепроникновению» (с. 365). Обращение к различным мотивам творчества Пушкина — образные ряды и мотивы сна, круга, метели, луны, памяти и др. — позволяет Синявскому продемонстрировать универсальную органичность художественного мироздания Пушкина. По Синявскому, пушкинская поэзия вбирает в себя самые разные и противоречивые слагаемые бытия, выявляя их неразрывность и взаимодействие.

«Все темы ему были доступны, как женщины, и, перебегая по ним, он застолбил проезды для русской словесности на столетия вперед. Куда ни сунемся — всюду Пушкин, что объясняется не столько воздействием его гения на другие таланты, сколько отсутствием в мире мотивов, им ранее не затронутых. Просто Пушкин за всех успел обо всем написать» (с. 367).

Философские обобщения Синявского-Терца постепенно начинают все отчетливее приближаться к пониманию собственной миссии в Поэзии, и в его размышлениях начинает

контуриваться второй субъект исследования — «я» («я бы сказал...», с. 396). Можно предположить, что примерно к этому времени у автора складывается представление о повествовательной форме размышлений, которые у него впоследствии контурируются как «прогулки».

Как помним, в издании «Прогулок с Пушкиным» 1989 года, вышедшем в парижском издательстве «Синтаксис» и подготовленном самим Сиявским, обложка, созданная Михаилом Шемякиным, изображает именно прогулки — заключенный Сиявский вместе с Пушкиным прогуливается в пределах колючей проволоки, внутри «запретки». Можно предположить, что погружение и понимание Пушкина действительно происходило в сознании Сиявского на «прогулках», когда он мог замкнуться в собственных мыслях (NB: Луи Мартинез вспоминал: «Гуляли мы, как узники в тюремном дворе...», «Гуляли по камере...»)¹²⁸.

Однако в тексте понятие прогулок трактуется расширительно, прогулки — уже не только прогулки на воздухе или по камере, но и прогулки мысли, прогулки рождающегося осознания природы творчества. Именно поэтому в тексте Сиявского возникает интертекстуальный образ Вергилия, древнеримского поэта, автора «Энеиды». Подобно Данте, избравшему Вергилия в качестве проводника по кругам человеческой жизни (ада), Сиявский-Терц в качестве проводника избирает «нашего Вергилия» — Пушкина. «В результате он стал российским Вергилием и в этой роли гида-учителя сопровождает нас, в какую бы сторону истории, культуры и жизни мы ни направились» (с. 367).

Ранее обсуждаемая «круглость» Пушкина, его «всепроникновение» и всеохватность становятся для Сиявского условием пушкинского всезнания и всепонимания, его универсальности и умения охватить диалектичность мира: эпос и анекдот, рок и случай, солнце и луну, жизнь и смерть. И для человека и автора Сиявского наступает творческое прозрение: «Гуляя сегодня

¹²⁸ *Мартинез Луи*. Прогулки с Сиявским // Андрей Сиявский — Абрам Терц: облик, образ, маска: мат-лы конф. М.: Рудомино, 2011. С. 108–119.

с Пушкиным, ты встретишь и себя самого...» (с. 367). Пратекстуальная параллель Данте // Вергилий оттеняет пратекстуальную параллель Пушкин // Синявский, позволяя автору внутри интертекстуального поля найти собственное место и право трансляции бытийной истины читателю (уже не только жене).

Сочинение Пушкина «Обязанности человека» (1834)¹²⁹ становится для Синявского поводом к цитации. Пушкин: «Сильвио Пеллико десять лет провел в разных темницах и, получив свободу, издал свои записки. Изумление было всеобщее: ждали жалоб, напитанных горечью, — прочли умиленные размышления, исполненные ясного спокойствия, любви и доброжелательства» (с. 367). И, как понятно, пушкинская интертекстема становится «образцом для подражания» у Синявского-Терца. «Доброжелательственные» записки Пеллико, так поразившие Пушкина, находят отклик в сознании современного автора-заключенного, пребывающего в «своих темницах» и создающего собственные записки об «обязанностях человека». Рядом с Пушкиным: «Пушкин чаще всего любит то, о чем пишет, а так как он писал обо всем, не найти в мире более доброжелательного писателя» (с. 367).

Кажется, можно было бы подобрать сумму иных (фривольно-снижающих) суждений Терца о Пушкине. Но автор сам манифестирует свою стратегию в любви к Пушкину: в самом начале повествования посредством музифицирующих образов памятника и венков, теперь на уровне формально-жанровых и стилевых предпочтений:

«Пушкин не жаловал официальную оду, но, сменив пластинку, какой-то частью души оставался одописцем. Только теперь он писал оды в честь чернильницы, на встречу осени, пусть шуточные, смешливые, а всё ж исполненные похвалы <...> Прочнее многих современников Пушкин сохранял за собою антураж

¹²⁹ В тексте «Прогулок...» ошибочно указан 1836 г. В 1836 г. в России был осуществлен перевод другого произведения Сильвио Пеллико — «Мои темницы». Идейно и семантически данная «ошибка» не существенна.

и титул певца, стоящего на страже интересов привилегированного предмета. Однако эти привилегии воспевались им не в форме высокопарного славословия, затмевающего предмет разговора пиитическим красноречием, но в виде нежной восприимчивости к личным свойствам обожаемой вещи, так что она, купаясь в славе, не теряла реальных признаков, а лишь становилась более ясной и, значит, более притягательной» (с. 369).

Сиявский-Терц уверенно смещается от вересаевского претекста (можно добавить, и от розановского, цветаевского, пастернаковского и др.) в сторону пратекста Пушкина, в воспеваемом им «объекте» находя черты, близкие его субъективности. Сиявский стремится за универсализмом Пушкина разглядеть истоки его «доли» и «воли», черты той свободы, которую он намерен был изначально (в обозначении целей собственного исследования) декларировать («завещать» читателям и потомкам). «Круглость» Пушкина теперь дополняется понятием «широты»: «Он всегда был слишком широк для своих друзей» (с. 371). А отсюда вытекает так раздражившая критиков «пустота» Пушкина, которой «наделил» Сиявский-Терц Пушкина.

Однако, как и в ряде других случаев, концепт «пустота» имеет у Сиявского глубоко философский, далеко не поверхностно-разговорный смысл. Пушкинская пустота у Сиявского — это глубина и емкость поэтической природы, пустота, которая квалифицирует не отсутствие, но наличие бездонности и незаполнимости, не пространство для «ничто», а пространство для «всё». По Сиявскому, «пустота — содержимое Пушкина» (с. 372). И в данном случае оппонентам писателя следовало бы буквально воспринять семантику паронимической лексики: *содержимое*. Пустотой Пушкина, по Сиявскому, «прежде всего обеспечивалась восприимчивость поэта, подчинявшаяся обаянию любого каприза и колорита поглощаемой торопливо картины, что поздравительной открыткой влетает в глянец: натурально! точь-в-точь какие видим в жизни!» (с. 372–373).

Синявский обильно пропитывается интертекстными Пушкина, вслед за поэтом обретая свободу там, где она, в его представлении, «умерщвлена» академизмом и наукообразием, в том числе свободу изложения, манеры, стиля. Оттого Синявскому-Терцу позволительно поименовать восприимчивость (в его характеристике «повышенную восприимчивость») Пушкина по виду сниженным контекстуальным синонимом «вурдалачество» (с. 373). И хотя последняя дефиниция вызвала шквал неудовольственных нареканий критики, однако для Синявского важно, что в эмоционально выразительном слове «вурдалак» аккумулированы компоненты мистические, демонические, чертовские. Неслучайно Пушкин так любил слово «чорт» (им пронизан весь его эпистолярный) и его образ (вспомним, например, «Сказку о попе и его работнике Балде»), и Синявский настойчиво (и программно) воспроизводит слово в той же архаизированной пушкинской орфографии — «чорт» (в речи повествователя: «чорт побери», с. 409; «лихо рассчитываясь с чортом...», с. 421; и др.)¹³⁰. Вампиризм Пушкина у Синявского становится объяснением-обоснованием «вечной молодости, свежей крови, крепкого румянца» его поэзии, ее «неслыханной силы» и «всей полноты бытия» (с. 373).

Вурдалаки и черти позволяют Синявскому-Терцу актуализировать и «препарировать» мотив смерти на страницах произведений Пушкина, проанализировать образ (мотив) мертвеца и покойника в пушкинской поэзии. И вновь, если абстрагироваться от подчеркнутой нарративной легкости, с которой обращается автор к столь тяжелой проблеме (мотивике), то можно осознать, что исследователь прав в сформулированных им выводах. На материале «Бориса Годунова» и «Маленьких трагедий» Синявский прослеживает реактивный потенциал мотива смерти. «Покойник у Пушкина служит, если не всегда источником действия, то его катализатором, в соседстве с которым оно

¹³⁰ Заметим, что и слово *счастье* Синявский выразительно приводит в графике пушкинского времени — «*щастье*», «*нешастие*» (с. 423).

стремительно набирает силу и скорость» (с. 376). Вывод Сиявского приложим и к роману в стихах: «Так тело Ленского, сраженного другом, стимулирует процесс превращения, в ходе которого Онегин с Татьяной радикально поменялись ролями, да и вся динамика жизни на этой смерти много выигрывает» (с. 376). Действительно, специалистами дуэль (= смерть Ленского) признаётся кульминационным моментом в ходе развития сюжета романа и на фабульном уровне подталкивает Онегина к отъезду из деревни, к путешествию, которое превратит «мальчика» в «мужа», юношу в мужчину.

Как и в ряде других случаев, только вольная манера повествования не позволяет отнести подобные наблюдения Сиявского-Терца к серьезному аналитическому исследованию, связать пустоту, вурдалачество, покойников в единую цепь признаков и черт художественного своеобразия, самобытности Пушкина и признать, что научная разработка этих составляющих существенно развита и дополнена Сиявским.

Следуя хронологии событий в жизни Пушкина и согласуясь с эволюцией его творчества, Сиявский на определенном этапе исследования (в очередной главе ***) останавливается на такой особенности повествования Пушкина, как «вещизм». Наблюдатель-филолог тонко подмечает: «В его текстах живет первобытная радость простого называния вещи, обращаемой в поэзию одним только магическим окликом. Не потому ли многие строфы у него смахивают на каталог...» (с. 380). Последовательно и логично Сиявский обращается к тексту «Евгения Онегина» и на примерах из романа демонстрирует «списки воспетых вещей» (с. 380), череду картин и впечатлений.

Возок несется чрез ухабы.
Мелькают мимо будки, бабы,
Мальчишки, лавки, фонари,
Дворцы, сады, монастыри,
Бухарцы, сани, огороды,

Купцы, лачужки, мужики,
Бульвары, башни, казаки.
Аптеки, магазины моды,
Балконы, львы на воротах
И стаи галок на крестах (с. 381).

В отличие от традиционного пушкиноведения Сиявский обращается не к масштабным картинам, создаваемым Пушкиным, но обращает внимание на «детали», на мелочи «беглые», но «исчерпывающие» (с. 381).

Согласно избранному им вектору исследования, Сиявский возвеличивает и масштабирует деталь, постигает ее важность и значение. Исследователь проникательно наблюдает: «Взамен описания жизни он учинял ей поголовную перепись <...> Он не стеснялся делать реестры из сведений, до него считавшихся слишком банальными, чтобы в неприбранном виде вводить их в литературу» (с. 381). Кажется, Сиявский снова фривольничает: «При всей разносторонности взгляда у Пушкина была слабость к тому, что близко лежит», — но за этой простоватой фразой кроется существенно верное наблюдение: Пушкин поэтизировал не столько *Жизнь*, сколько *жизнь*, не столько *Родину*, сколько *родину*, не *Бытие*, а *быт*.

Сиявский замечает: «Вселенский замах не мешал ему при каждом шаге отдавать предпочтение расположенной под боком букашке <...> Кто из поэтов ранее замечал на человеке жилетку, пилочку для ногтей, зубную щетку, брусничную воду?..» (с. 381).

И вывод, который делает исследователь, неоспорим: «Впервые у нас крохоборческое искусство детализации раздулось в размеры эпоса <...> С Пушкиным появилась традиция понятие реализма связывать главным образом с низменной и мелкой материей» (с. 382). Обе слагаемые итогового заключения научны и теоретичны: деталь, возведенная до ранга эпоса, и реализм, основанный на мелких реалиях материи и жизни. Фактически

Снявский открыл новый ракурс реализма XIX века: не просто типический герой в типических обстоятельствах, но существенность детали и опора реалистического мировидения на деталь. Суждение неоспоримо высокого теоретического ранга.

Более того, Снявский умело выстраивает перспективу развития русской реалистической литературы XIX века и связывает пушкинский претекстуальный «вещизм» с вниманием к детали у Чехова. Остается только добавить (как теперь ясно) постпушкинскую закрепленность в окружающем предметном мире персонажей Гоголя (знаменитая куча в доме Плюшкина) и предметности сонной реальности гончаровского Обломова (как в родительском доме в далекой Обломовке, так и в квартире на Гороховой). В какой-то мере даже номинативы фетовской поэзии на этом фоне обнаруживают свой прототекст («Шепот, легкое дыханье, трели соловья...»).

Несколько забегая вперед, можно сказать, что приведенное наблюдение Снявского повлияло и на современную русскую литературу и открыло (в перспективе) целый пласт «детализированно-перечислительной» постмодернистской прозы, такой, например, как ранние рассказы Татьяны Толстой («Милая Шура», «Филин» и др.), повестей Владимира Сорокина («Пир», «Настя» и др.), прозы Виктора Пелевина («Мардонги», «Синий фонарь» и др.). В этом же ряду могут оказаться и «московские концептуалисты» Дмитрий Пригов и Лев Рубинштейн, и даже Вен. Ерофеев.

Снявский подмечает, что мысль в пушкинской «поэме» движется «не прямо, а наискось», благодаря чему «читая, мы сползаем по диагонали в сторону от происходящего» (с. 383). В итоге «периодически нас относит за раму рассказа — на простор не идущей к делу, неважной, необязательной речи, которая одна и важна поэту с его программой, ничего не сказав и блуждая вокруг да около предполагаемого сюжета, создать атмосферу произвольного, бескрайнего существования, в котором весь интерес поглощают именины да чаепития, да встречи с со-

седами, да девичьи сны» (с. 383). Заметим, что в подобного рода построениях Синявский усматривает «программу» и погружается в нее.

В определении Синявского, «болтовня» Пушкина есть «осознанный стилистический принцип»¹³¹ (с. 384) — и не признать этого нельзя. По Синявскому, «отсюда и происходил реализм...» (с. 384). Пушкинский принцип оказывается близок и самому Синявскому-Терцу: за «болтовней» современного автора располагаются мощные пласты размышлений (о свободе слова, бесцензурности стиля, неслужебности творчества), тонкие филологические наблюдения и неожиданные открытия. Во внимании Пушкина к реалистической мелкой детали Синявский видит прогресс («с Пушкиным в литературе начинался прогресс», с. 385), при этом опирается в своем суждении не на абстрактные тенденции развития литературы, а на конкретные «кульбиты», которые осуществлял Пушкин в нарушение канона (в том числе с вещью и деталью).

Синявский уверенно определяет значение Пушкина в отечественной культуре, признавая, что «Пушкин — золотое сечение русской литературы»: «Толкнув ее стремительно в будущее, сам он откатнулся назад и скорее выполняет в ней роль вечно цветущего прошлого, к которому она возвращается, с тем чтобы стать моложе. Чуть появится новый талант, он тут как тут, с подсказками и шпаргалками, а следующие поколения, спустя десятилетия, вновь обнаружат Пушкина у себя за спиной. И если мысленно перенестись в отдаленные времена, к истокам родного слова, он и там окажется сзади — раньше и накануне первых летописей и песен» (с. 387). Пушкин у Синявского — вечный вневременной претекст, пратекст, прототекст. Потому исследователь легко сопоставляет творения Пушкина не только с Жуковским или Гоголем, с Чеховым или Л. Толстым, но и с Маяковским (с. 344, 389) или Пастернаком (хотя последний, как

¹³¹ Заметим, слово «болтовня» взято Синявским из письма Пушкина к А. Бестужеву, апрель, 1825 г. (с. 384).

ясно, особенно на фоне присуждения ему Нобелевской премии, на тот период числился еще среди «внутренних эмигрантов» от литературы и был «неугоден» официальному литературоведению). «Наш» (с. 372) Пушкин Сиявского — вне времени и пространства, он Вселенский.

Ученые-пушкинисты вправе упрекнуть Сиявского в том, что в каких-то суждениях исследователь отступает от истины. Так, он слишком доверчиво отнесся к пушкинскому «Мы все учились понемногу / Чему-нибудь и как-нибудь...». В размышлениях о «поверхностном царскосельском образовании» (с. 381) Сиявский, несомненно, отступает от истины. Царскосельский лицей был одним из лучших учебных заведений в России того времени, по уровню подготовки в шестилетнем курсе обучения которого соперничал с Императорским университетом. «Онегинская» строка Пушкина — скорее характеристика его собственного старания: как известно, в рейтинге из 17 выпускников Лицея 1817 года «по гражданской части» Пушкин был только 14-м. Однако, несмотря на некоторые возможные фактические неточности, Сиявский литературоведчески грамотно и весомо вырисовывает перспективу творческого взросления Пушкина и умело репрезентирует этот процесс обильным (недостающим у В. Вересаева) иллюстративным поэтическим материалом.

Прогрессизм Пушкина и характер его влияния на русскую литературу в очередной главе терцевского повествования (***) переводится исследователем в новый регистр — от анализа конкретного произведения (будь то «Метель», «Граф Нулин», «Дар напрасный...», «Евгений Онегин» и др.) Сиявский переходит к интерпретации сквозных векторов поэзии Пушкина, к вопросам обобщающего характера. И в плане поставленной Сиявским (и обозначенной нами выше) исходной задачи одним из центральных оказывается вопрос о предназначении поэта и поэзии, о теме творчества.

С одной стороны, всем известен тот факт, что, будучи направленным после лицея на службу в Коллегию иностранных

дел, Пушкин всячески старался избегнуть служебных обязанностей, за что не раз бывал отчитываем и наказан (в том числе и во время службы в Одессе под началом графа М. С. Воронцова). С другой стороны, Синявский-Терц более радикально интерпретирует известные факты и предлагает лаконичный и броский тезис: «Пушкин — первый штатский в русской литературе» (с. 398). И хотя, кажется, ничего нового Синявский подобным заявлением не привносит в пушкинистику, однако его размышления о роли поэта в XVIII веке и в послепушкинское время необычайно свежи и новы.

Гипотеза: «Его появление в виде частного лица, которое ни от кого не зависит и никого не представляет, а разгуливает само по себе, заговаривая с читателями прямо на бульваре: — Здравствуйте, а я — Пушкин! — было как гром с ясного неба после всех околичностей, чинов и должностей восемнадцатого столетия» (с. 398) — обращает на себя внимание и заставляет задуматься о том, насколько неожиданным для XIX века был профессионализм поэта Пушкина. «Первый поэт со своей биографией, а не послужным списком» (с. 398).

Синявский в попытке понять судьбу поэта-профессионала вспоминает о том, что биографии поэтов, писавших до Пушкина, почти не известны и малоинтересны вне государственных заслуг: «Даже Батюшков одно время витийствовал в офицерах. Даже скромный Жуковский числился при дворе старшим преподавателем» (с. 399). Державин был известен в Петербурге как тайный советник и знатный екатерининский вельможа. Пушкин же, по выражению Синявского-Терца, «наплевав на тогдашние гражданские права и обязанности, ушел в поэты, как уходит в босяки» (с. 399).

Горьковская интертекстема «босяки» почти полностью растворяется в «пушкинском» контексте, но ее появление становится маркером близости (в том числе и по времени) советской эпохе, периоду уже осмысленного Синявским «социалистического реализма». Писатель приближается к больному для него

вопросу — о (не)служебности творчества и (не)служебной роли творца, и его рассуждения (вновь после долгого перерыва) обретают форму острых выпадов и неожиданных эскапад. Словно бы отвлекая от главного — смыслового — наполнения своих рассуждений, Снявский-Терц вводит в текст заведомо ложные утверждения: «Еще Ломоносов настаивал: „Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан!“» и словно бы от лица председательствующего на суде судьи провозглашает: «Это было дезертирство, предательство» (с. 399). А чуть позже — «прямо сказать, тунеядец и отщепенец» (с. 400).

Несомненно, в памяти Снявского были ярки воспоминания о недавнем собственном судебном процессе, однако он намеренно вводит в текст интертекстему «от Бродского» («тунеядец»), от поэта-«трутня»¹³², которого двумя годами раньше осудили и сослали в Архангельскую область за «тунеядство» и «отщепенство». Снявский не педалирует и не акцентирует «процессуально-судебную» параллель, но она невольно проступает сквозь инвективу обвинительно-восклицательной конструкции, оформленной с использованием слова-маркера.

Маскировочно подменив именем Пушкина имена Бродского, свое (плюс Даниэля-Аржака), Снявский-Терц ернически (с *чужого* голоса) восклицает: «В ту пору <...> Пушкин, здоровый лоб (поили-кормили, растили-учили, и на тебе!), изображал из себя отшельника, насвистывая в своем шалаше: „Прелестна сердцу тишина; / Нейду, нейду за славой“» (с. 399), — почти в точности повторяя обвинения, звучавшие в зале суда на процессе Бродского и немногим позже Снявского — Даниэля.

В рамках этого фрагмента исследователь-Снявский уступает место Снявскому-осужденному (отчасти Терцу), давая волю эмоциям и обиде. В тексте снова (на время) активно появляются жаргонизмы и блатной сленг, отражающие несдержки-

¹³² Именно так («Окололитературный трутень») называлась статья о тунеядце Иосифе Бродском в газете «Вечерний Ленинград» (1963, 29 ноября).

ваемый психологический взрыв автора. «Штатский» Пушкин после долгой нейтральности обретает определение «штафирка, шпак» (с. 398). Вслед за пушкинским «и кюхельбекерно, и тошно» Синявский-Терц продуцирует новую форму «брани» — «он либерал и энгельгард» (с. 372), исторически отсылая к нелестным характеристикам лицеиста Пушкина от директора лицея Е. А. Энгельгарда, на актуальном уровне порождая новый негативный эпитет (рядом оказывается и «бенкендорф», с. 400). Стилистическая ирония, с одной стороны, прикрывает боль, а гротеск и сарказм заслоняют (оттеняют) реальность и отвлекают от угадываемых и узнаваемых сегодняшних фактов. С другой стороны, перлюстрация писем, адресованных из заключения (тюрьмы, ссылки) даже жене, оставалась нормой жизни не только Пушкина, но и Синявского, и понуждала к некоей маскировке и шифрованному подтексту. Синявскому нужно было «впустить незавершенность в совершенство» (с. 398), использовать сленг и феню, чтобы эксплицировать те скрытые интенции, которые он желал акцентировать для передачи на волю.

Возмутивший критиков оборот «Пушкин — никто» (с. 398) действительно звучит в тексте, но понимается Синявским-Терцем как «никто» с точки зрения государственно-чиновничьей иерархии, «не дипломат, не секретарь», «в полном смысле штатский» (с. 398). Для Синявского-Терца «неслужебный» (= не служащий) Пушкин есть личность, «пришедшая в мир с *неофициальным* визитом» [с. 400; выд. нами. — *Е. В.*], его «литературный демарш» (с. 401) — эквивалент творческой свободы, которой лишена литература соцреализма. «Заключительное слово» Синявского (в том числе через аллюзии на суд над Бродским) начинает отчетливо контурироваться и приближаться к самой сути его «завещания».

Подобно «круглому» Пушкину, Синявский закольцовывает свое повествование и с учетом пушкинского эволюционного хронотопа возвращается к Пушкину — «вечному лицеисту», к личности, на протяжении всей жизни руководствующейся идеями

«приятельства и панибратства» (с. 402). В начале наррации высказанная мысль о «ребячестве» Пушкина обретает циклически замкнутую форму и утверждается Сиявским как знак цельности и целостности личности поэта, единства и природной (социально независимой) органичности его поэзии. Строка Пушкина «Пока не требует поэта / К священной жертве Аполлон», знаменовавшая в юношеские годы приход Пушкина к «вздору житейской прозы» (с. 344), теперь разрастается до целой строфической цитаты (с. 405), чтобы акцентировать мысль о соответствии поэта в продолжение жизни «своей <его> поэтической должности» (с. 405).

Обращаясь к пушкинскому «Пророку», Сиявский проводит мысль «о полном, бескомпромиссном замещении человека Поэтом» (с. 405). По убеждению Сиявского, «в Пушкине уже нет ничего, что бы явно или тайно не служило поэзии» (с. 407), потому в начале XIX века «поэзия эмансипируется и претендует на автономию, а потом и на гегемонию в жизни авторов, еще недавно деливших утехи с Музами где-то между службой и досугом» (с. 406). С одной стороны, кажется, последовательно размышляя о поэзии Пушкина, на самом деле Сиявский выстраивает параллель с современным поэтом, с его ролью — и приходит к согласию с пушкинской сентенцией «живи, как пишешь, и пиши, как живешь...» (с. 406). Неслужебность творчества позволяет, по Сиявскому, достичь подлинной истины в поэзии, той искомой свободы, о которой он говорил еще в статье «Что такое социалистический реализм». Ранняя публицистическая статья (эссе) становится автопретекстом для «Прогулок с Пушкиным», соединяя воедино мысли публициста и художника, смыкая представления исследователя и поэта.

Исследовательская стратегия (методика), обращенная Сиявским к Пушкину, оказывается приложимой к нему самому, к его повествованию-размышлению: «Аллегории, холодные условности нужны для того, чтобы хоть как-то, пунктиром, обозначить это, не поддающееся языку, пребывание в духе Поэзии»

(с. 408). Вытесненный метафорикой научный академизм нужен Синявскому, чтобы яснее и доступнее, открытее и честнее — через Пушкина — репрезентировать собственные мысли о литературе, сформулировать программу, манифестировать принципы.

В контексте аналитического осмысления природы творчества Синявский, на наш взгляд, психологически достоверно объясняет личность (натуру) *поэта* Пушкина, эксплицируя в нем его «черную, обезьянью харю» (с. 409) и тем локализуя его «поэтическую родину». Кажется, грубое портретирование (еще более сниженное, чем в начале повествования промелькнувшая «болонка», «такая шустрая, в кудряшках»; с. 348) может дискредитировать образ Поэта, но, во-первых, всем памятно прозвище, которое гордо носил Пушкин в лицее — «Обезьяна»¹³³, во-вторых, именно африканские корни, на взгляд самого Пушкина, были генетическим генератором его поэтического дара.

По Синявскому: «Негр — это хорошо. Негр — это нет. Негр — это небо. „Под небом Африки моей“. Африка и есть небо. Небесный выходец. Скорее бес. Не от мира сего. Жрец» (с. 409). Звуковые ассонансы и аллитерация подчеркивают в суждении Синявского глубину и прозорливость: «негр — нет — оппозиционность» и «негр — небо — не от мира сего». И одновременно соединяют диалектические полюса бытийно-поэтической философии — бес и жрец, ядро земли и небеса, координаты горизонтальные и вертикальные, — на образно-символическом уровне знаменуя уже квалифицированную применительно к Пушкину универсальность. Полисемически игровые варианты «арап» и «на арапа» (с. 410) дополняют лексико-семантическую поливалентность образа Пушкина, соединяя в поэте мотивы крестин от Петра и авантюризма от Ганнибала, при этом не противореча самохарактеристике классика: «А я, потомок вечно праздный, / Потомок негров безобразный...» (с. 410).

¹³³ Синявский явно помнит о другом прозвище Пушкина — «Француз», потому в тексте «Прогулок...» возникает вполне пушкинский окказионализм «французит» (с. 421).

Потому для Сиявского-Терца негритянская харя Пушкина не аксиологично оценочна, но поэтически характерологична — она сродни хромоте Байрона или безобразию Сократа. И персоналистический ряд, в который помещает исследователь Пушкина, иллюстративен и семантически определен: гений поэтический и гений философический (+ Рафаэль, гений художнический). *Ego* Пушкин поставлен в репрезентативный ряд мировых авторитетов.

Имена Ганнибала и Петра I, Байрона и Наполеона, Данте и Рафаэля служат у Сиявского для утверждения бесспорности мысли о «независимости <Поэта> от чьих бы то ни было законов и уложений» (с. 412). Потому интертекстема «Я памятник себе воздвиг» чутко улавливается и атрибутируется Сиявским как приложимая к герою Полтавы, который «воздвиг <...> огромный памятник себе», так и применительно к поэту с его «памятником нерукотворным» (с. 413). Ассоциация, интертекстуально выявленная и экспонированная Сиявским (парафраза «контура памятника Петру», с. 413), не может быть (не должна быть) не учтена современной академической пушкинистикой. Кажущееся на первый взгляд вольным, на самом деле неожиданное сопоставление имеет под собой прочные поэтические основания, отчасти затронутые в современном литературоведении¹³⁴. А анализ «Медного всадника» (1833), предложенный Сиявским в 1966 году (с. 413–418), сродни тем новым современным исследованиям, которые были предприняты полстолетия спустя, уже в 2000-х¹³⁵. Неслучайно Г. Андреев еще в 1990-е в «Русской мысли» (Париж) отмечал «тончайший анализ „Медного всадника“»¹³⁶.

¹³⁴ См.: *Богданова О. В.* Поэма А. С. Пушкина «Полтава»: новое прочтение. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2020; *Седова Г. М.* Ему было за что умирать у Черной речки. СПб.: Росток, 2020.

¹³⁵ *Богданова О. В.* «„Медный всадник“ А. С. Пушкина (памятник святому братству)». СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2019.

¹³⁶ *Андреев Г.* Разве заказано быть смелым отрицателем? // Русская мысль. Париж, 1990. № 3817 (2 марта). С. 16.

Хронологически выдерживая последовательность повествования о судьбе Пушкина, Синявский для событий последних лет (месяцев) жизни поэта ищет мотивационную (интенционную) основу. Опираясь на факты ухода поэта от официальной государственной службы и его перехода «в поэты» — «в Пушкины, в Гоголи» (с. 422), Синявский констатирует: «Начались неприятности» (с. 413). Ранее намеченная им параллель «тогда // теперь» продолжает свое развитие: «Все люди — как люди, и вдруг — поэт» (с. 423). Если еще несколько абзацев назад иллюстративным примером (субъектом) Синявского был Бродский, то очень скоро объективирующим претекстом «Прогулок...» становится и его собственный суд: «Кто позволил? Откуда взялся? Сам. Ха-ха. Сам?!» (с. 423). Обезличенные реплики легко обретают авторство (председателя суда Л. Н. Смирнова, гособвинителя О. П. Теремушкина, общественных обвинителей Арк. Васильева или З. Кедринной), если заглянуть в тексты записей или стенографии процесса Синявского и Даниэля¹³⁷. «Самозванство» Пушкина прикрывает истинного — «скрытого» — героя повествования, чьи творческие и человеческие принципы намерен обнародовать автор.

Перефразируя Пушкина, Синявский соглашается: поэт — царь, «Сам себе — царь» (с. 423). Последнее из созданных Пушкиным произведение — повесть «Капитанская дочка» (1836) — становится поводом для исследователя, чтобы утвердить истину «царя» и бунтовщика Пугачева и поставить его в ряд с вольнодумцем Поэтом. Синявским инспектируется «общая черта поэтов и самозванцев» (с. 424): «Необыкновенно то, как они, с каким артистизмом <...> судьбу каторжников и висельников разыгрывают по-царски...» (с. 426).

«Пиитический ужас», который переживают герои Пушкина (в частности, Петруша Гринев), связывается исследователем-нарратором со «зрелищем казни», со «сценой-плахой»

¹³⁷ Белая книга по делу А. Синявского и Ю. Даниэля / сост. А. Гинзбург. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1967; Цена метафоры, или Преступление и наказание Синявского и Даниэля / сост. Е. М. Великанова. М.: Книга, 1989.

и «гиперболическим палачом <...> с лубочной эстетикой крови и топора» (с. 426–427), порождающей стойкие ассоциации с публичной казнью («открытым судом») над самим Снявским. Как героям Пушкина (как и поэту), так и затекстовому Снявскому «приходилось умирать на виду, на площади» (с. 428). Казнь Пугачева, дуэль Пушкина, суд над Снявским (и Даниэлем) ставятся в единый ряд «потешного» судилища над самозванцем, поэтом, царем (над самозванцем-поэтом-царем). Подведение итогов в осмыслении жизни и творчества Пушкина уже едва ли не в открытой форме подвигает Снявского к разговору о собственной — художественной — судьбе, к провозглашению собственного манифеста.

В этом контексте попутно возникает еще одна скандальная для пушкинистов версия: «Что ни придумай Пушкин, стреляйся, позорься на веки вечные, всё идет напрокат искусству — и смерть, и дуэль, всё оно превращает в зрелище, потрясая три струны нашего воображения: смех, жалость и ужас. Площадная драма, разыгранная им под занавес, не заслоняет, но увенчивает поэзию Пушкина, донося ее огненный вздох до последнего оборванца. И в своей балаганной форме (из которой уже не понять и не важно, кто в кого стрелял, а важно, что все-таки выстрелил) правильно отвечает нашим общим представлениям о Пушкине-художнике...» (с. 430). Как правило, критики опускают конец приведенной цитаты, в которой звучит мысль о том, что дуэль «в крупном лубочном вкусе преподносит достаточно близкий и сочный его портрет: „...Чем триста лет питаться падалью, лучше раз напиться живой кровью, а там что Бог даст!“ (притча Пугачева)» (с. 430), но ограничиваются упреками в адрес броских эпитетов — «площадная», «балаганная». Но «терцевские» тропы не так предосудительны, как может показаться, ведь именно о смерти (казни или дуэли) на площади, на глазах людей, в условиях балаганного зрелища и говорил Снявский. Поэт действительно умирал «не в постели», «не на даче», а «на плахе» (с. 429).

Если в предшествующих главах Синявский-Терц размышлял о философии случая в смерти Поэта, то теперь он привносит уточнения и фактически разделяет линии-судьбы поэта и человека. «Поэта ведь не убьешь <...> Но умирать-то приходится человеку...» (с. 430). Подобная субъективация, скорее всего, тоже актуализирует характер непосредственной апелляции к собственной судьбе: утешительна мысль о высоком предназначении, но наказание оказывается грубо-опрошенным: тяжелая физическая работа в мордовских лагерях¹³⁸. И на этом фоне прорабатывается еще одна версия смерти Пушкина — сознательно срежиссированная. «Откуда нам знать? Может, стрелял человек, доведенный до крайности, загнанный поэтом в тупик, в безвыходное положение. Потому что сплетню, которая свела его в могилу, первым пустил поэт...» (с. 429).

В подобной версии Синявский оказывается интертекстуален: сходные суждения ранее высказывал претекстуальный В. В. Вересаев. Кроме того прежде уже приводилась и цитата из эпистолярия Пушкина, где тот приветствовал срежиссированную смерть великого Байрона: «...я так рад его смерти <...> как высокому предмету для поэзии» (с. 419). И тогда разделенные Синявским поэт и человек как будто бы действительно «разыгрывают» площадную драму: «Может быть даже, это он [поэт] подал знак — стреляйте. Не с тем, чтобы вмешаться в игру, а просто чтобы тот [человек], на земле, не мучился. Или — вышло время, пора на покой» (с. 431). Синявский выявляет «рецепт поэта» (с. 430). Житейской «случайной» смерти Синявский противопоставляет вариант смерти «неизбежной» — «вовремя». И парадокс «случайное/неизбежное» автором-исследователем сознательно сохраняется, ибо для него он становится последней ступенью к конститутивно самому важному понятию — «чистое искусство».

¹³⁸ «Я был только на тяжелых работах. Разные работы — грузил и вытаскивал опилки <...> Сколачивал ящики. А больше всего я работал грузчиком, простым грузчиком...» (*Глэд Дж.* Беседы в изгнании. С. 179).

По Снявскому, поэт должен отмежеваться от всего мирского и телесного, чтобы эксплицировать саму природу творчества, не зависимую ни от чего. И подступы к «последнему» — заключительному — слову на мнимом художником процессе снова активизируют гротесково-ироническую манеру: «Этого еще не хватало! Искусство — чистое? Нонсенс. Искусство и так стоит в чрезвычайно подозрительном отношении к жизни, а тут еще — чистое! Да возможно ли, к лицу ли искусству быть чистым? Никогда. Не одно так другое. Правильно говорят: нет и не бывает чистого искусства. Взять того же Пушкина. Декабристов подбадривал? Царя-батюшку вразумлял? С клеветниками России тягался? Милость к падшим призывал? Глаголом сердца жег? Где же чистое?!?» (с. 431).

Снявский вновь в редуцированной диалогической форме, «с чужого голоса», словно бы продолжает спор, который он вел с судьей и обвинителями во время реального судебного заседания¹³⁹. Пример цитатного Пушкина становится для него доступным способом утвердить независимость искусства и поэта от всего мирского, служебного, общественно значимого:

«К идеям чистого искусства Пушкин пришел не вдруг и первое время, как было сказано, отводил своим безделушкам вспомогательное, прикладное значение по бытовому обслуживанию дружеского и любовного круга. Он писал ради того, чтобы поставить подпись в альбоме, повеселить за столом, сорвать поцелуи. Но уже за этими, явно облегченными задачами творчества угадывалась негативная позиция автора, предпочитавшего работать для дам, с тем чтобы избавиться от более суровых заказчиков. В женских объятиях Пушкин хоронился от глаз начальства, от дидактической традиции восемнадцатого века, порывавшейся и в новом столетии пристроить поэта к месту. За посвящением „Руслана“: „Для вас, души моей царицы, красавицы, для вас одних...“ — стоит весьма прозрачный отрицательный адре-

¹³⁹ См.: Цена метафоры, или Преступление и наказание Снявского и Даниэля / сост. Е. М. Великанова. М.: Книга, 1989.

сат: не для богатырей. Людмила исподволь руководила Русланом, открывая лазейку в независимое искусство...» (с. 432).

Синявский уподобляет (далеко не первым) искусство религии и настаивает: «У чистого искусства есть отдаленное сходство с религией, которой оно, в широкой перспективе, наследует, заполняя создавшийся вакуум новым, эстетическим культом, выдвинувшим художника на место подвижника, вдохновением заместив откровение <...> За неимением иных алтарей искусство становится храмом для одиноких, духовно одаренных натур, собирающих вокруг щедрую и благодарную паству. Оно и дает приют реликтам литургии, и профанирует ее по всем обычаям новой моды. Сознание своего духовного первородства мешается с эгоизмом личного сочинительства, сулящего поэту бессмертие в его созданиях, куда его душа („нет, весь я не умру...“) переселяется, не веря в райские кущи, с тем большим жаром хватаясь за артистический паллиатив. Собственно, обожествленное творчество самим собою питается, довольствуется и исчерпывается, определяемое как божество, по преимуществу негативно: ни в чем не нуждающееся, собой из себя сияющее, чистое, бесцельное» (с. 433).

Эти итоговые интенции Синявского не раз вызывали нападки критики, но, как и в ряде предшествующих случаев, следует отказаться от стремления буквализировать высказывание писателя и вдуматься в смысл его манифеста. Если исследователям не приходит в голову знаменитые слова Пушкина «Поэзия выше нравственности...» (с. 432) воспринимать буквально, то так, на наш взгляд, следует поступить и в случае с Синявским — речь должна идти не о примитивно понимаемой бесцельности поэзии, а о ее функциональной свободе, надмирности, божественности. Очевидно, что в условиях литературы социалистического реализма, в рамках литературы советской, когда писал свое «слово» Синявский, подобный тезис едва ли мог бы быть выслушан на судебном заседании и тем более понят и принят. Однако сегодня, в ситуации (пост)постмодернизма, предложившего

множественность вариантов утверждения истины через отрицание и игру (смысловую и стилевую), уже необходимо пересмотреть прежние подходы к тексту Снявского и предложить современные метатекстуальные научные стратегии и тактики.

Чистое искусство (хотя и совпадающее с термином «чистое искусство» середины XIX века, и потому привносящее некоторый первоначальный сбив), на самом деле понимается Снявским более расширительно и становится той концептуальной интертекстемой, к которой шел лишенный слова писатель, которую стремился утвердить всем своим повествованием художник. Кажется, не новая сама по себе, в условиях советской действительности подобная декларация была нова и предосудительна, опасна и незаконна, неканонична. Осуществлением намерения выговориться в условиях несвободы — интеллектуальной и физической — стали для Снявского-Терца «прогулки» с Пушкиным.

«Искусство зависит от всего — от еды, от погоды, от времени и настроения. Но от всего на свете оно склонно освобождаться. Оно уходит из эстетизма в утилитаризм, чтобы быть чистым, и, не желая никому угождать, принимается кадить одному вельможе против другого, зовет в сражения, строит из себя оппозицию, дерзит, наивничает и валяет дурака. Всякий раз это иногда сами же авторы — принимают за окончательный курс, называют каким-нибудь термином, течением и говорят: искусство служит, ведет, отражает и просвещает. Оно всё это делает — до первого столба, поворачивает и „Ищи ветра в поле“...» (с. 436).

Прогулки с Пушкиным позволяют Снявскому-Терцу вступить в диалог с Пушкиным, осуществить содумание вместе с Поэтом. Тем самым исследователь свой собственный литературоведческий труд, наблюдения над творчеством классика, возводит в ранг художественной литературы, демонстрируя и декларируя принципы чистого искусства, в его конкретном случае освобожденного от доктрин соцреализма.

Подводя итоги анализу интертекстуальных пластов «Прогулок с Пушкиным» Андрея Синявского (Абрама Терца), можно обобщить и суммировать некоторые наблюдения, предложить их субстантивированный дайджест.

Как было отмечено в главе, всеми исследователями единодушно и настойчиво в качестве первого и самого мощного претекста Синявского-Терца в «Прогулках с Пушкиным» Синявского-Терца называется литературное эссе Василия Розанова «Гоголь»¹⁴⁰. Правомерность подобной ассоциации никак не отвергается в работе, особенно с учетом того, что Синявский действительно проявлял живой интерес к творчеству Розанова («Опавшие листья В. В. Розанова», 1982), однако в ходе анализа предлагаются и иные сопоставительные интертекстуальные проекции, связанные с восприятием личности и образа Пушкина в русской литературе. Это, прежде всего, творчество писателей начала XX века — М. Цветаева, А. Ахматова, Б. Пастернак, В. Маяковский, С. Есенин, каждый из которых по-своему подходил к репликации образа гения Пушкина в своей поэзии. Нельзя не признать, что в каждом случае поэты создавали образ *своего* Пушкина («мой Пушкин»), с одной стороны, аккумулируя субъективный потенциал собственного восприятия поэта и его поэзии, с другой стороны, вкладывая и реализовывая в «моем Пушкине» *мои*, то есть глубоко личностные интенции-программы, которые пропускались через поэзию классика.

Синявский — филолог, исследователь, преподаватель — несомненно, был хорошо знаком с такого рода художественными практиками и, без сомнения, учитывал опыт предшественников. Однако, как показано в главе, первым и главным претекстом «Прогулок с Пушкиным» стал двухтомный «Пушкин в жизни» В. Вересаева, который оказался связанным с рядом случайных обстоятельств (в том числе семейных — через Марию Розанову, или лефортовских — наличие книги в тюремной библиотеке),

¹⁴⁰ См.: *Житарь* А. А. В. В. Розанов и А. Д. Синявский: к вопросу о преемственности стиля // Вестник СамГУ. 2009. № 7 (73). С. 198–204.

которые подвели писателя к этому тексту и на долгое время приковали к себе его внимание. Характер нарративной манеры, которую избрал для себя Вересаев, при которой множественность точек зрения современников на Пушкина не просеивается и не отбирается под углом той или иной тенденции, а предлагается в их полноте, противоречии, взаимоотрицании, показалась весьма продуктивной Сиявскому, следовавшему за вересаевским текстом и его богатым материалом. Знакомство с одним из изданий Вересаева 1930-х годов, содержащим не только первое предисловие, но и второе и третье, последнее из которых крайне оппозиционно в отношении требовательной («неистойвой») критики, укрепляло намерение Сиявского принять для собственного повествования формат стратегий, опробованных Вересаевым. Твердая убежденность в правомерности избранного подхода в сборе материала по хронике жизни Пушкина, иронико-саркастическая манера несогласного с критическими инвективами Вересаева придавали уверенности позиции Сиявского, намерившегося договорить «заключительное слово», не дозволенное (прерванное) в ходе судебного разбирательства. Своеобразная манера и твердая позиция Вересаева стали образцом последующего посттекста, созданного Сиявским-Терцем.

Однако вряд ли одна случайность могла так прочно привязать Сиявского к книге Вересаева. Если *претекстом* «Прогулок...» нами признается вересаевская хроника в своеобразии подхода и манеры ее составителя, то *пратекстом* для Сиявского оказывается, несомненно, творчество Пушкина. Несмотря на то что в лагерных библиотеках Сиявский читал и Шекспира, и Данте, и Гете, и Стендаля (и др.), однако именно Пушкин стал для него предметом этико-эстетической рефлексии. Именно анализ творчества Пушкина, с одной стороны, дополняет Вересаева, обвиненного в отсутствии поэтического материала, с другой — позволяет филологу опереться на необычайно богатый фундамент «нашего всё» и доказать глубину этого «всё» как применительно к истории, так и приложимо к современности.

Не поддающаяся точному определению жанровая квалификация «Прогулок...», как показывает анализ, обретает формат (диссертационного) научного исследования, близкого мировоззрению ученого-исследователя. От постановки цели и задач исследования, через утверждение аппарата и методики исследования, через краткий обзор существующих мнений (история вопроса) Синявский приходит к номинации гипотезы и тех теоретических положений, которые выносит «на защиту». Исследование логично и последовательно делится на главы, аналитические размышления внутри каждой из которых сопровождаются справочно-информационным материалом: ссылками разного характера (библиографическими, комментирующими, интертекстуальными, контекстуальными, источниковыми, сопоставительными). Обращение к терминологической филологической базе усиливает потенциал и результативность литературоведческого исследования, обеспечивая его надежным инструментарием и опробованными в науке методиками. Как показал проведенный анализ, «блатная феня» используется Синявским-Терцем крайне редко, присутствуя в тексте, во-первых, как остаточные следы частной переписки, во-вторых, как эмоционально-экспрессивное средство, эксплицирующее коррелятивную связь прошлого и настоящего, обстоятельств жизни Пушкина со сходными тенденциями в современности. Композиционная цельность и кольцевая замкнутость проделанного Синявским исследования подчеркнута концептуальной акцентуацией понятия «чистое искусство», которое вводится автором в текст во «вступлении» и которое завершает логику его исследовательских наблюдений в «заключении». Таким образом, в главе сделан вывод, что проведенное Синявским-Терцем исследование, на наш взгляд, должно занять заслуженное место в отечественной пушкинистике¹⁴¹. Стилистая гротесковая игра, затеянная писателем, не может заслонить тех интересных и важ-

¹⁴¹ Ср. А. Казинцев: «Академическая полемика здесь смешна...» (*Казинцев А. Обсуждение книги Абрама Терца «Прогулки с Пушкиным»*. С. 92).

ных наблюдений, которые осуществил Снявский-исследователь, но может стать мощным стимулом к новым изысканиям и открытиям.

Наконец, важным выводом проделанного анализа становится мысль, ранее в самом общем плане декларируемая в современном литературоведении: Терц как один из зачинателей русского постмодерна — на материале «Прогулок с Пушкиным» получает свое подтверждение и обоснование. Отсылки к творчеству Вен. Ерофеева, Т. Толстой, В. Пелевина, В. Сорокина расширяют интертекстуальный пласт «филологической прозы» Снявского¹⁴², подтверждая его важный вклад в развитие новых — постмодернистических — тенденций в русской литературе второй половины XX века. Без «Прогулок с Пушкиным» Андрея Снявского (Абрама Терца) русская литература могла бы еще долгое время (десятилетия) ожидать рождения новых тенденций, только в 1970-е реализованных Вен. Ерофеевым и А. Битовым¹⁴³ и последовавшими за ними Л. Петрушевской, Т. Толстой, С. Довлатовым, Сашей Соколовым, В. Пелевиным, В. Сорокиным и др., а позже — и более молодыми писателями.

¹⁴² О влиянии Терца на творчество М. Шишкина и др. см.: *Быков Д.* Приемы магического реализма А. Снявского, или Терц и сыновья // Андрей Снявский — Абрам Терц. Облик, образ, маска: мат-лы конф. / сост. Н. Рубинштейн. М.: Рудомино, 2011. 208 с. С. 78–85.

¹⁴³ Именно эти два писателя, наряду с А. Терцем, признаны специалистами «китами» современного русского постмодерна. См.: *Богданова О. В.* Роман А. Битова «Пушкинский дом»: («Версия и вариант» русского постмодерна). СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2002; *Богданова О. В.* «Москва-Петушки» Венедикта Ерофеева как пратекст русского постмодернизма. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2002; *Беневоленская Н. П.* Художественная философия русского литературного постмодернизма: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. 10.01.01 — русская литература. СПб., 2004; *Скоропанова И. С.* Русская постмодернистская литература. М.: Флинта, Наука, 2004; *Эпштейн М. Н.* Парадоксы новизны: о литературном развитии XIX–XX веков. М.: Сов. писатель, 1988. 414 с.; и др.

«В тени Гоголя»: филологические пласты

Книга Абрама Терца «В тени Гоголя» (1970–1973) представляет собой второе произведение Андрея Синявского, выстроенное в стратегиях «филологической прозы» и фактически продолжающее те многие важные для художника аспекты, которые он ранее затрагивал в «Прогулках с Пушкиным» (в частности — тема творчества и предназначения поэта и поэзии).

К работе над текстом «В тени Гоголя» Синявский приступил еще в мордовских лагерях: первые фрагменты были (как и «Прогулки с Пушкиным») пересланы жене М. В. Розановой из Дубровлагеря в форме писем, основная же часть работы была выполнена уже после освобождения (1971) и завершена к 1973 году.

Впервые книга «В тени Гоголя» появилась в Лондоне в 1975 году: *Терц А. В тени Гоголя. London: Overseas Publications Interchange in association with Collins, 1975. 557 p.*¹

Появление «В тени Гоголя» Абрама Терца не было связано с очередным скандалом, скорее наоборот — книга о Гоголе была принята достаточно спокойно и по-своему даже доброжелательно. Синявский избежал агрессивных нападков; споры вокруг книги возникали, но они были немногочисленны и оказались более сдержанными и локально ориентированными. По выражению одного из исследователей, по всем признакам «книга о Гоголе <...> осталась в тени „Прогулок“»².

В 1970-х — 1980-х годах книга «В тени Гоголя» получила освещение только в зарубежной критике: в СССР имя Абрама Терца еще продолжало оставаться под запретом³. При этом именно в критике русской эмиграции книга «В тени Гоголя»

¹ В монографии Т. Э. Ратькиной местом издания «В тени Гоголя» ошибочно назван Париж. См.: *Ратькина Т. Э. Никому не задолжав... Литературная критика и эссеистика А. Д. Синявского. М.: Совпадение, 2010. С. 143.*

² Там же. С. 145.

³ См. об этом подробнее: *Теймер-Непомнящи К. Абрам Терц и поэтика преступления. Екатеринбург: Уральский ГУ, 2003. 358 с.*

удостоилась самого резкого неприятия — в статьях Р. Плетнева «О злом суемудрии Абрама Терца» (Новый журнал. Нью-Йорк, 1975. № 121) и П. Файнштейна «Прогулки с Пушкиным в тени Гоголя: краткие заметки о прозе А. Снявского» (Берлин, 1987). Р. Плетнев не принял новую книгу Терца, поскольку полагал, что Снявский «жестко и грубо» исказил смысл сочинений Гоголя, «пошлыми» и «грубыми выпадами» оскорбил память русского классика, высказал так «много благоглупостей», исполненных «с чужого голоса» и пронизанных «советским душком», что терцевские писания достойны единственного определения — «суемудрие»⁴. П. Файнштейн обвинял Снявского-Терца в демонстрации симулятивных «философских размышлений», в создании «псевдолитературоведческого исследования», пронизанного «полной чужью» и написанного «исковерканным» русским языком»⁵.

Однако наряду с остро критическими суждениями на Западе утвердилась и другая точка зрения: среди рецензентов настойчиво звучали суждения о том, что с текстом Снявского-Терца «придется считаться всей регулярной армии историков русской литературы»⁶ (В. Вейдле), что это «фундаментальный труд»⁷ (К. Теймер-Непомнящи), что это «серьезный труд» (К. Померанцев)⁸.

В России отклики на книгу Снявского-Терца стали появляться только в начале 1990-х. Возможность относительно свободно обсуждать произведение и опыт притяжения/непритяжения «Прогулок с Пушкиным» приводили к тому, что в критике стали

⁴ Плетнев Р. О злом суемудрии Абрама Терца // Новый журнал. 1975. № 121. С. 79.

⁵ Файнштейн П. Прогулки с Пушкиным в тени Гоголя: краткие заметки о прозе А. Снявского. Берлин, 1987. URL: www.berkovich-zametki.com.

⁶ Вейдле В. Снявский о Гоголе // Русская мысль. 1975. № 3080. 4 дек. С. 9.

⁷ Теймер-Непомнящи К. Абрам Терц и поэтика преступления. С. 215.

⁸ Померанцев К. (Рец. на книгу) Терц А. В тени Гоголя. Лондон: Стенвалли, 1975 // Русская мысль. 1975. № 3059. 10 июля.

звучать суждения о большей основательности текста, о его аналитичности, даже о литературоведческой (научной) составляющей. Так, Ю. Манн, который и во время круглого стола в «Вопросах литературы» отмечал исследовательские векторы мысли Синявского-Терца в «Прогулках с Пушкиным», теперь в связи с работой «В тени Гоголя» подготовил специальную статью — «Над бездной Гоголя»⁹, с размышлениями над новым (для отечественного литературоведения) текстом. Следуя логике Синявского-Терца, исследователь осмысляет «бездны» личности и творчества Гоголя, представленные современным автором, обращает внимание на «диалектическую тонкость» «гоголевской логики», уловленной Синявским, на «единение мистики и реальности», интерпретированных писателем, на «учительный пафос» художественного мироощущения, отрефлексированного Терцем¹⁰. Известный специалист по Гоголю вполне серьезно и взвешенно — «непредвзято»¹¹ — принимает наблюдения Синявского и сближается с ним в истолковании гоголевского «Ревизора», пьесы, по его словам, не только сатирической, но и философской. Манн фактически «вводит в научный оборот» гоголеведения филологические наблюдения Синявского-Терца и принимает его «нестрогую» аналитику.

Сходную открытость к научности суждений и наблюдений Синявского-Терца продемонстрировал и А. Жолковский в статье «Перечитывая избранные описки Гоголя»¹², когда в ходе анализа поздних произведений русского классика исследователь апеллирует к Синявскому и его книге «В тени Гоголя» без каких-либо оговорок или скидок и ставит наблюдения

⁹ Манн Ю. Над бездной Гоголя: о книге А. Терца «В тени Гоголя» // Литературное обозрение. 1993. № 1/2. С. 30–33.

¹⁰ Там же.

¹¹ Манн Ю. Обсуждение книги Абрама Терца «Прогулки с Пушкиным». С. 100.

¹² Жолковский А. Перечитывая избранные описки Гоголя // Зеленая лампа. 2005. № 1.

Терца в ряд с положениями известных гоголеведов С. Бочарова, Ю. Лотмана, Ю. Манна и др.

В девяностых десятки авторитетных ученых обращались к книге Снявского «В тени Гоголя». Исследователи находили «ряд внешних признаков серьезного <...> литературоведческого исследования», в частности «большой объем, обилие цитат, деление произведения на главы и даже приметы научного стиля речи»¹³, и уверенно предрекали, что «дальнейшая судьба произведения Абрама Терца о Гоголе будет напоминать судьбу научной монографии»¹⁴.

Несмотря на то что ряд критиков квалифицировал «В тени Гоголя» как (около)научное исследование, тем не менее преобладающей дефиницией текста по-прежнему (как и в случае с «Прогулками...») оставалась жанровая метафорика: чаще всего «В тени Гоголя» причисляли к эссе, нередко с уточнением — «фантастическое литературоведческое эссе», относили к «фантастическому литературоведению»¹⁵. Вполне очевидно, что подобная дефиниция возникала как аналог и как следствие понятия «фантастический реализм», которым окрестил собственную прозу Снявский: фантастический реализм → фантастическое литературоведение. Однако едва ли подобная квалификация может иметь прямое отношение к научному подходу: фантастическое по природе своей противоположно научному, и дозволенное писателю не дозволено ученому. Другими словами: речь идет о том, что «фантастическое литературоведение» Снявского-Терца вовсе не фантастично, оно опосредовано исследовательской логикой, пронизано присущими литературоведу и филологу Снявскому прозрениями и точными наблюдениями. На наш взгляд, настало время отказаться от поэтических определений и признать компетентность и серьезность откры-

¹³ Раткина Т.Э. Никому не задолжав... Литературная критика и эссеистика А. Д. Снявского. С. 143.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же. С. 132.

тий Синявского. Это особенно актуально в настоящее время, когда, пройдя длительный этап постмодернистического литературоведения, современная наука все чаще прибегает к свободным («артистическим») формам научного изложения. Достаточно вспомнить исследования М. Эпштейна, А. Жолковского, П. Вайля, А. Гениса, В. Курицына и др. (не говоря уже о французских структуралистах и постструктуралистах). Вряд ли сегодня хотя бы одна из квалификационных научных работ способна избежать обращения к этим именам, хотя очевидно, что их филологические практики нередко ассоциативны, метафоричны, творчески «хаотичны» (как по характеру осмысления привлекаемого материала, так и по форме экспликации аллюзийных переключек).

В течение последнего столетия в отечественном литературоведении внимание к «идейности» произведения и его проблемно-тематическому анализу сменилось (или соединилось с) «формалистскими» тенденциями структуралистов и семиотиков «тартуской школы», а к настоящему моменту прочно сдвинулось в сторону «ассоциативного литературоведения», не упускающего содержательных компонентов анализа, не оставляющего без внимания формальные аспекты произведения, но допускающего и даже стимулирующего свободу ассоциативных соположений и пересечений. Синявский раньше многих осуществил этот аспективно-стилевой переход-трансформацию. И именно на этом пути все отчетливее стали формироваться пласты интертекстуального анализа, с одной стороны, вбирающего представление о традиции и эволюции русской литературы, с другой — активизирующего представление о «психологии творчества», опосредованного не только научным знанием (интеллектом), но и коллективным (или индивидуально-личностным) бессознательным. Именно Синявский-Терц с его «филологическими эссе» о русских классиках — о Пушкине и Гоголе — стал родоначальником (основоположником) постмодернового «ассоциативного» литературоведения, прочно

утвердившегося сегодня в отечественной науке и особенно в ее зарубежной ветви. Не признать причастность к науке «литературоведческих эссе» Снявского в начале XXI века уже нельзя, отказаться от оправдательно-оценочной метафорики применительно к его работам необходимо.

В аспекте интертекстуальных связей, которые демонстрирует работа Снявского-Терца «В тени Гоголя», можно сразу (в опоре на предшествующий раздел) предложить два ракурса анализа — пратекстуальный и претекстуальный. Понятно, что в случае пратекста речь должна идти о творчестве Гоголя, в рамках претекста — о тех писателях (и исследователях), которые обращались к осмыслению произведений русского классика. Если применительно к «Прогулкам с Пушкиным» первыми из претекстов Терца-пушкиноведа оказывались произведения В. Розанова, М. Цветаевой, Б. Пастернака, В. Маяковского, то применительно к «В тени Гоголя», вероятно, в такую позицию могут быть (помимо В. Розанова) поставлены А. Белый, В. Брюсов, Вяч. Иванов, Д. Мережковский, В. Набоков (и др.), которые в том или ином качестве обращались к различным аспектам обширной гоголевианы.

Следует заметить, что отдельные исследователи уже обращали внимание на некоторые из вышеозначенных интертекстуальных корреляций и даже упрекали Снявского-Терца в плагиате. Так, Р. Плетнев, как уже было сказано, весьма критично настроенный по отношению к книге о Гоголе, упрекал Терца в отсутствии новизны его исследования и настаивал, что ряд положений, выдвинутых Снявским, «вторичен», его «откровения» заимствованы у предшественников. Например, по Плетневу, мысль Снявского-Терца о рождении русского реалистического романа не в рамках творческих поисков Пушкина или Лермонтова, но в творчестве Гоголя, по наблюдению критика, принадлежит А. Белому и почерпнута из его работы «Мастерство Гоголя». Или: суждения Снявского-Терца о «Выбранных местах из переписки с друзьями», по утверждению Плетнева, напрямую связаны с Набоковым и его фрагментом «Николай Гоголь».

Можно предположить, что Синявский действительно (особенно после освобождения из лагеря) в процессе работы над «своим» Гоголем мог обращаться и к А. Белому, и к «Лекциям по русской литературе» Набокова¹⁶. Однако, на наш взгляд, нет необходимости искать в работе Синявского-Терца следы плагиата: опора на предшественников и связь с ними отличает все серьезные работы в области науки о литературе.

Действительно, когда Синявский-Терц размышляет о творческой судьбе Гоголя в первой (вступительной) части своей большой работы — «Эпилог» — и опирается преимущественно на «Выбранные места из переписки с друзьями», кажется, можно усмотреть связь с представлениями о Гоголе В. Набокова. Начать можно с того, что Синявский-Терц открывает свои размышления, как и Набоков, «диахронически» — смертью Гоголя, отталкиваясь от «странных» обстоятельств последних лет (месяцев и дней) писателя. Можно было бы сказать, что вслед за Набоковым Синявский-Терц весьма несерьезно размышляет о серьезном. У Набокова: «Крайнее физическое истощение в результате голодовки (которую он [Гоголь. — *Е. В.*] объявил в припадке черной меланхолии, желая побороть дьявола) вызвало острейшую анемию мозга (вместе, по-видимому, с гастроэнтеритом), а лечение, которому его подвергли — мощные слабительные и кровопускания, — ускорило смертельный исход: организм больного был и без того подорван малярией и недоеданием. Парочка чертовски энергичных врачей, которые прилежно лечили его, словно он был просто помешанным <...> пыталась добиться перелома в душевной болезни пациента, не заботясь о том, чтобы укрепить его ослабленный организм...»¹⁷. Оценочные эпитеты («чертовски энергичные») и выразительные номинативы

¹⁶ Имена обоих — и А. Белого, и В. Набокова — звучат в тексте Синявского-Терца.

¹⁷ *Набоков В.* Николай Гоголь // Набоков В. Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1996. URL: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika-nabokova/lekcii-po-russkoj-literature/gogol.htm>.

(«меланхолия», «слабительные», «помешанный», «дьявол») изначально формируют стилевую доминанту набоковского повествования, указывая на возможный претекст Снявского, из которого словно бы «заимствуется» композиционная форма и речестилевая манера Терца. Тем более что тут же рядом с Гоголем у Набокова — о Пушкине: «Лет за пятнадцать до этого медики лечили Пушкина, раненного в живот, как ребенка, страдающего запорами...»¹⁸. Нарративно-стилевая близость кажется очевидной.

Однако Снявским были уже написаны «Прогулки с Пушкиным», в которых свобода стиля, как было показано выше, определялась далеко не «плагиатом» или «заимствованием», а собственной установкой на либертальность слова, мысли, «завещания». Использованная Снявским-Терцем манера повествования уже была опробована и в малой степени зависела от Набокова. Более того, когда Набоков писал о Гоголе, что тот «погубил свой гений, пытаясь стать проповедником»¹⁹, и когда в этой мысли некоторые исследователи усматривают близость Снявского Набокову, то они решительно ошибаются. Весь «Эпилог» Снявского-Терца подводит не к мысли об утрате таланта Гоголя в последние годы жизни (традиционный ракурс), а об ограниченности писателю тех философских посылов и постулатов, которые утвердились в нем к концу жизни и вышли на передний план в его «переписке с друзьями» (собственно терцевское заключение). В отличие от Набокова Снявский-Терц не говорит о деградации человека и писателя, но, наоборот, высказывает гипотезу о том, что мнимый кризис Гоголя в последние годы его жизни на самом деле таковым не был. По мысли Снявского, к концу жизни Гоголь вернулся к себе настоящему, истинному, к тому, каким он был всегда и с которым он в себе боролся всю жизнь, чтобы находиться во взаимосвязях с другими.

¹⁸ *Набоков В.* Николай Гоголь // Набоков В. Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1996.

¹⁹ Там же. С. 34.

Синявский: «Однако <...> поздний Гоголь это не какой-то другой, видоизменившийся или пошатнувшийся, автор, но в точности тот же самый, лишь открывшийся со своей оборотной, теневой стороны (либо вышедший наконец-то на свет из темноты своего прошлого творчества). Что оба антипода как нельзя удачнее уравнивают и дополняют друг друга, складываясь в единую фабулу завершённой судьбы человека, расплатившегося при жизни — во второй половине пути — за вину (или благо) первой своей половины...» (с. 38)²⁰.

И уже в главе о «Ревизоре» еще раз: «...постепенно, с годами, „сквозь видный миру смех“ начали проступать „незримые, неведомые ему слезы“, пока наконец эта *подлинная природа* Гоголя, вырвавшись из-под спуда, не возобладала во второй половине его творческого пути...» [с. 64; выд. нами. — *Е. В.*].

Едва ли можно согласиться с кем-то из исследователей (критиков), что Синявский воспроизвел в подобном размышлении чью-либо мысль или суждение²¹. Очевидно, что Синявский первым в современном гоголеведении решился со всей определенностью высказать подобную гипотезу, в которой, на наш взгляд, контент возможности и допустимости ничуть не ниже, чем сущность вероятности. Мысль Синявского о том, что Гоголь «носил в себе смерть от своего рождения» (с. 10) и что «смерть лишь прогрессировала по мере того, как он жил» (с. 10), в перспективе близкая символистским мистериям Дм. Мережковского, в перспективе присутствующая в текстах современных постмодернистов (Д. Пригов, Л. Петрушевская, В. Сорокин, В. Пелевин и др.), в интерпретации Терца обретает характер интертекстуальной аксиомы, не требующей доказательства и отчетливо прочерчивающей трагическую (и по-своему мистическую) линию жизни Гоголя.

²⁰ Здесь и далее цитаты из «В тени Гоголя» приводятся по изданию: Абрам Терц / Андрей Синявский. Собр. соч.: в 2 т. Т. 2. М.: Старт, 1992. С. 3–336, — с указанием страниц в скобках.

²¹ Хотя отголоски сходных мыслей вычитываются у Брокгауза и Ефрона («Энциклопедический словарь...»).

Нечто подобное можно сказать и о «тавтологических» перекличках (заимствованиях) в суждениях А. Белого и Сиявского-Терца. Можно было бы согласиться, что Андрей Белый — «задолго до Терца»²² — уже размышлял о том, что Гоголь — «отщепенец»²³, что он не утвердился ни в «его породившей среде», «ни в какой другой...»²⁴. Можно было бы признать, что А. Белый одним из первых заговорил о «грехе» и «трагедии» отпадения «самодостаточной личности», в частности Гоголя, от «монолитного коллектива»²⁵ рода, однако Сиявский, если вдуматься в суть его размышлений, говорит решительно об ином — об отсутствии трагедии Гоголя, скорее наоборот — о благодати и очищении, достигнутых на пути «отщепенства» писателем и человеком. Сиявский размышляет: «Что если существует возмездие за писательский грех, то Гоголь уже на земле испытал весь ужас писательского же, по специальности, ада и ушел от нас примиренным, очищенным, расквитавшимся, в то время как у других всё еще впереди...» (с. 38). Сиявский-Терц не акцентирует мотив греха, вины или трагедии, которые сопутствовали Гоголю, но принимает его жизнь и судьбу без оценочных эпитетов, без модальной аксиологии и рассматривает уход Гоголя как подъем ввысь, согласно последним словам писателя: «Лестницу, поскорей, давай лестницу!..» (с. 63).

Классически образованный человек, прочно связанный с историей русской литературы, интертекстуально запрограммированный как филолог-специалист, Сиявский не мог не знать Гоголя «от Набокова» или «от А. Белого», однако его собственные размышления о писателе не только не стали повторением ранее усвоенного, но и значительно отличались от того,

²² Плетнев Р. О злом суемудрии Абрама Терца. URL: <https://docs.yandex.ru/docs/view?tm=1654588216&tld=ru&lang=ru&name=all.pdf&text=Плетнев>.

²³ Белый А. Мастерство Гоголя. М.: МАЛТ, 1996. С. 15.

²⁴ Там же.

²⁵ Там же. С. 67.

что звучало в работах предшественников (будь то интертекстемы теоретического или практического характера). Более того, предположения Синявского были много смелее и решительнее, чем те традиционные и устоявшиеся сентенции, которые продолжают бытовать в современной науке о Гоголе. Синявскому не было нужды «компилировать» претексты предшественников — ему было что сказать самому.

Нет сомнения, что, еще работая над «Прогулками с Пушкиным», Синявский уже задумывался о Гоголе и постоянно апеллировал к нему, в компаративных стратегиях рассуждая о поэте-классике. Так, размышляя о «восприимчивости» Пушкина, о его «всеприемлемости», Синявский-Терц словно случайно касается в «Прогулках...» Гоголя и на этом сопоставлении показывает, что тот «другой»: на фоне открытого и ясного Пушкина «вспомним Гоголя, беспокойно, кошмарно занятого собою, рисовавшего все в превратном свете своего кривого носа» (с. 373).

Или рассуждение о стиле Пушкина: «Если Гоголь все валит в одну кучу („Какая разнообразная куча!“ — поражался он „Мертвым Душам“, рухнувшим Вавилонскою Башней, недостроенной Илиадой, попытавшейся взгромоздиться до неба и возвести мелкопоместную прозу в героический эпос, в поэму о Воскресении Мертвых), то Пушкин по преимуществу мыслит отрывками. Это его стиль» (с. 390).

Даже о переписке поэта Пушкина в «Прогулках...»: «Начав петербургский демарш преимущественно с посланий частным лицам по частному поводу, Пушкин наполнил поэзию массой <...> личного материала <...> (Какой контраст Гоголю — кто частную переписку с друзьями ухитрился вести и тиснуть как государственный законопроект!)» (с. 401).

И подобного рода «отсылок» к Гоголю в «Прогулках с Пушкиным» множество. Работая над Пушкиным, Синявский-Терц неизменно сопоставлял одного и другого, как бы уже готовый обнаружить свои суждения о Гоголе, словно бы подготавливая «тень» будущего «терцированного» Гоголя-Яновского. Фактически

сополагая писателей изначально, Снявский-Терц уже в «Прогулках...» вычерчивал различные (противонаправленные) векторы эволюции и творческих судеб художников-современников. Формировал собственный гоголевский метатекст.

При этом сказать, что Гоголь выстроен Снявским более последовательно и композиционно-организованно, чем Пушкин, на наш взгляд, (тоже) нельзя. В предшествующем разделе уже заходила речь о том, что «Прогулки с Пушкиным» построены по хронологическому принципу, организованы композиционным кольцом, структурированы поглавно, каждая часть-глава опосредована либо мотивом (память, сон, любовь, эротика, предзнаменование, предчувствие и др.), либо обращением к одному из произведений («Пиковая дама», «Медный всадник», «Капитанская дочка», «Каменный гость» и т.д.). Другое дело, что, как было показано выше, эти разделы и подразделы не были «расчищены» М. В. Розановой, готовящей рукопись «на Запад», не были освобождены от эпистолярной «хаотизации» и «потока сознания». Условия лагеря и ситуация заключения (как и обстоятельства «тайной переписки» и последующей спешности в подготовке к публикации) понуждали писателя-исследователя (и «редактора») к намеренной эксплуатации вольностей как в манере исследовательского подхода, так и в характере речестилевой репрезентации. Фрондирующая тональность текста была знаковым (маркирующим) компонентом произведения, транслируемого изнутри запретки и ориентированного (во многом) на зарубежье.

Работа над «В тени Гоголя» уже не требовала от Снявского-Терца подобного паттерна, научный материал предстал более отшлифованным и взвешенным, очищенным от случайностей и (даже полиграфически) систематизированным: цитаты Гоголя в книге даются исключительно через пробел и выделены курсивом. Главы четко отделены одна от другой и оснащены заглавиями. Однако ни объем текста (примерно в два раза больше), ни четкое деление на главы (пять глав) не делают книгу о Гого-

ле более научным (научообразным, в позитивном смысле) исследованием, чем «прогулки» с Пушкиным. Оба исследования могут (и, вероятно, должны) рассматриваться как диалогия, как взаимокоррелирующие произведения, другое дело, что векторность этих «логосов» категорически противоположна — свет и тень. «Все-таки странно: Пушкин, распутный, скандальный, почти животный, — внутри светел; Гоголь — постный, богомольный, целомудренный, добродетельный — внутри темен — не то, что темен, — черен, чернее его трудно сыскать человека» (с. 165). Однако для Синявского, как и в ряде предшествующих положений, отсутствует аксиологическая значимость (модальность) концептов «свет» и «тьень»: это не «лучше» или «хуже», это *различные* пути творческого гения.

Соответственно, как и в случае с «Прогулками с Пушкиным», доминантой «В тени Гоголя» остается проблема творчества — классическая проблема творца и его творения, предназначения поэта и поэзии. На примере Гоголя Синявский рассматривает другой вариант творческой «литературной матрицы», в большей или меньшей степени близкой ему самому. И если в ситуации «Прогулок...» доминировал Пушкин-Поэт, то в атмосфере нового трактата, по Синявскому-Терцу, побеждала «тьень» Гоголя, мистика Гоголя, не Гоголь-литератор, но Гоголь-мыслитель (религиозный метафизик).

В этой связи обращение Синявского-Терца к произведениям Гоголя уже не подчинено условной хронологии (как в «Прогулках...»), но базируется в основном на двух выдающихся гоголевских творениях — «Ревизор» и «Мертвые души». И оба произведения служат Синявскому не столько материалом для литературоведческого анализа, сколько фундаментом («пейзажем») для осмысления творческой личности Гоголя, пронизанного «обратной перспективой» «Выбранных мест из переписки с друзьями».

Если исходным претекстом для «Прогулок...» послужил двухтомник В. Вересаева «Пушкин в жизни», то вересаевский

«Гоголь в жизни» (1933), построенный по тому же принципу, что и хроника о Пушкине, по-видимому, оказался вне поля зрения (или доступности) Сиявского, так как собранный Вересаевым эпистолярный о Гоголе на страницах книги Терца не актуализируется (если только в «растворенном» виде). Между тем интенция писателя-исследователя — быть честным и объективным — остается интертекстуально «вересаевской»: Гоголь во всей совокупности его противоречий и сложностей, всех его «за» и «против», «плюсов» и «минусов» объективен (= субъективно объективен) «по-вересаевски». Даже принцип привлечения мемуарно-эпистолярного текста (претекста), предложенный Вересаевым и опробованный Терцем в «Прогулках...», сохраняется в структуре книги «В тени Гоголя». Размышления исследователя подкрепляются цитатным материалом из «переписки с друзьями», в необходимых случаях — выдержками из критических и литературоведческих работ (былого С. Т. Аксакова или современного М. Гершензона), сопровождающимися биобиблиографическими отсылками, указаниями на авторство, дату, «географию прозы [цитаты]». При этом праосновой интертекстуальных пересечений в «В тени Гоголя» остается пратекст Гоголя, интерпретируемый в собственно терцевском (сиявском) ракурсе, позволяющем в рамках интертекстуального поля создать новое научно-художественное исследование.

Ахроническая композиция «В тени Гоголя», начатая с «Эпилога» (то есть со смерти Гоголя) и пронизанная мыслью о возвращении Гоголя в «Выбранных местах...» к самому себе (о предсмертном возвышении Гоголя), позволяет Сиявскому-Терцу «от обратного» взглянуть на тексты писателя, с точки зрения уже известного будущего осмыслить пока (в ходе анализа) еще не осознанное настоящее. Обратная перспектива (респектива) исследования позволяет Сиявскому-Терцу не столько выдвигать гипотезы, сколько склоняться к умозаключениям, двигаться не в русле временной хроники, а вопреки ей — ретроспективно.

Синявский-Терц, кажется, поступает алогично. Но логика его научного изыскания продуктивна и осмысленна (намеренна). Взгляд «из будущего», с позиции всезнания дает исследователю право (и возможность) сопоставлять разновременные факты и события в жизни и творчестве Гоголя не эволюционно, но революционно, не последовательно, но стадильно. «Параллельные» планы обеспечивают Синявскому-Терцу стереоскопию видения, глубину макропроекции.

Между тем в традиции классического литературоведения уже в начале изыскательской практики текст первого из выделенных для анализа произведений — «Ревизор» — помещается Синявским-Терцем в рамки литературной преемственности: исследователем изначально устанавливается связь гоголевской комедии с «Недорослем» Д. Фонвизина и «Горем от ума» А. Грибоедова (точнее — на их фоне констатируется отход от устаревшего к 30-м годам XIX века комедийного канона).

Синявский: «...комедия — меньше, чем в два месяца, — выскочила из-под пера, рядом с ней другие, виднейшие творения отечественной комедиографии — „Недоросль“ и „Горе от ума“ — смотрели мрачнее трагедии. Так и назвал их Гоголь — трагедиями <...> бесконечно дивясь, до чего ж неуклюжи, бесформенны и нисколько не смешны эти основоположники русской комедии по сравнению с „Ревизором“» (с. 66).

С одной стороны, как квалифицированный ученый Синявский расчищает «схему», встроенную в «Ревизор» из прошлого века, — комедия опирается на знаменитое классическое «триединство» (единство места, времени, действия) (с. 68), в ней репрезентированы устойчивые фабульные узлы-коллизии, прослеживаются линии знакомых сюжетных «интриг» (с. 68) — и на этом пути нарратор выходит на мысль о несомненной близости Гоголя предшествующей традиции. «...В проекции, в схеме, эта комедия восходит к той же традиционной, из восемнадцатого века, канве (с которой Гоголь был прочно связан), откуда повелись и Фонвизин, и Грибоедов со своим

реvisorом Чацким, и множество других реvisorов, прокуроров, резонеров, приезжающих в собрание плутов и дураков, с тем чтобы всех распекать, выводя на чистую воду, к большому удовольствию зрителей» (с. 67).

Однако, с другой стороны, «нетрадиционный» исследователь позволяет себе увидеть новизну (новаторство) Гоголя, но не в том направлении, которое предлагала советская наука: «Замените в „Недоросле“ Правдина — Вральманом, у Грибоедова вместо Чацкого поставьте Загорецкого, и вы получите почти готовый гоголевский „Ревизор“. Гоголь произвел эту простую замену и вместо реvisора привез в город вряля, болтуна, словоохотливого „резонера“ в кавычках, от которого вся комедия зажглась, заиграла красками, забродила кровью нового, не верящего в добродетели века и в этом смысле стала менее „Ревизором“, чем „Недоросль“ Фонвизина и „Горе от ума“ Грибоедова» (с. 67). Смелые «перестановки» и знаменитые «перевертыши» позволяют Снявскому-Терцу под иным углом зрения взглянуть на классические произведения русской литературы и их «внутреннюю связь» с «Ревизором» обнаружить на другом уровне.

Тип центрального героя комедии XVIII века — герой-резонер²⁶, по Снявскому-Терцу, остается в фокусе гоголевской комедии. Однако у Гоголя это резонерствующий герой «в обратном, минусовом значении» (с. 67), «перевертыш» (с. 67). По Снявскому, «...лже-реvisor Хлестаков оказался ключом, от завода которым (*в обратную сторону*) „Ревизор“ играет, наподобие чудесной шарманки, исполняющей административный мотив с бурностью польки-мазурки, или, вернее, в более гибком, изысканном, хотя, может быть, и чуточку старомодном, упоительно капризном, порхающем ритме менуэта» [с. 67; выд. нами. — *Е. В.*].

Снявскому-Терцу достает наблюдательности, чтобы связать природу легкости гоголевской комедии с французским теат-

²⁶ Например, Стародум у Фонвизина.

ром — сопоставить с «плутами Бомарше» и «эскападами Лопе де Вега» (с. 68), проследить по-французски «пружинистое продвижение действия» (с. 69) гоголевской комедии. Однако (в отличие от французских комедиографов), как показывает Синявский-Терц, Гоголь успешно избегает традиционной любовной интриги — отказывается от знаменитого и обязательного «сговора невесты» (в том числе традиционного и для «Недоросля», и для «Горя от ума», с образом их героинь Софий, с их традиционными (тремя) претендентами на руку «невесты»). Синявский высоко оценивает талант Гоголя, сумевшего обойтись без «типично комедийной пружины с острой любовной прожидью, которая так ловко вертела всей европейской сценой, сообщая ей бездну энергии, динамики и изящества»: «Гоголь и без любви добился всех тех отличий, которые за граница добывала любовной наживкой» (с. 69). Пратекстуальный канон, как показывает Синявский-Терц, успешно преодолевается Гоголем, творя своеобразие новой комедийной классики.

Характер повествования (изложения материала) — вольного и неакадемичного — кажется, не должен быть свойствен научной наррации. Между тем в самой сути наблюдений Синявского-Терца сохраняется профессиональный градус научного изыска, предлагающего к осмыслению точные и аналитичные наблюдения. Несмотря на то что современные критики утверждают: «Эти особенности терцевского текста позволяют нам причислить его к жанру эссе», — им приходится согласиться: «...порой он [текст] тяготеет к классическому литературоведческому исследованию, научной монографии»²⁷.

Форма повествования, к которой прибегает Синявский-Терц, только на первый взгляд может показаться венаучной. По утверждению В. Колоновского, Синявский-Терц — специалист высокого уровня и широкой эрудиции: «Вы не просто читаете его книги. Вы вычленяете исторические параллели,

²⁷ Раткина Т.Э. Никому не задолжав... Литературная критика и эссеистика А.Д. Синявского. С. 143.

ассоциативные связи, замечаете неожиданные стилистические обороты и гротескные аллюзии, расшифровываете автобиографические эпизоды. Чтобы понимать Сиявского, надо обладать знаниями историка, навыками детектива и упорством Сизифа»²⁸.

Артистизм повествовательной манеры Сиявского-Терца не должен отвлечь от сути неожиданных для традиционной отечественной гоголевианы серьезных интерпретаций, которые предлагает исследователь. В этом плане обращает на себя внимание аналитика сюжетной коллизии «Ревизора», понимание особенности и самобытности гоголевской комедийной конфликтности. По Сиявскому-Терцу, «у Гоголя, по русским обычаям, сюжет заполнен всецело общественным интересом, не оставляющим места иного рода страстям» (с. 69). С точки зрения исследователя и очень по-гоголевски, это «национальная наша черта — привязанность не к личным причинам, но к устремлениям общества» (с. 69). Свобода нарративной манеры не отвлекает от убедительности того, что «сюжет, подсказанный Пушкиным, как и просил Гоголь, [действительно] оказался чисто русской, принципиально русской закваской» (с. 70).

Не признать эту особенность русской драмы (шире — поэзии) нельзя: неслучайно едва ли не в каждой русской пьесе должен быть актуализирован общественный и гражданский аспекты (ракурсы), социальная драма (как известно) — одна из самых устойчивых жанровых разновидностей русского театра (драма социально-психологическая, социально-философская, социально-публицистическая, социально-политическая и др.). При этом, подмечая таковую особенность, Сиявский не абсолютизирует ее: «...административный восторг принимает в „Ревизоре“ гривуазную даже форму. В изгибах Городничего, в готовности Бобчинского бежать „петушком“ за дрожжками, в податливом словце „лабардан-с“ есть что-то от любовной истомы» (с. 69). По Сиявскому, «падкость дочери и жены

²⁸ *Kolonovskiy W. Andrei Sinyavski: puzzle maker // Slavic and East European journal. 1998. Vol. 42. № 3. P. 386.*

Городничего на заезжего инкогнито имеет в своей основе общественный интерес, как и его, Хлестакова, амурные заходы, авансы. Тому эротика дарит лишний шанс порисоваться в занимаемой должности» (с. 69). И, кажется, фривольная, но очень точная обобщающая сентенция: «Под юбки он залезает не ловеласом, но ревизором» (с. 69) — итожит размышление о структуре комедийного сюжета.

Несмотря на поэтический слог, к которому нередко прибегает Синявский-Терц²⁹ (огромные стилистические периоды, обилие и протяженность рядов однородных членов, риторические конструкции, перебивки речи, парцелляция и проч.), исследователь пошагово, последовательно раскрывает «механизм» (с. 71) комедийной интриги и в «более научных» (с. 71) стратегиях подводит к выявлению своеобразия гоголевского текста. Так, Синявский не оговаривает известный литературоведению факт рождения реалистической комедии в 30-е годы XIX века (в том числе с участием театра Гоголя), однако он ярко и образно подводит к пониманию этого принципиально важного историко-теоретического факта — инклюзия реалистической комедии, ее абриса прочерчивается в тексте.

Как и предполагает научное исследование, в центре анализа «Ревизора» у Синявского-Терца оказывается система образов героев гоголевской пьесы. С одной стороны, отметив «общественный» характер конфликта комедии Гоголя, с другой — Терц подчеркивает: «Нравственное негодование, которое якобы мы призваны испытывать при виде „Ревизора“, возможно только как чувство голодное и отвлеченное, появляющееся в процессе наших собственных рассуждений на тему, что вот-де целым светом заправляет шайка безбожников. Непосредственно от соприкосновения с пьесой — читательски, зрительски — это чувство

²⁹ Заметим, в тексте «В тени Гоголя» совершенно отсутствует «блатная феня». В работе о Гоголе Синявского больше привлекает контентность предложенных суждений и гипотез, а не намерение эпатировать читателей-реципиентов.

не возникает» (с. 72). И, как следствие, один из центральных героев «Ревизора» — Хлестаков — не воспринимается Снявским как обличитель (обыкновенно, со школьной скамьи, этимологически фамилия героя производится от глагола «хлестать», то есть бичевать, обличать, критиковать)³⁰. Однако Снявский верно подмечает, что в комедии «нет никого, кто бы подлинно потерпел от властей и общественных непорядков»: «Здесь нет добродетели, здесь все в меру порочны, и поэтому, собственно, нам не за что беспокоиться. Купцы-аршинники? Да это ж первые воры и, ощищенные Городничим, без промедления обрастают. Слесарша и унтер-офицерша, представляющие, так сказать, пострадавшее население? Но обе они, мы видим, своего не упустят и в жадности, глупости, ругани не уступают начальству...» (и т. д., с. 72). Снявский тонко улавливает сочувствие Гоголя к его героям, умение посмеяться над ними, но при этом продолжать их любить, видеть в человеке человека. «Жаль, по-человечески жаль лишь виновников беззакония, попадающих к исходу комедии в крайне неприятный расклад. И более всех жаль, конечно, Городничего: его падение всех ужаснее, хотя, понятно, и всех смешнее» (с. 72). Интертекстуальный план исследования Снявского-Терца прирастает.

Объективность Снявского-Терца в умении разглядеть интенцию автора и его особая «терпимость» оказываются «близко родственны» Гоголю. Позиция писателя и позиция исследователя сближаются и порождают интертекстуальную корреляцию, усиливая и дополняя друг друга. По Снявскому, отказ от «многопудовой инерции» (с. 73), бытующей в современной

³⁰ О. В. Богдановой предложена иная этимология фамилии героя: не от глагола «хлестать», а от глагола «хлестаться» в значении «хвастаться» (напр., «Ну хватит хлестаться!», то есть «перестать хвастаться»). Фамилия Хлестаков в таком прочтении обретает более близкую образу семантику «Хлестаков // Хвастунов». См. об этом: *Богданова О. В.* Русская литература XIX — начала XX века. Традиция и современная интерпретация. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2019. 732 с. (сер. «Петербургская филологическая школа и образование»).

(советской тогда) науке, когда «персонажи „Ревизора“ утрачивают свое обаяние, обращаются в манекены, в сатирические маски и хари» (с. 73), позволяет расчистить исходный текст, обнажить его в собственно гоголевском пафосе, в «дружелюбном слове» (с. 74).

Солидарность Синявского в отношении к классику перспективна: она дает возможность понять логику творчества и логику личностной эволюции (и революции) Гоголя. Подлинного, а не смоделированного. «Отринув предвзятость „свинных рыл“ и имея дело непосредственно с текстом, как свободной от сторонних аналогий поэтической данностью, нетрудно убедиться, что персонажи комедии Гоголя, будучи до конца отрицательными, тем не менее остаются людьми и в этом качестве возбуждают сочувствие. Больше того, смех и посрамление отрицательного лица в значительной мере зиждутся на любовном вхождении в круг человеческих его интересов и снисходительном отношении автора к его слабостям и грехам» (с. 74). Выявленная еще в «Эпилоге» «кривая» жизни Гоголя актуализируется в рамках художественного текста писателя, на собственно художественном материале, эксплицируя веру писателя в человека, собственно гоголевский идеализм. «Здесь не просто любовь к сочному образу. Здесь любовь к человеку» (с. 74).

Филологические навыки вынуждают Синявского вводить в текст параллели, обозначать перспективы, давать научные комментарии, ссылки и уточняющие сноски. Это и «именная» детализация: «Обе комедии („Недоросль“ и „Горе от ума“. — А. Т.)...» (с. 69), и апелляция к образу человека в русской литературе («только, может быть, пьеса Горького „На дне“ превосходит, да и то формально, комедию Гоголя по числу антраша с „человеком“»; с. 75), и невидимая интертекстуальность (о претексте Державина: «Недаром Хлестакову для стишка Марье Антоновне в альбом первыми в голову приходят строки: „О ты, что в горести напрасно на Бога ропщешь, человек!..“»; с. 75), и др. Синявский умело эксплуатирует и реализует формат научной

работы, допуская замену строго сформулированной гипотезы ассоциацией, наблюдения — предположением, комментарий — отсылкой к интертексту.

Как это было в «Прогулках с Пушкиным», в разговоре о Гоголе Сиявский умело координирует автопретексты Гоголя, смыкая мотив «человека» (заметим, не традиционного «маленького» человека) в «Шинели» и «Ревизоре», сопоставляя образы мелкого петербургского чиновника Акакия Акакиевича Башмачкина и бестолко-беспокойного N-ского помещика Петра Ивановича Бобчинского (с. 74–75), в уста которых Гоголем-человеколюбом вкладывается (хотя и в разной огласовке) одна и та же библейская фраза: «Я брат твой...». Сиявский удивительно чуток к тексту и тонко улавливает гоголевские мотивные — конститутивные — интертекстемы: «Я брат твой!» // «И я — человек!» (с. 76). Текст Сиявского-ученого получает поддержку Сиявского-художника.

Особенности лаконизма драматической наррации Гоголя Сиявский-Терц наблюдательно связывает с деталью, которая в его «нестрогой» терминологии обретает статус (словообраз) «мелочи» или «пустяка» (с. 77). Причем такие «мелочи» интерпретируются Сиявским-Терцем не как деталь предметного мира, созданного художником вокруг персонажа (среда, быт, дом, квартира), но как черта психологического облика персонажа, его потаенной (от-предметной) личностной сущности. Статика у Сиявского совмещается с динамикой, видимое совмещается с незримым. По Сиявскому-Терцу, «для уловления лица в „Ревизоре“ нам достаточно одной запятой, будь то зуб со свистом или карман с прорехой <...> либо какой-нибудь еще казус, достающий до сердца штришок, завиток, поскольку все эти ничтожные черты самобытности обнаруживаются в комедии Гоголя путем сострадательного, заинтересованного вхождения в глубь постигаемого субъекта, заявляющего о себе незабываемой репликой или хотя бы мимикой, по примеру учителя, о котором поминал Городничий, что не может этот чудак „обойтись

без того, чтобы, взошедши на кафедру, не сделать гримасу» (с. 77). Деталь гоголевского текста метатекстуально эксплуатируется Синявским на уровне корреляции с образом писателя-творца, сверхкорреляции героев Гоголя с самим Гоголем.

Метафизическая любовь Гоголя к человеку и желание (надежда) видеть его будущее совершенство, особым образом проступившие в «Выбранных местах из переписки с друзьями», увязываются Синявским-Терцем с художественным творчеством писателя, словно бы подтверждая высказанную в «Эпilogue» (= прологе) мысль о возвращении Гоголя в последние годы жизни к себе раннему, всегдашнему, к утопическому философу: «вдохновляться мелочным бытом» (с. 78) и «любить и лелеять, кого только что презирали» (с. 79). В интерпретации Синявского-Терца Гоголь-художник и Гоголь-человек не изменяют себе, не переживают перелом или «странное» и безумное преобразование, так называемый «кризис», но находятся в единстве: «Гоголь-христианин» и «Гоголь-комик» (с. 80). И именно на этом *объединительном* пути, по Синявскому, Гоголь достигает «шекспировской силы»: «„Ревизор“ достоин быть поставленным с замашками большой философической драмы или, лучше скажем, трагедии, если пользоваться этим понятием не в значении тональности, но в масштабном, пространственном смысле царящего здесь человеческого одушевления» (с. 80).

В «облегченном», казалось бы, размышлении о «Ревизоре» Синявский-Терц выходит на уровень теории искусства, философизуя «случай» Гоголя как исток и источник порождения литературного факта (литературной ситуации), на этом примере поднимаясь до основательности и фундаментальности теоретических обобщений. По Синявскому, «искусство подбирает у жизни не общие правила, а нарушения правил и начинается с выведения быта из состояния равновесия, тяготея к сфере запретного, непривычного, незаконного» (с. 80). По Синявскому-Терцу, «...сюжетообразующими, структурными формами становятся роли и положения, пришедшие в странное противоречие

с испытанным укладом жизни, но не самый этот уклад» (с. 80). В противоположность традиционной доминанте *типическо-го* (например, согласно теории соцреализма, гротесково отрефлексированной Снявским в его знаменитой статье «Что такое социалистический реализм») позицию творческого импульса занимает *случайность*, которую подлинный художник способен возвести в ранг Вселенной (вселенской). Художник у Терца — не просто творец, но Творец (с. 85). Потому стремление Гоголя к «возрождению Мертвых» в романе-поэме для Снявского-Терца закономерно и лично оправданно, ибо это его, гоголевский, «законченный проект мироздания» (с. 92). Литературоведческий текст Снявского-Терца мощно насыщается философемами Гоголя, прочно соединяя в себе строго научный подход и интертекстуальную аллюзийность.

Роман-поэма «Мертвые души» («Мертвые Души»³¹) в контексте пратекстуальных «Выбранных мест...» дает Снявскому возможность постичь «анатомию личности» (с. 127) Гоголя, через призму своеобразной «авторской исповеди» вырисовать «рельеф<ный> портрет» (с. 112) писателя и человека. По Снявскому-Терцу, «Мертвыми душами» Гоголь достигает «видимой вершины успеха» (с. 113) и одновременно через роман творчески реализует «загадку духовной личности» (с. 113), не могущую быть разгаданной без погружения в художественный контекст. Именно в тексте поэмы в максимальной степени актуализируются личностные устремления Гоголя-мыслителя, Гоголя-философа.

* * *

Сохраняя свободную манеру повествования, Снявский-Терц (как и в размышлениях о «Ревизоре») реализует нар-

³¹ Снявский настойчиво и последовательно дает названия произведений Гоголя (и Пушкина) с «большой буквы», в традиции XIX века, сохраняя ауру времени, атмосферу аутентичности. Напр., «Медный Всадник», «Капитанская Дочка», «Мертвые Души» и др.

ративные стратегии, близкие претексту В. Вересаева, интертекстуально ориентируясь на формат «Гоголя в жизни» (= «Пушкина в жизни»), мощно оснащая собственные размышления обильной цитацией из «переписки с друзьями» Гоголя, позволяя изначально нацелить реципиента (дилетанта-читателя и специалиста-ученого) на надежность (= научность) внешне *неакадемичной* наррации.

Как и в главе о «Ревизоре», размышления о «Мертвых душах» строятся Синявским-Терцем в логике научного изыскания (или аудиторной лекции). «Свободный ученый» в самом начале главы «Мертвые душат» озвучивает бытующий исследовательский тезис, который он намерен оспорить или подвергнуть ревизии: «Мы привыкли думать, что Гоголя погубила религия, по вине которой он отрекся от литературы, впал в мистицизм и т.д. *Но...*» (с. 115). Репрезентативный план Синявского-Терца таков, что он исходно демонстрирует знание предшествующих практик, научной «истории вопроса», но тут же фокусируется на новизне научного исследования и предлагает собственную «рабочую гипотезу». По существу, каждый последующий (под)тезис Синявского, призванный развернуть его основной «*контртезис*», структурируется и формулируется в стратегии оппозиционности: «...завершалась работа над первым томом „Мертвых душ“, положившая конец литературному дарованию Гоголя. *Но...*» (с. 118). Синявский-Терц открыто вступает в конфронтацию с существующими тенденциями современного традиционного гоголеведения и предлагает новые перспективы осмысления личности и творчества «странного» позднего Гоголя, оставаясь в рамках научной системы и приемов литературоведческого анализа.

Вопреки дефиниции повествования Терца как «фантастического литературоведения» Синявский неизменно учитывает опыт специалистов-предшественников и демонстрирует пути критического переосмысления устоявшихся положений о «Мертвых душах», не отвергая существующие знания,

но аксиологически взвешивая их. Повествованию Снявского-Терца все более характерны диалогически структурированные обороты «Перед нами пример...» (с. 119), «...нам говорят» (с. 140), «...привычно думать» (с. 115), «широко и подробно был освещен...» (с. 93), «делались попытки отыскать...» (с. 152). Или например: «Документами биографии Гоголя можно без труда подтвердить...» (с. 135). Неслучаен и ссылочный постраничный комментарий, обильно представленный в комментировании «его» Гоголя. То есть Снявский фундаментализует свои наблюдения над «Мертвыми душами», предлагает их (как и в случае «Ревизора») на фоне и в контексте (*интертексте*) уже существующих (бытующих) концепций.

Между тем «Мертвые души» служат Снявскому-Терцу не материалом для литературоведческих изысканий, но обеспечивают (гарантируют) ему возможность осмысления личности Гоголя. Острота научного видения позволяет Снявскому-Терцу преодолеть (игнорировать) привычную общетеоретическую «аксиому» о несовпадении автора и героя, личности и персонажа. Канонический «лирический герой» (например, не равный Пушкину ни в одном из его поэтических текстов) революционно опровергается Терцем в его аналитических размышлениях о Гоголе. И даже более того — исследователь смело запараллеливает и совмещает Гоголя и «мертвые души». Снявский выдвигает «крамольную» гипотезу: «биография подлинника» превращается в «фабулу романа» (с. 121), «...именно с ними, с мертвыми душами своей поэмы, он [Гоголь] устанавливает душевную близость» (с. 126).

На основе «неожиданного сближения» Снявский-Терц подступает к осознанию сущности не столько собственно художественного текста, сколько глубин психологии творчества. По Снявскому: «Одно из чудесных внушений, как сделалось известным из достаточно откровенных признаний Гоголя, состояло в том, что он должен наделять персонажей собственными пороками и освобождаться от них по мере литературной работы. Этим убивались сразу два зайца: писатель оснащал и уважи-

вал произведение хорошо ему знакомым, взятым из души материалом, и сам постепенно становился лучше и чище, расправляясь со своими грехами» (с. 122).

Сегодня современную литературоведческую науку уже нельзя удивить сентенцией о «писательской психотерапии» (например, широко известны слова В. Сорокина о начале его творчества как отвлечении от (юношеской) травмы головы; сходная «травматическая» ситуация лежит и в основе романа С. Гандлевского «Трепанация черепа»). Однако в начале 1970-х, когда писалась книга «В тени Гоголя», отечественное литературоведение было еще далеко от психотерапевтической стороны вопроса и Синявский-Терц обнаруживал редкое мужество (особенно применительно к классическому Гоголю). Синявский был склонен к убеждению: «Творческий процесс [в «Мертвых душах»], таким образом, непосредственно смыкался с усилиями по переделке собственной личности, которая всё яснее осознавала себя в ходе внутреннего допроса и духовного созидания. Рационалист-аналитик протягивал руку художнику, и вместе они заключали союз с человеком, поставившим дело исправления и спасения души во главу угла» (с. 122). Ранее «разрозненный» (ранний и поздний) Гоголь предстал в размышлениях Синявского-Терца личностью и творцом одновременно, в неразрывной совокупности, казалось (традиционным гоголеведам), различных его ипостасей, единым и цельным вместилищем «невероятной полноты и могущества» (с. 119).

Еще не найдя, не выработав терминологический инструментарий для «литературного психоанализа» (и не ставя перед собой такой задачи), не квалифицируя творческий процесс Гоголя как «автопсихологизм», Синявский-Терц фактически открывает пути «психотехнологиям» и «психодиахронологике» известному специалисту по психоанализу (на материале русской литературы) И. П. Смирнову³² (и др.). На этом нетрадиционном

³² См. напр. работы И. П. Смирнова: Психодиахронологика. Психистория русской литературы от романтизма до наших дней. М.: НЛО, 1995;

(особенно в 1970-е годы) направлении Снявский-Терц приходит к убеждению: «В таком повороте творчество [Гоголя] закономерно обретает черты нравственного подвига и религиозного делания. Сама задача возведения литературного здания требует этого крена в сторону исследования и оздоровления души. Тем же высшим внушением, что побудило его „наделять своих героев, сверх их собственных гадостей, моей собственной дрянью”, Гоголю начали открываться его изъяны и недостатки. Строгий самоанализ и упорное морализаторство становятся неотъемлемым условием работы» (с. 123).

Снявского не останавливает мнимая некорректность в отношении к гению: он называет своими именами (вслед за Гоголем) «гадости» и «дряни», но именно это позволяет представить самое сложное произведение писателя в его автопсихологическом ракурсе: «В результате „Мертвые Души“ обращаются в поле битвы между автором и его низменными свойствами, вынесенными во вне, в художественную плоть поэмы, которая вместе с тем сохраняет связь с его нутром и несет на себе следы душевного порождения» (с. 123).

Снявский-Терц напоминает о «дряни»: «Гоголь в молодости имел страстишку к приобретению ненужных вещей — всевозможных чернильниц, вазочек, пресс-папье: в дальнейшем она отделилась и развилась в накопительство Чичикова, изытая навсегда из домашнего достояния автора. Или, скажем, за Гоголем замечалась охота к покупке излишних сапог — эта невинная страсть воссоздана в „Мертвых Душах“ в загадочном ночном поведении поручика из Рязани, в конце седьмой главы беспрестанно примеряющего пятую пару сапог...» (с. 152). Однако Снявский-Терц понимает, что «мелкие раскопки», рассматриваемые отдельно от «творческой особи» (с. 152) Гоголя, мало что значат сами по себе. Исследователю-нетрадиционалисту важна «общая

Генезис: философские очерки по социокультурной начинательности. СПб.: Алетейя, 2006; Кризис современности. М.: НЛЮ, 2010; От противного. Разыскания в области художественной культуры. М.: НЛЮ, 2018; и др.

картина». По Синявскому, «Гоголь был и неизмеримо обширнее прочих своих современников и *влекся к соединению* в своем гении всех многосторонних способностей, обязанностей и полномочий» [с. 153; выд. нами. — *Е. В.*].

Посредством нетрадиционного анализа «Мертвых душ» Синявский-Терц выводит общую концепцию творчества писателя: «Странно вымолвить, но на путь христианского самосознания Гоголь был подвигнут в первую очередь творчеством» (с. 124). По Синявскому, творчество писателя становится «делом спасения души» человека (неординарной личности). Казавшийся классическому гоголеведению «странным» переход Гоголя от писательства к философствованию у Синявского-Терца обретает законность и закономерность, логичность и доказательность: автопретекст, обильная цитация Гоголя служат «суммарности» научной концепции исследователя.

Намерение Гоголя «устремить все общество и даже все поколение к прекрасному» (с. 125), по Синявскому-Терцу, питается «первичной» мыслью о бессмысленности существования и, как следствие, потребностью придать смысл «бессмыслице», к осмыслению направить себя и общество. В интерпретации Синявского-Терца, «„Мертвые Души“ посвящены совсем не типам русских помещиков и не премудрым похождениям Чичикова, но подземной и всеобъемлющей мысли Гоголя о цели и бесцельности жизни. Потому они и были написаны, что сам он тогда, в работе над ними, сделался сопричастным этой идее в каком-то очень кровном и личном смысле» (с. 155).

Интертекстуальный план рассуждений Синявского-Терца стимулирует его к вовлечению Гоголя в «позднюю» традицию русской литературы, воплощающейся и продолжающейся в Льве Толстом. Синявский (кажется, хронологично) мотивирует религиозность Гоголя примерами неканонического христианства Толстого (с. 130–131), выявляя сходные интенции в мироощущении двух гениев отечественной культуры. «Кризис» Гоголя и «кризис» Толстого обретают у Синявского

сходную природу, аналоговые тенденции которой эксплицируются на разных этапах развития российского общества, отражая черты и приметы национальной «привязанности». Неслучайно в одном концептуальном ряду «отеческих» философий у Снявского-Терца оказываются «разумный эгоизм» (понятно, от Н. Чернышевского), «непротивление злу насилием» (несомненно, по Л. Толстому), «развитие капитализма в России» (с очевидностью, по В. Ленину).

При этом масштаб философско-религиозной приверженности (растворенности) Гоголя, по Снявскому, оказывается все-ленским, наднациональным. Исследователь прослеживает протестантские и католические «пристрастия» Гоголя, закрепляя корни веры писателя (вновь в опоре на эпистолярный) в православии. И в этой связи примечательно, что Снявский одним из первых приходит к вопросу об «итальянизированной» композиции «Мертвых душ». Причем «не по Данте», а по канону католичества. Действительно, может показаться неожиданным (с поверхностной стороны), что композиция поэмы опосредована католической структурной терцией: ад — чистилище — рай, тогда как православию свойственна диада: ад — рай. «Ступенчатость» католицизма, его постепенность и трехэтапность ближе опасениям Гоголя, связанным с «неготовностью» человека (любого человека, по Гоголю) к прохождению сложного пути «христианского самопознания» (с. 124).

Снявский-Терц различает в облике Гоголе «неслыханную жажду синтеза» (с. 141), когда нет необходимости и потребности разделять поэта и человека, творца и религиозного мыслителя. Тема творчества (поэта и поэзии) применительно к Гоголю обретает у Снявского категорически иной абрис, чем, например, ранее в связи с Пушкиным. Еще в «Прогулках с Пушкиным» Снявский-Терц реанимировал строку К. Рылеева «Я не поэт, а гражданин» в ее некрасовской огласовке: «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан!» (с. 399). Причем в «Прогулках...», как помним, автор уверенно приписывал ее Ломоно-

сову (с. 399). В связи с творческим «предназначением» Пушкина Синявский говорил о доминанте Поэта над Гражданином, отстаивая концепт «чистого искусства» («свободного искусства»). В размышлениях же о Гоголе исследователь расширяет аргументацию и актуализирует цитату из письма П. А. Вяземского о том, как Пушкин иронизировал в адрес рылеевской сентенции: «Если кто пишет стихи, то прежде всего должен быть поэтом: если же хочешь просто гражданствовать, то пиши прозой» (с. 145). Однако применительно к оппозиции «свет» ↔ «тьма» (Пушкин ↔ Гоголь) Синявский не делает примитивной контрапунктурной перестановки, не поднимает в Гоголе Гражданина над Поэтом. В случае Гоголя Синявский-Терц приходит к более глубокому наблюдению, что «корни его гражданственности, как и общественной активности вообще, лежат глубже, в самой его поэтической природе» (с. 145), в единстве поэта и гражданина. В сложной личности Гоголя Синявский-Терц не разделяет слагаемые (впрочем, как не делает этого и применительно к Пушкину), стремится разрешить «загадку личности» (с. 144) Гоголя в их совокупности, дополнительности и суммарности. «Гоголю вообще не свойственно раздвоение на поэта и деятеля (или кого-то еще), и упорнее, чем кто-либо, он стреми<т>ся к их стройной гармонии в укрупненной и целостной личности поэта, которая, не изменяя своей природе, соединяет черты, встречающиеся в жизни обычно в разрозненном состоянии — деятеля, поэта, ученого, моралиста и т. д.» (с. 141).

Синявский-Терц не боится противоречий, не упрощает сложностей. Он готов признать: «Между тем Гоголь без запинки бы повторил (и практически — повторил) рылеевский тезис, придав ему более глубокий аспект: кому как не поэту гражданствовать! Поэт, на его резон, и гражданином должен быть первостатейным, и человеком лучше некуда, поскольку уже звание поэта предполагает социальную и нравственную значимость, имеющую тенденцию к беспредельному разрастанию» (с. 145). Исследователь не выбирает одно из двух, но на примере

личности и творчества Гоголя демонстрирует синтез, синтетичность, синергию разносторонних интенций (дара, таланта, философии) Гоголя. «Мало кто был настолько целен внешне и внутренне, человечески и творчески, как Гоголь» (с. 153), — заключает исследователь.

Для Снявского-Терца в Гоголе — человеке и творце совершенству служат все мелочи и странности. «Подвиг позора, подвиг сожжения неудавшихся рукописей, подвиг скитания по европейским курортам... Это было, конечно, нелепо, комично, но в том-то и суть, что всё, что ни писал и ни делал Гоголь, являлось, согласно его внутреннему голосу, либо подвигом, либо приготовлением к таковому» (с. 154). И при этом Снявский вновь актуализирует сопоставление с Пушкиным: «Как для Пушкина всякая поэтическая работа — безделица, так для Гоголя — подвиг» (с. 154).

Материальным воплощением духовного подвига Гоголя (его эквивалентом) Снявский-Терц видит роман «Мертвые души». «„Мертвые Души“ — это поэма о том, что сама природа и душа мира мертвы, доколе они, как Гоголь, не проникнуты сознанием высшего назначения. Весь ужас и вся беспросветная мгла его поэмы в том и состоит, что в мертвецы зачисляется всякий человек, какой только ни встретится нам на дороге, любого класса и звания, притом не отягощенный сверх меры какими-либо пороками, но просто заурядный, обыкновенный человек, взятый в разнообразии даже не недостатков, но темпераментов, свойств и портретов рода людского. Единственное уязвимое место, сводящее человека на нет, — пошлость, то есть *бесцельность и бессмысленность существования...*» [с. 156; выд. нами. — Е. В.].

По наблюдениям Снявского-Терца, пошлость в гоголевских «Мертвых душах» принимает образ не субъективной, личностной или национальной стихии, но универсального качества человеческой жизни, которое синонимично смерти и омертвелости всего мироздания. «Губернский город NN служил прообразом всего человечества, земного существования в целом, представленного

разнообразными видами бесцельности (или бездельности), смыкавшими мировую жизнь с процессом омертвения мира» (с. 156).

В отличие от традиционного гоголеведения (или его школьного извода) Синявский умеет разглядеть, что предметом изображения Гоголя становятся не социальные пороки жителей некоего губернского города, будто бы сюжетно-композиционно расположенные по иерархии: от менее страшного к более страшному (от Манилова к Плюшкину) — бытующая точка зрения гоголеведов. Синявский в Манилове, Коробочке, Ноздре, Собакевиче, Плюшкине усматривает пороки общечеловеческие, средой обитания которых становится не провинциальный русский NN, а целый мир, не их иерархия, а их множественность (потому исследователь и высказывает мысль, что приумножение числа героев-помещиков не «испортило» бы поэму). По Синявскому, в «Мертвых душах» Гоголя социальное вытесняется философским, национальное — вселенским, единичное — универсальным.

Философский потенциал поэмы Гоголя «Мертвые души» возводится (проецируется) Синявским-Терцем фактически до уровня философии В. Федорова с его идеей о воскрешении мертвых, провидчески эксплицированных исследователем в будущей посттекст. В «Мертвых душах», по мысли Синявского-Терца, обнаруживает себя «целеустремленная воля творческой энергии автора, созидающая колоссальное здание и вопиющая о смерти живых, для того чтобы в скором будущем те восстали из праха вместе с завершением книги, с достижением цели...» (с. 159). Не актуализируя связь Гоголя с символистской мирофилософией начала XX века, Синявский затекстово ее устанавливает. Его «мертвые души» — не воплощение пороков, не «карикатуры», а «негативы» идеала, которые должны пройти процесс реактивации, чтобы явить идеал человека в его доступном (даже обывательскому взгляду) облике.

В отличие от исследователей-традиционалистов Синявский-Терц приходит к заключению, что Гоголь не просто писатель, не религиозный мистик, не «святой» (как у С. Аксанова: «...Гоголь

для меня не человек... Я признаю Гоголя святым...») и не бес (как у В. Розанова: «Никогда более страшного человека... подобия человеческого... не приходило на нашу землю»), у Сиявского Гоголь «одно слово — Гоголь (!)» (с. 160–161).

Сиявский исследовательски продуктивно соединяет накопленные общетеоретические знания гоголеведения и собственные тонкие наблюдения (прозрения), создавая не традиционный литературоведческий анализ текста «Мертвых душ», которых существует уже множество, но на материале гоголевского художественного произведения — через посредство «Выбранных мест из переписки с друзьями» — реинкарнирует «тень» Гоголя, расчищает от наслоений личность Гоголя, писателя, мыслителя, философа, религиозного мистика, гуманиста.

«Обратная перспектива», избранная в качестве доминантной формы научной рефлексии, позволяет Сиявскому-Терцу через «позднего» Гоголя (как казалось, отошедшего от творчества) увидеть Гоголя «творческого», пишущего, созидающего и осознать единство его ипостасей. Потому, по Сиявскому-Терцу, «самой гармонической личностью в русской литературе был, безусловно, Пушкин, но Пушкину то единство, на какое покусился Гоголь, и не снилось» (с. 173). В представлении Сиявского-Терца Гоголь оказывается цельной и «равной себе» личностью, не достигшей кризиса в конце жизни, а преодолевшей кризис, в полной мере реализовав в себе те интенции, которые составляли его человеческую (личностную) сущность. «Гоголь со своей карикатурной внешностью, карикатурной психикой, карикатурной судьбой воспроизвел образец, который всегда и бесконечно будет манить человечество. Образец гармонической личности человека, заключающей собою единство всевозможных совершенств и достоинств. Не так, что с одной стороны писатель, а с другой христианин, с одной стороны умник, а с другой патриот, а так, чтобы все эти умы и таланты сливались в одно целое, взаимно помогая друг другу, перетекая и образуя стройный оркестр богоподобного Гоголя» (с. 172).

Таким образом, подводя итоги анализу филологического исследования Синявского-Терца «В тени Гоголя», можно заключить, что в своей новой книге автор сделал значительный шаг вперед, с одной стороны, «учтя» упреки в «расхристанности» слога «Прогулок с Пушкиным» и в значительной мере «нейтрализовав» его, с другой — оставаясь верным принципу «чистого искусства», в том числе «чистоты» и свободы науки об искусстве (литературе), предложил неординарные (подчас спорные, но перспективные) наблюдения над творчеством и личностью Гоголя.

В целом можно согласиться с точкой зрения исследователя Т. Э. Ратькиной, что «между терцевскими произведениями о Пушкине и Гоголе очень много общего: интимность и эмоциональность тона, обилие ярких метафор, диалогичность, неприятие любых стандартных, окостеневших представлений о творчестве великих писателей, попытка проникнуть в художественную вселенную Пушкина и Гоголя через внутренний мир ее создателей, философские рассуждения об искусстве и т. д.»³³. Однако, как показано в главе, в отличие от «Прогулок с Пушкиным», построенных строго по хронологическому принципу, высвечивающему эволюцию творческих взглядов поэта, наррация в «В тени Гоголя» организована «обратной перспективой» исследования, которое в меньшей степени, чем в «Прогулках...», связано собственно с текстами произведений, но в основном ориентировано на понимание «загадочной» личности Гоголя, его творческой и религиозной философии, ее истоков и природы.

В этом плане наиболее значительные художественные тексты Гоголя — «Ревизор» и «Мертвые души», пропущенные через призму поздних гоголевских «Выбранных мест из переписки с друзьями» — дают исследователю материал, позволяющий на метатекстуальном уровне, во-первых, эксплицировать ранее не выявленные особенности неоднозначно-сложного

³³ Ратькина Т. Э. Никому не задолжав... Литературная критика и эссеистика А. Д. Синявского. М.: Совпадение, 2010. С. 143.

поэтического мира Гоголя, во-вторых, на этом фундаменте спроецировать абрис философической сущности гоголевской личности, не распадающейся (как традиционно принято считать) на Гоголя «раннего» и «позднего», но увиденной Снявским-Терцем в ее синтезе и синестезии.

Как и в «Прогулках с Пушкиным», тема творчества и предназначения поэта и поэзии остается в центре «В тени Гоголя», но она структурируется принципиально в ином аспекте — на первый план выходит тема творческой личности Гоголя, совокупная в своей художественной и личностной составляющих. В отличие от традиционных гоголеведов Снявский-Терц не усматривает «кризисности» в Гоголе времен «Выбранных мест из переписки...» — идея Снявского-Терца простирается на весь жизненный и творческий путь писателя, им самим дефинированный как поиск смысла, высшего человеческого предназначения, подъема ввысь по бытийной лестнице от житейской «бессмыслицы» к красоте беспредельного «дружелюбия» и человеколюбия.

На этом пути «кульминационный» в творческом плане «Ревизор», привычно осознаваемый высшим достижением Гоголя-художника, у Снявского-Терца квалифицируется как отступление Гоголя-личности от самого себя сущностного, «внутреннего», тогда как незавершенные «Мертвые души» знаменуют возвращение писателя «на круги своя», приобщения к себе изначальному, истинному.

Глубинные размышления о Гоголе-философе подводят Снявского-Терца к восприятию масштаба личности писателя и трагической компоненте его писательского дара. В восприятии исследователя Гоголь преодолевает (узко) национальные пределы, но поднимается до уровня общечеловеческого, всемирного (почти надмирного), по мощи осмысления природы человека и его бытия и по своей сути близкого шекспировскому, причем не столько в плане художественном, сколько в философическом. Разгаданные Снявским-Терцем «тайны» и «загад-

ки» художнической мистики Гоголя открывают перед исследователем религиозного мыслителя Гоголя, сущностные векторы философии которого отчасти получили свое продолжение в философских поисках мыслителей Серебряного века — Дм. Мережковского, В. Федорова, Н. Бердяева, И. Шмелева и др.

Приемы ассоциативного литературоведения Синявского-Терца, неизменно опирающегося на научно-теоретические подходы (подчас развенчанные им) и опосредованные конкретикой аналитических приемов, позволяют автору «В тени Гоголя» обнаружить перспективные стратегии филологического анализа, могущего (как оказалось) вбирать в себя психоаналитические аспекты, чуждые советской науке о литературе, но открывавшие новые пути постмодернистическим практикам. Причем, как показала русская литература конца XX — начала XXI века, приемы Синявского-Терца нашли свое продолжение не только в «деталях» и «частностях» литературоведческих изысканий, например в работах П. Вайля, А. Гениса, А. Жолковского, В. Курицына, М. Эпштейна или И. Смирнова, но и в сфере собственно художественной наррации, в литературных творениях писателей-постмодернистов (сегодняшних классиков постмодернизма) А. Битова, С. Довлатова, Л. Петрушевской, Т. Толстой, С. Гандлевского, С. Соколова, Д. Пригова, В. Сорокина, В. Пелевина и мн. др.

Синявский-Терц с полным основанием может быть определен как один из фундаменталистов-основоположников современного русского литературного постмодернизма. Художественные открытия Синявского-Терца, с одной стороны, без сомнения, коррелировали с пратекстуальными пластами прозы Пушкина и Гоголя (и др.), с пратекстуальными нарративными стратегиями В. Вересаева, В. Розанова, В. Набокова, А. Белого или М. Цветаевой, но, с другой стороны, явились следствием неординарной одаренности Андрея Синявского (Абрама Терца) и сами составили богатый (мало проанализированный сегодня) пратекст для отечественных писателей-постмодернистов рубежа веков.

Поэтические миры Иосифа Бродского

«Шествие»: мистические пласты реальности

Открывая «поэму-мистерию в двух частях-актах и в 42-х главах-сценах» «Шествие» (1961), Иосиф Бродский предвещает: «Идея поэмы — идея персонификации представлений о мире» (с. 79)¹. Как и в «Пилигримах», Бродский использует аллегорический прием — абстрактное понятие облачает в антропоморфный образ: «Цель достигается путем вкладывания более или менее приблизительных формулировок этих представлений в уста двадцати не так более, как менее условных персонажей. Формулировки облечены в форму романсов. Романс — здесь понятие условное, по существу — монолог» (с. 79).

И вновь, как в «Пилигримах», на уровне перитекста (в данном случае — во вводной авторской ремарке) возникает имя Шекспира: «Прочие наставления — у Шекспира в „Гамлете“, в 3 акте» (с. 79). По существу, в мистерии «Шествие» Бродский снова «...чувствует себя Шекспиром», творит в направлении (на пути) шекспировских пилигримов, делает принца датского одним из героев мистического шествия.

Как и о «Пилигримах», о мистерии «Шествие» говорят многие исследователи творчества Бродского, но мало кто обращается к непосредственному текстуальному анализу. Как правило, критики ограничиваются указанием на трагический пафос поэмы, говорят о «настойчивых мотивах смерти в „Шествии“»², а те немногие, кто пишет в прямой опоре на текст «Шествия», предлагают слишком облегченные и далекие от Бродского интерпретации.

¹ Здесь и далее цитаты из «Шествия» приводятся по изд.: Сочинения Иосифа Бродского. Изд. 2-е. СПб.: Пушкинский фонд, 1998. Т. 1. 304 с. С. 79–133, — с указанием страниц в скобках.

² Гордин Я. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. О судьбе Иосифа Бродского. М.: Время, 2010. 256 с. С. 161.

Так, И. В. Романова видит поэму Бродского следующим образом: «Завязка фабулы поэмы-мистерии представлена в самом начале первой части: герой теряет свою любовь <...> Далее начинается описание шествия, которое идет по улицам города <...> Для читателя вплоть до развязки остается *не вполне ясной* роль этого странного шествия в поэме, в ее фабуле. В процессии участвуют: Арлекин, Коломбина, Скрипач, Плач, Поэт, Усталый Человек, Мышкин, Лжец, Дон Кихот, Король, Честняга, Гамлет, Вор, Счастливый Человек, Любовники, Крысолов, Чорт <...> Большинство романсов персонажей прокомментированы *неясно кем*, скорее всего автором, поскольку герой-участник шествия бессловесен <...> Потеряв любовь, он решает, как теперь жить и жить ли вообще»³ [выд. нами. — *Е. В.*]. Персонажи — участники шествия персонифицируют в сознании героя различные представления о жизни, различные пути в жизни. Сам же он находится в роли бессловесного персонажа, осмысливающего свою судьбу и выбирающего следующий жизненный шаг: «От этого выбора будет зависеть, как он справится с душевной драмой, что и составит развязку фабулы»⁴. В представлении исследователя, «финал поэмы расставляет все точки над „і“»: «Три месяца герой переживал свою драму и метался в поисках выхода. Три месяца он шествовал в своем воображении вместе с условными персонажами, рассуждающими о жизни. Результатом всего этого стало душевное спокойствие. Герой осуществил свой, *оригинальный* выбор: он написал поэму. Его мучительное любовное чувство сублимировалось в творчество. То, что было переживанием и размышлением, стало словами поэмы»⁵ [выд. нами. — *Е. В.*].

В работе Е. Э. Феоктистовой, одной из немногих тоже обращенной непосредственно к тексту «Шествия», ставится задача

³ Романова И. В. «Я попытаюсь вас увлечь игрой...»: взаимодействие коммуникативных моделей в поэме-мистерии И. Бродского «Шествие» // Вестник ВГУ. Сер. Филология. Журналистика. 2010. № 2. С. 99–106. С. 100.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

«в преломлении к неоакмеистической парадигме рассмотр<еть> <...> поэтику, хронотоп, композицию практически неисследованной поэмы-мистерии „Шествие“»⁶. Однако итоговое наблюдение, к которому приходит исследователь, во-первых, слишком общее: «Мистерия И. Бродского — это причудливый синтез античной драмы (пролог, монолог, эпилог, интермедия), средневековой мистерии (жанр „романса“, куртуазная тональность) и итальянской комедии „dell’arte“»⁷; во-вторых, требующее коррекции и уточнения (например, ни пролог, ни монолог, ни эпилог не могут быть атрибутированы как признаки античной драмы, точнее — трагедии). Особенно не погружаясь в текст поэмы-мистерии, выводы Е.Э. Феоктистовой можно существенно дополнить, назвав, в частности, другие квалификационные образцы, очевидные претексты Бродского — «Балаганчик» А. Блока или «Поэму без героя» А. Ахматовой⁸. В результате жанровые доминанты дефиниции, предложенной Е.Э. Феоктистовой, окажутся смещенными.

Другими словами, на наш взгляд, поэма Бродского «Шествие» пока так и остается вне рамок серьезного научного исследования, что дает основание задуматься над ее текстом основательнее.

Прежде всего следует вспомнить, что в момент работы над поэмой Бродскому был только 21 год. Но, как отмечают друзья поэта, близко его знавшие (Я. Гордин, Л. Лосев), именно этот период был связан у него с глубинным осмыслением темы смерти, осознанием трагизма человеческого существования. И, как можно предположить, не любовная тематика, но философская направленность размышлений составляет ядро

⁶ *Фетисова Е.Э.* Неоакмеизм И. Бродского: композиция мистерии «Шествие» // *Философская мысль.* 2017. № 2. С. 109–117. С. 109.

⁷ Там же.

⁸ Д. Ахапкин: в «Шествии» «влияние „Поэмы без героя“ видно, как говорится, невооруженным взглядом» (*Ахапкин Д.* Иосиф Бродский и Анна Ахматова. В глухонемой вселенной. М.: АСТ, 2021. 288 с. С. 57).

поэмы-мистерии: подобно тому, как это было в «Пилигримах», в «Шествии» «условные персонажи» персонифицированных «представлений о жизни» формируют шествие-паломничество по «тротуарам» «вечного города» (с. 67) — Петербурга-Петрограда-Ленинграда⁹. Бродский фактически обращается к автоцитации: прибегает к уже опробованной им в «Пилигримах» сюжетно-композиционной модели аллегории, структурированной мотивом движения — шествия — условных (абстрактных) персонажей-идей.

Примечательно, что шествие героев по «вечному городу» Петербургу уже было эксплуатировано Бродским — в том же году (несколькими месяцами ранее) в созданной им поэме «Петербургский роман» (1961). Но если «Поэма в трех частях» (с. 48) была ориентирована на реальный Петербург (тогда Ленинград), то в «Шествии» доминирует атмосфера мистерии и условности, аллегории и притчеобразности, хотя, как будет показано позднее, сходных мотивов в поэмах окажется достаточно много.

Образ «вечного города» и абрис «вечного» движения мистически ориентируют и настраивают читателя изначально: «...уже который год / по тротуарам шествие идет» (с. 79). И это шествие — скопище «теней» (с. 80)¹⁰, которые способен различить во тьме герой-повествователь. Бродский исходно предлагает емкую поэтическую метафору, которую будет реализовывать (развивать) в ходе повествования: «Вот так всегда, — куда ни оглянись, / проходит за спиной *толпой* жизнь...» [с. 83; выд. нами. — *Е. В.*]. В этой атмосфере герой-повествователь фактически берет на себя роль проводника среди царства теней — принимает на себя роль Харона:

⁹ В поэме «вечный город» только единственный раз назван Ленинградом — в одном из финальных «Комментариев» автора (с. 121), если не считать подпись «...1961, *Ленинград*» (с. 133). Заметим: и площадь Мира предстает в поэме как Сенная (с. 111).

¹⁰ «Нам нелегко, ведь мы и плоть и тень...» (с. 112).

Ступай, ступай, печальное перо,
куда бы ты меня ни привело,
болтливое, худое ремесло,
в любой воде *плещи мое весло* [с. 82; выд. нами. — *Е. В.*].

Если в первых строфах поэмы (глава 2) образ Харона только намечается, то к финалу поэмы он будет эксплицирован и выведен в качестве персонажа в монологе Плача (глава 28): «...*как Харону* дань за перевоз» [с. 113; выд. нами. — *Е. В.*]. Однако роль повествователя-Харона ощутима в продолжение всей мистерии-шествия.

Петербург-Петроград — не столько собственно город, сколько некая ощутимая часть незримого и мистически бесконечного пространства. Именование города (на тот момент Ленинграда) все более удаленными во времени названиями (Петроград → Петербург) указывает путь-вектор в неизвестность, в доименное пространство «тьмы лесов» и «топи блат». Город-пространство предстает в поэме Бродского царством теней, почти подземным миром, в котором ни разу ни в одной из 42 глав не появляется солнце, но постоянно льет непрекращающийся дождь (почти библейские «небесные хляби»). Контурный облик сумрачного и сумеречного города-пространства сформирован штрихами-впечатлениями от оград и чугуна ворот (с. 88, 89 и др.), от дворов-колодцев, узких улочек и тупиков, порождающих представление о запутанных лабиринтах «пустого» (с. 89) и таинственно мистического межпутья — в «никуда» и в «никогда».

Тени прошедшей жизни проходят за спиной героя («так оглянись когда-нибудь назад», с. 79), являя собой событийный (и персонифицированный) ряд ступеней жизненного (бытийного) познания. Герои-тени посредством появления-представления (= шествия) прочерчивают/намечают условный сюжет, говоря словами исследователя, ориентируют композиционное построение «в сторону сюжетной системы»¹¹.

¹¹ *Гордин Я.* Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. С. 198.

Нарратор-повествователь программно заявляет, что его не устраивает чужое, «книжное» («вот книжка на столе», с. 81) знание о мире, наскучивший всем «разговорчик о добре и зле» (с. 81), и он (= Харон) намерен предоставить герою знание о мире «из первых уст». Причем тот, во имя кого разворачивается шествие, то есть лирический герой, с одной стороны, отсутствует в поэме, с другой — наличествует в ней («присутствует герой», с. 80). Однако лирический герой лишен права появления в тексте, даже права произнесения слов (подобно Орфею в царстве Аида¹², получившему запрет оборачиваться):

Таков герой. В поэме он молчит,
Не говорит, не шепчет, ни кричит,
Прислушиваясь к возгласам других,
Не совершает действий никаких (с. 80).

Наряду с девятнадцатью персонифицированными героями-страстями, безмолвный и безликий лирический герой становится тем двадцатым участником процессии, о котором вспоминает повествователь в Предупреждении. Лирический герой оказывается вовлечен в шествие — туда «по случаю попав» (с. 80), и повествователь (сверху, словно бы с некоей хароновой вышины¹³) едва различает его: «...там внизу вышагиваешь ты» (с. 80).

В отличие от «Поэмы без героя» А. Ахматовой (которая, заметим, продолжала работать над своей поэмой в те годы), Бродский специально акцентирует: «запомните — присутствует герой» (с. 80)¹⁴. В его поэме герой «присутствует», и он сродни

¹² Ср.: «Вообще для Бродского шестидесятых Данте и Орфей — две поэтических модели, согласно которым он выстраивает свое лирическое alter ego» (*Ахаткин Д. Н.* Бродский и Ахматова. В глухонемой вселенной. С. 110).

¹³ В атмосфере реального города — с балкона.

¹⁴ На перекличку этих мотивов и образов (герой / без героя) указывает и Н. Медведева, говоря об их «подчеркнутой полемичности»: «...если ахматовская „штатулка“ скрывает отсутствующего героя, то

герою «Петербургского романа», молчаливому персонажу, которого там автор призывал «думать о себе» (с. 55), быть «к себе все ближе самому» (с. 54). Именно к этому бессловесному герою и обращается периодически нарратор в форме местоимения второго лица «ты». Лирический герой невидим, но диалогическая форма наррации, «звательные» интенции «ты/тебя», императивные формы акциональных глаголов «оглянись», «прислушайся», «забуди», закрепленные в грамматической парадигме, не дают забыть о его присутствии. При этом герой Бродского не просто молчалив — он безмолвен. Его «безгласость» и «безликость» в тексте поэмы — выразительный сигнал его отъединенности от мира и людей, его пронзительного (подчеркнутого молчанием) одиночества.

Автор отделяет образ лирического персонажа от образа повествователя-Харона (почти демиурга), порождая систему субъективного и объективного знания, вопроса и ответа, сомнения и утверждения. Лирический персонаж (явно неп(р)освященный) словно бы вводится в сакральное бесконечное пространство-время, проходит обряд посвящения, инициации и, как следствие, взросления. По верному замечанию Я. Гордина, «диалог для Бродского важен как метод взаимоотношения с миром»¹⁵. Однако в рамках поэмы эти взаимоотношения еще слабы, потому молчание и закулисность персонажа позволяют нарратору в какой-то момент определить его как «полугероя» (с. 115), которому еще только предстоит стать героем¹⁶.

PS. Следует заметить, что прием «молчания» героя, его «невидимость» в пространстве лироэпоса Бродского — весьма тра-

у Бродского, наоборот, зашифровано его присутствие» (*Медведева Н.Г. Портрет трагедии: очерки поэзии Иосифа Бродского. Ижевск: Удмуртский гос. ун-т, 2001. С. 17*).

¹⁵ Гордин Я. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. С. 204.

¹⁶ Много позже, к финалу поэмы, появится слабая иллюзия, что недостающая «половина» («полу-»)героя отчасти сокрыта в абрисе героя-нарратора. Однако полного срастания персонажей (как и всегда у Бродского) не произойдет.

диционная стратегия поэта. «Личностное „я“» автора-поэта синонимизируется «*лирическим „я“*» поэтического героя, но, как правило, остается невидимым и неузнанным (неузнаваемым), персонализации (объективации) незримого субъекта не происходит, он словно бы располагается «вне текста», «за текстом», «помимо текста». Такой прием будет многократно эксплуатирован Бродским и позже¹⁷.

Таким образом, в «Шествии» на первый план выходит проблема познания мира и самопознания персонажа, погруженного в сонм блуждающих теней («ведь мы и плоть и тень», с. 112), способных поделиться знанием-истиной о жизни. Потому повествователь призывает героя:

Прислушайся — ты слышишь ровный шум,
быть может, это гул тяжелых дум,
а может, гул обычных новостей,
а может быть — печальный хор страстей (с. 83).

Последнее — герои-страсти, «хор страстей» — оказывается самым близким к представлениям автора и героя, неслучайно к середине поэмы в тексте появится образ Хора (с. 104, 107 и др.), наделенного правом голоса, возможностью высказывания независимого (как правило, несогласного с «солистами») суждения.

По мысли Я. Гордина, «грандиозное „Шествие“», «огромное полотно с четкой структурой взаиморазъясняющих баллад, романсов и комментариев», своим «прямым прообразом» позволяет считать «авторские отступления в „Евгении Онегине“»¹⁸. Наблюдение Я. Гордина небезосновательно¹⁹, однако, на наш

¹⁷ Д. Ахапкин видит в этом приеме один из истоков «темы двойничества», присущей поэтическому миру Бродского (см.: *Ахапкин Д. Н.* Бродский и Ахматова. В глухонемой вселенной. С. 128; и др.).

¹⁸ *Ахапкин Д. Н.* Бродский и Ахматова. В глухонемой вселенной. С. 198.

¹⁹ Взять хотя бы форму диалогизации, обращения «Читатель мой...» (с. 107) и др.

взгляд, «грандиозное „Шествие“» Бродского принимает более масштабный размах — оно ориентировано не столько на реалистический роман XIX века, сколько на классический эпос Гомера, Овидия, Вергилия, заставляя вспомнить, например, путешествие Энея в подземное царство (и др.).

Размах замысленного Бродским шествия с первых строк поэмы эксплицирует бытийный масштаб возникающего перед героем вопроса, им постигаемого через рефлексии девятнадцати персонажей-теней. Поскольку в Предупреждении Бродский актуализирует имя Шекспира и даже указывает более точно — на Гамлета («Прочие наставления — у Шекспира в „Гамлете“, в 3 акте», с. 79), то становится ясно, что в проекции шекспировского «Гамлета» этим центральным вопросом окажется вопрос «Быть или не быть?». Именно на него в самом начале повествования (в ходе представления героев-идей) укажет повествователь-Харон:

Осмелюсь полагать, за триста лет,
принц-Гамлет, вы придумали ответ,
и вы его изложите... (с. 81).

Имена Шекспира, Гамлета, Харона (включая и «затекстового» Платона с его философскими «Диалогами», в опоре на которые сформирована драматургия «Шествия») маркируют повествование Бродского, задавая вневременной масштаб поискам героя (и странствиям его наставника-проводника), высвобождая вечностную компоненту цели и направления незримого бытийного путешествия. Античные и средневековые прецеденты (прецедентные тексты мирового эпического наследия) становятся для Бродского избранным ориентиром при выборе «основного способа познания мира»²⁰.

Однако вообразить, что двадцатидвухлетний Бродский предполагал написать неоклассицистическую эпическую поэму в духе Вергилия или Шекспира, было бы наивно. Молодой поэт восполь-

²⁰ Цит. по: *Гордин Я.* Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. С. 200.

зовался «каркасом», который предлагала ему мировая литература и культура, но применил его особым способом. В значительной мере Бродский *травестировал* исходный образец. С одной стороны, он актуализировал знаменитую шекспировскую трагическую философему «Вся жизнь — театр»²¹, с другой — ему доставало опыта наблюдения жизни и литературы, чтобы признать, что сегодняшняя жизнь — не просто театр, но балаган, точнее «Балаганчик» (уже по Блоку), с героями-куклами, героями-масками, героями-амплуа. Потому традиция итальянского *dell'arte*, намеченная Е. Э. Феоктистовой²², у Бродского скорее «русифицирована», точнее «символизирована» — выведена не из традиции итальянского простонародно-площадного представления, но из традиции символистской поэтики Серебряного века, из текстов Блока, Ахматовой, Мандельштама, Пастернака, Цветаевой и др.

Примеривая «одежды» классицистического эпоса к современности, Бродский смело смешивает высокое и низкое (высокое прошлое и низкое настоящее) и, наряду с именем Шекспира, в Предупреждении (= во вводной авторской ремарке) словно бы шутя квалифицирует замысел: «Идея поэмы — идея персонафикации представлений о мире, и в этом смысле *она* — *гимн баналу*» [с. 79, выд. нами. — Е. В.]. Бродский применяет «лекало» классики к современности, но не претендует на большее, чем банальность. В целях своеобразной «самозащиты» автор обращается к приему (само)иронии, намереваясь говорить о важном (хотя, может быть, и известном), понимая, насколько банальными могут выглядеть поиски его героя со стороны, при том что стремление к самопознанию (как то ни банально) присуще каждому (в том числе и каждой эпохе).

Постановка имени Шекспира и лексемы «банал» в единый контекст вводной «афишки» порождает некоторый стилиевой диссонанс, подталкивает к мысли об иронии, привносимой автором

²¹ Из комедии «Как вам это понравится».

²² *Фетисова Е. Э.* Неоакмеизм И. Бродского: композиция мистерии «Шествие» // *Философская мысль.* 2017. № 2. С. 109–117.

не только в единичное экспозиционное суждение, но и в целиковый текст поэмы, а глава-сцена 1 только усиливает это впечатление, интертекстуально пробуждая ноты иронии и сарказма, проистекающие «из Лермонтова» и формируя ненавязчивую двуплановость поэтической наррации — несерьезно о серьезном.

Речь о том, что внимательное чтение первых строк 1-й главы неизбежно выводит на текст известного стихотворения М. Лермонтова «Благодарность», в котором лирический герой благодарит свою возлюбленную:

За все, за все тебя благодарю я:
За тайные мучения страстей,
За горечь слез, отраву поцелуя,
За месть врагов и клевету друзей;
За жар души, растроченный в пустыне,
За все, чем я обманут в жизни был...²³

Бродский словно вторит Лермонтову, благодаря за то, за что благодарить невозможно:

Пора давно за все благодарить,
за все, что невозможно подарить
когда-нибудь, кому-нибудь из вас
и улыбнуться, словно в первый раз
в твоих дверях, ушедшая любовь,
но невозможно улыбнуться вновь (с. 79).

Ритмический рисунок строк совпадает. Избранный Бродским в 1-й главе стихотворный размер отвечает лермонтовскому: пятистопный ямб (5Я).

Как и в случае с именем Шекспира, оказавшимся рядом с «баналом», лермонтовское горькое

²³ Лермонтов М. Благодарность // Лермонтов М. Собр. соч.: в 4 т. М.: Худож. лит-ра, 1975. Т. 1. Стихотворения. 1828–1841. 648 с. С. 84.

Устрой лишь так, чтобы тебя отныне
Недолго я еще благодарил²⁴,

— у Бродского иронизируется обращением к ушедшей любви:

Прощай, любовь, *когда-нибудь звони* [с. 79, выд. нами. — *Е. В.*].

Минорное настроение лермонтовского героя сменяется почти бравадой героя Бродского, становясь знаком не горечи прощания с возлюбленной (как полагает И. В. Романова²⁵), а мерой благодарности за преподнесенный ему *дар* (от «подарить») размышления, за пробужденную расставанием способность услышать и увидеть шествие «по тротуару» героев-мыслей²⁶. Желчный сарказм «Благодарности» Лермонтова вытесняется ироничной благодарной признательностью Бродского, в течение трех месяцев («сентябрь, октябрь, ноябрь», с. 133) оказавшегося захваченным шествием/«Шествием».

Заглавный образ поэмы «Шествие» (концепт *шествие*) и характер повествования в 1–3-й сценах I части позволяют говорить еще об одном композиционном приеме, который использует Бродский при контурировании поэмы. Уже в прологе (1–3-я сцены) обращают на себя внимание отчетливые повторы (самое концептуальное — настойчивый мотив «процессия по улице идет»), которые множатся, дробятся, прирастают, отражаются, повторяются, возвращаются. Причем мотив повтора словно бы мультиплицируется: он находит реализацию и в звуке и в букве, и в слове и в слоге, и во фразе и в речевом обороте, и даже в повторении и вариациях частей строфы.

²⁴ Там же.

²⁵ Романова И. В. «Я попытаюсь вас увлечь игрой...»: взаимодействие коммуникативных моделей в поэме-мистере И. Бродского «Шествие» // Вестник ВГУ. Сер. Филология. Журналистика. 2010. № 2. С. 99–106.

²⁶ Мотив, который найдет продолжение и завершение (кольцевое завершение) в финале поэмы.

Звукопись «И шум дождя и вспышки сигарет, / шаги и шорох утренних газет, / и шелест непроглаженных штанин... <и т.п.>» (с. 80) дополняется анафорическим многократным союзом/частицей **И**, усиливается повтором отдельных словоформ (например, «кое-кто... кое-кто... кое-кто...», с. 80; и др.), утрируется возвращением к одним и тем же реалиям («а меж домами...», с. 80, 81 и др.), формирует одни и те же устойчивые образные ряды (например, *дождь*), которые отмечены грамматическими вариантами и смысловыми вариациями, и — множится и множится, возвращается и возвращается. Суммарность вариантов и вариаций, повторений и импровизаций, ритмических сдвигов и переходов наводит на мысль, что Бродский в тоническом отношении ориентируется на некие музыкальные образцы-формы.

О музыкальном сопровождении «Шествия» уже писали исследователи, в частности, Е. Петрушанская. Исследователь сравнила музыку «Шествия» с «баховскими „Страстями“»: «Это шествие-восхождение персонажей-призраков (если не мертвецов), где чередуются сольные высказывания („Романсы“-арии) с авторскими „комментариями“, а подчас <...> звучат „хоровые“ высказывания <...>»²⁷

Нельзя не довериться суждению специалиста-музыковеда, кандидата искусствоведения. Однако, на наш взгляд, Бродский эксплуатирует в тексте поэмы не «архаичные» классические каноны (в том числе «романсы» или «баллады», которые жанрово маркируют монологи его героев-теней, — «Романс Арлекина» или «Баллада Лжеца», и др.)²⁸, а ориентируется на иные, более свободные музыкальные формы — джазовые вариации, блюзовые проигрыши, свинговые повторы, которые стилистически

²⁷ Петрушанская Е. Музыкальное «Представление» Бродского // Петрушанская Е. Музыкальный мир Иосифа Бродского. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2004. С. 144.

²⁸ Можно заметить, что в точном жанровом смысле ни романсы, ни баллады таковыми у Бродского не являются.

близки современности и, возможно, не чужды пристрастиям повествователя (и автора)²⁹.

Музыкальные вариации джазовых композиций, особая метрическая пульсация, дробление слов и составные рифмы³⁰, наррация с использованием купирования (с. 116) и др. помогают Бродскому оттенить (и отчасти оправдать) «банал» с его «повторами»/вариациями, представить классику повествования в формах, родственных современности.

Более того, даже название «Шествие» словно бы получает отзвук-оттенок названия известной джазовой композиции «Когда святые маршируют» («When the saints go marching in...»; go marching in — возможный перевод «шествуют»), весьма популярной и в течение долгих лет актуализированной в репертуаре «Ленинградского диксиленда». Тематические векторы выделенной джазовой композиции вполне соотносимы с поисками героя Бродского:

I am just a lonesome traveler,
Through this big wide world of sin;
Want to join that grand procession,
When the saint go marching in.
Oh when the saint go marching in,
Lord I want to be in that number
When the saint go marching in.

²⁹ Напомним, что именно в это время в Ленинграде появляется джаз («Ленинградский диксиленд»). Бродский, по словам его друзей, был очень увлечен джазовой культурой.

³⁰ Например:

Если слы-
шишь приглу-
шенный зов,
то спускай-
ся по ле-
стнице вниз

(«Романс для Крысолова и Хора», с. 117).

Герой джазовой композиции не только желает («по случаю») присоединиться к этой «grand procession», вступает в диалог с Высшими Силами, ища ответы на свои вопросы, но и прибегает к тем же ритмико-стилистическим приемам, что и герой-повествователь Бродского: All my folks... // All my friends...; When the saint go marching in... // When the saint go marching in...; When the sun refuse to shine... // When the moon has turned the blood...; и др. (анафоры, повторы, синтаксический параллелизм, свободный диалог, и др.). Подобно тому как джаз — история о жизни, расписанная разными красками, с юмором, с сантиментами, с иронией и меланхолией, с особым «драйвом», так и поэма Бродского обретает определенную джазовую архитектуру, когда ритмический рисунок речи/стиха напоминает джазовое «качание»/«раскачивание», которое обычно уподобляется медленному (пере)движению — на шаг-два вперед и полшага назад.

Некоторые строки и строфы поэмы Бродского приобретают весьма оригинальный вид: их пошаговая соотнесенность допускает переход с одной строки на другую не последовательно, а через строку, посредством пере-шагивания, пере-ступания:

Радость или злобу сотри с лица,
орлик мой орлик, крылья на груди,
Жизни и Смерти нет конца,
где-нибудь на свете, лети, лети (с. 100),

когда смысловая нить соединяет первую и третью строки («Радость или злобу сотри с лица, <...> Жизни и Смерти нет конца»), и соответственно вторую и четвертую («орлик мой орлик, крылья на груди, <...> где-нибудь на свете, лети, лети»).

Некоторые строфы построены на джазовом «стыке», с перетеканием строки из финала одной строфы в начало следующей (так называемый «перенос»):

Я продолжаю. Начали. Вперед.

<Глава> 21

Вот шествие по улице идет (с. 104).

Музыкальная транскрипция позволяет объяснить особенности подобного рода речестилевого оформления текста. Джазовые «шаг вперед / полшага назад» или «step by step» находят формальное отражение на уровне текстуального (в том числе и визуального) контурирования стрóf или их частей.

Джазовая тональность, спонтанная импровизация, прямое общение с героями и со слушателями, в свою очередь, опосредует и еще одну особенность повествования в поэме: на фоне отточенных и пронзительно выверенных в звуковом отношении стихов Бродского начала 1960-х годов³¹ «Шествие», как может показаться, отличается некой неряшливостью речи, взломанностью языка, сбоем словесных конструкций, нарушением стилистических норм и проч.

На лексическом уровне: «что я *видал* на своем веку...» (с. 83), «будь к себе и к другим *не плох*...» (с. 84); «в последние года» (с. 84); «*где-нибудь на свете* потанцуй» (с. 95), «слушайте *совет*» (с. 95), «*несложней* тосковать» (с. 106).

На синтаксическом уровне: «иногда судьба, / иногда стрельба, / иногда *по* любви, иногда *из-за* книг...» (с. 83–84); «мы в этом мире *на столе* / совсем чуть-чуть *берем*...» (с. 85); «чего ты *дорываешься* над русскими людьми...» (с. 109).

На логическом уровне: «ведь смерть — это жизнь, а жизнь — это жизнь» (с. 84).

Отсутствие пунктуации — прежде всего в пределах прямой и косвенной речи, уравнивающее диалог лиц и перечисление действий (например, в «Романсе Крысолова и Хора»: «Так спасибо тебе, Крысолов, на чужбине отцы голоса́т...» <и т. д.>, с. 129).

³¹ Ср.: «...исключительная выверенность каждого слова...» (*Аханкин Д. Н.* Иосиф Бродский и Анна Ахматова. В глухонемой вселенной. С. 88).

Однако, на наш взгляд, таковая особенность речевой стихии сознательно предусмотрена и продуцирована автором поэмы и проистекает именно из природы джаза, который подталкивал Бродского к тому, чтобы речь его персонажей (в согласии с за-текстовым музыкальным фоном-сопровождением) была спонтанной, простой, «невычищенной», подчас косноязычной, доступной ошибкам и оговоркам, бытовой, разговорной, уличной. Речью с текучим ритмом, свободной интонацией, использованием необходимых, но произвольных ритмических акцентов. Порой неожиданных³². Шествие героев Бродского словно бы марширует по пространству поэмы, как «святые маршируют» в джазовой композиции.

Напряжение трагического эпоса античности и средневековья нивелируется «баналом» джаза и уловимой иронией, однако серьезность вопроса, поставленного повествователем-Хароном, не снимается. В атмосфере подземно-пещерного Петербурга (не Ленинграда), погруженного во тьму веков, острейшую значимость сохраняет осознание инвариативной корреляции «жизнь/смерть». Мысль о том, что каждый раз «смерть приходит словно в первый раз» (с. 83), позволяет выстроить череду романсных монологов-зонгов героев поэмы. Один и тот же вопрос — «Быть или не быть?» (вариант «жизни/смерти») — подобно джазовой импровизации варьируется в размышлениях-«песенках» (с. 101) различных героев-идей.

По мысли И. Плехановой, «бытийное не высказывается само, но через отражение в сознании», потому лирике Бродско-

³² Так, сентенция «ведь смерть — это жизнь, а жизнь — это жизнь» (с. 84) только на первый взгляд воспринимается алогизмом. На самом деле она соединяет в себе два утверждения: во-первых, что «смерть — это жизнь» (близкая старшим символистам философия смерти-жизни), во-вторых, не продолжение, а самостоятельное утверждение-фразеологизм «жизнь есть жизнь». Но соединены фразы запятой, которая может быть знаком поливалентным: как противопоставления, так и сопоставления. Бродский играет смыслами, тезу подменяет антитезой, логику смешивает с алогизмом.

го свойственна «полифония голосов»³³, которыми и становятся девятнадцать участников шествия. На взгляд И. Плехановой, в «Шествии»³⁴ «мировоззренческие позиции высказываются напрямую, ничем не корректируясь в силу абсолютного отчуждения голосов и принципиальной <...> невозможности прислушаться друг к другу»³⁵. Действительно, позиции героев Бродского как будто полифоничны, но их персоналистичность своеобразна. Неслучайно замечание Я. Гордина: «Диалогичность Бродского не идентична открытой М. Бахтиным полифоничности Достоевского»³⁶. И это справедливо, как будет показано далее.

Парад героев Бродского организован шествием персонажей-архетипов, неких культурных универсалий-ментефактов, с закрепленными за ними особыми кодами и узнаваемыми моделями мышления и поведения. Как известно, К. Юнг выдвинул гипотезу, что коллективное бессознательное состоит из константных «первичных моделей», неких «психических образов» — архетипов, которые закрепляются в сознании человечества и диктуют как устойчивую стратегию их (архетипов) восприятия, так и определенную реакцию на события, с ними связанные³⁷. Именно на архетипичность человеческого сознания (шире — юнговского «коллективного бессознательного») и ориентируется Бродский, выстраивая шествие идей-абстракций поэмы, по сути — интертекстуальных философем.

Так, представление героев-теней начинается в поэме с Арлекина и Коломбины. Можно предположить, что акцент на этих

³³ Плеханова И.И. Преображение трагического: метафизическая мистерия Иосифа Бродского: дис. ... д-ра филол. наук. 10.01.01 — русская литература. Иркутск, 2002. 429 с. С. 348.

³⁴ Видимо, ошибочно датированном ею 1967 годом (с. 348).

³⁵ Плеханова И.И. Преображение трагического: метафизическая мистерия Иосифа Бродского. С. 348.

³⁶ Гордин Я. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. С. 204.

³⁷ К. Г. Юнг «Психология бессознательных процессов» («Die Psychologie der unbewußten Prozesse») (1917).

героях (именно с них начинается представление героев и им же предоставляется первое слово-зонг) необходим Бродскому, чтобы актуализировать «балаганный» (отчасти) характер раздумий или, как уже было сказано ранее, травестировать, *замаскировать* серьезность «вечной» проблемы «жизнь-театр», признать ее «банальность». В этом же контексте — но на ином уровне — оказывается и стремление актуализировать атмосферу мистического Серебряного века с Арлекином, Коломбиной и Пьеро А. Блока и А. Ахматовой, с розенкрейцеровской мистикой «Балаганчика»³⁸ и трагической театральностью ностальгической «Поэмы без героя».

Между тем Арлекин Бродского не таков, как типаж комедии dell'arte или одноименные персонажи Блока и Ахматовой. Из знаменитого «любовного треугольника» изгнан Пьеро, и его функцию (черты типа-характера) вбирает в себя Арлекин Бродского. Если традиционно Арлекин — шут и шутник, весельчак и балагур, лентяй и пустослов, то у Бродского Арлекин и трудяга («По всякой земле / Балаганчик везу...», с. 83), и романтик («...одна любовь ему нужна», с. 84), и «мудрец», который «плачет по ночам» о том, что «нам скоро всем придет конец» (с. 84).

В первых же романсах-монологах Арлекина и Коломбины (весьма лаконичных) появляется устойчивый мотив смерти:

За веком век, за веком век
ложится в землю любой человек,
несчастлив и счастлив,
зол и влюблен,
лежит под землей не один миллион (с. 83) —

произносит (выплакивает) Арлекин.

И ему вторит Коломбина:

³⁸ И стихотворений «Балаган», «Балаганчик», «Свет в окошке шатался» Блока.

...мы едем, едем по земле,
покуда не умрем (с. 85).

Веселое балаганное представление dell'arte сменяется печальными зонгами героев-масок, рассуждающих о долге, полном препятствий шествии человека по жизни. Размышления героев отталкиваются от образа Петрограда («вот Петроград шумит во мгле, / в который раз мы здесь», с. 85), города-локации, который «уводит в свою мглу» (с. 85) уставших от жизни персонажей (тоске «нет конца», с. 85). Дуэт голосов Арлекина и Коломбины, подобно «трагическому тенору эпохи» Блоку и «трагической плакальнице» Ахматовой, задает сквозную тональность повторов и повторений (например, городского пейзажа или мотивов смерти, усталости, тоски) и, как следствие, вводит в монологи ритм джаза, оттеняя повествование звуками (мелодией) непрекращающегося (возвращающегося) дождя.

Без перехода и связи, лишь согласно арифметической последовательности чисел («1. 2. 3. <...> 6.»), вслед за голосами площадного балаганчика в поэме Бродского, по регламенту Харона, звучит романс Поэта.

Архетип «поэт» в «коллективном бессознательном» программирует (доминирующее) представление о герое-стихотворце, посвящающем вирши преимущественно теме любви и нередко грустящем об ушедших днях былого счастья, всецело отдающемся не-желаемому, но желанному одиночеству (и нередко — искомой смерти).

Произнесенные Поэтом слова, кажется, свидетельствуют именно об этом:

И жизнь, как смерть, случайна и легка,
так выбери одно наверняка,
так выбери, с чем жизнь свою сравнить,
так выбери, где голову склонить (с. 86).

Между тем, если вслушаться, зонг Поэта представляет собой «вариацию» на тему человеческого («поэтино») одиночества, которую Бродский опробовал ранее в своей лирике: в сознании оживает стихотворный текст, в котором ситуация «возвращения» и даже стилевые обороты лирического героя уже были «слышимы».

Речь идет об элегии Бродского «Воротишься на родину. Ну что ж...», созданной (чуть ранее) в том же 1961 году и входящей в «Июльское интермеццо»:

Воротишься на родину. Ну что ж.
Гляди вокруг, кому еще ты нужен,
кому теперь в друзья ты попадешь?
Воротишься, купи себе на ужин

какого-нибудь сладкого вина,
смотри в окно и думай понемногу:
во всем твоя одна, твоя вина,
и хорошо. Спасибо. Слава Богу.

Как хорошо, что некого винить,
как хорошо, что ты никем не связан,
как хорошо, что до смерти любить
тебя никто на свете не обязан.

Как хорошо, что никогда во тьму
ничья рука тебя не провожала,
как хорошо на свете одному
идти пешком с шумящего вокзала <...> (с. 71).

Знаменитое «Воротишься на родину...» насквозь интертекстуально. С одной стороны, оно явно пробуждает в памяти романс А. Вертинского «Без женщин» (1940)³⁹:

³⁹ *Вертинский А.* Дорогой длиною... Стихи и песни. Рассказы, зарисовки, размышления. Письма. М.: Правда, 2006. 607 с. С. 363.

Как хорошо без женщины, без фраз,
Без горьких слов и сладких поцелуев,
Без этих милых слишком честных глаз,
Которые вам лгут и вас еще ревнуют!

Как хорошо без театральных сцен,
Без длинных «благородных» объяснений,
Без этих истерических измен,
Без этих запоздалых сожалений.

И как смешна нелепая игра,
Где проигрыш велик, а выигрыш ничтожен,
Когда партнеры ваши — шулера,
А выход из игры уж невозможен <...>

Как хорошо проснуться одному
В своем веселом холостяцком «флете»
И знать, что вам не нужно никому
«Давать отчеты» — никому на свете! <...>

Интонационный рисунок, пятистопный ямб (5Я), анафорическое «Как хорошо...», синтаксический параллелизм «Без... Без... Без...», центральный мотив одиночества («без женщины», «одному») — весь комплекс поэтических средств заставляет считать романс А. Вертинского ближайшим претекстом Бродского.

Однако композиционная структура элегии Бродского и возникающая в первой строке лексема «родина» («Воротишься на родину...») пробуждает еще одну значимую аллюзию — к стихотворению М. Цветаевой «Тоска по родине! Давно...» (1934)⁴⁰.

⁴⁰ *Цветаева М.* «Тоска по родине. Давно...» // *Цветаева М. Собр. соч.:* в 7 т. М.: Терра, 1997. Т. 2. Стихотворения. Переводы. 592 с. С. 315.

Тоска по родине! Давно
Разоблаченная морока!
Мне совершенно все равно —
Где совершенно одинокой

Быть, по каким камням домой
Брести с кошелкою базарной
В дом, и не знающий, что — мой,
Как госпиталь или казарма <...>

Как помним, в продолжение девяти с половиной строф лирическая героиня Цветаевой упорно и настойчиво отрицает свою любовь к родине:

Всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст,
И все — равно, и все — едино.

И только в двух последних заключительных строках (полу)признается, не договаривая:

Но если по дороге — куст
Встает, особенно — рябина...

В стихотворении «Воротишься на родину...» Бродский использует стратегию Цветаевой: настаивая многократно «как хорошо...» остаться одному, «как хорошо...» быть «никому не нужным», «как хорошо...», что «никогда во тьму / ничья рука тебя не провожала» (и т. д.), только в последнем катрене элегии лирический герой («вдруг») проговаривается:

Как хорошо, на родину спеша,
поймать себя в словах неоткровенных
и вдруг понять, как медленно душа
заботится о новых переменах (с. 71).

Лирический герой Бродского, как и героиня Цветаевой, почти признается в собственной лжи («словах неоткровенных») и ощущает желание «перемен»: не быть «на свете одному», «до смерти любить» и быть «обязанным» кому-то.

В «Шествии» в «Романсе Поэта» тот же мотив «Как хорошо...» (мотив одиночества), с одной стороны, настойчиво повторяется, с другой — варьируется («Как нравится...»). Герой-Поэт словно бы прибегает к (авто)цитации, одновременно девальвируя и травестируя стиховой текст. Если лирический герой «Июльского интермеццо» рефлексиирует по поводу жизни, вины, друзей, любви, то у персонажа-Поэта тематика существенно сужена, обмелена, сведена исключительно к любовной теме, о которой «нравится <ему>» «громко плакать днем» и «кричать по телефону» (с. 86). Лексические маркеры «плакать днем», о любви «кричать», штамп «покуда я дышу» позволяют прочувствовать иронический подтекст, который вкладывает автор в «исповедальный» романс Поэта.

Интертекстуальный фон зонга Поэта — романс А. Вертинского и элегия М. Цветаевой — подчеркивают облегченность лирической исповеди Поэта, усиливают эмоциональный диссонанс, который возникает на пересечении претекстуальных единиц. «Тень» Александра Вертинского, как известно, выступавшего на сцене в костюме Пьеро, словно бы восполняет недостающее звено балаганного «любовного треугольника» — роль несчастного обманутого любовника делегируется Поэту, горько плачущему «днем» и ночью о своей Коломбине. «Тень» Цветаевой дополняет символический контекст Серебряного века и удерживает «расшатанное» иронией повествование в рамках нешутливых авторских раздумий.

Подобно тому как в блоковском «Балаганчике» самостоятельной роли удостаивается Автор, в поэме Бродского, как уже было сказано, комментирующая функция («Комментарий») возложена на проводника-повествователя. Его «партии» приносят аксиологический ракурс в оценку голосов-рассуждений

героев, придают объективирующий акцент «баналу» суждений участников шествия. Он же — герой-повествователь — обеспечивает последовательность сцен-глав и связь между ними на уровне представления нового «соло». Повествователь словно бы выстраивает (режиссирует) драматургию поэмы, выдвигая на авансцену тот или иной персонаж — тип, амплуа, маску. Им определяется последовательность «репертуарных» тез, предлагаемых к осмыслению бессловесному герою, постигающему законы мира, и он же выдвигает контртезы. Так, после исповеди Поэта, кажется, искренней и открытой, повествователь без сантиментов итожит: «Вот наш поэт <...> он говорит неправду...» (с. 86). А чуть далее почти по-шекспировски: «Да, все слова...», вызывая аллюзию к гамлетовскому: «Слова, слова, слова...» («Гамлет», акт II, сцена 2). Дихотомия высказанной (кажется) «истины» выходит на передний план, позволяя «качаться» (джазовый термин) в ту или иную сторону.

Логика и закономерности в последовательности появления героев-архетипов по ходу шествия у Бродского не оговорены. Если первые персонажи — Арлекин и Коломбина, а следом и Поэт-Пьеро — были маркерами-сигналами мира-театра, то появление образа Дон Кихота в пространстве сумеречного Петрограда (Петербурга) отчетливо ничем не мотивируется. Никакая внешняя закономерность не опосредует его «очередность», если не исключать *внутреннюю* логику поэта-автора. Близкие друзья Бродского (и Я. Гордин, и Л. Лосев) не раз отмечали некое «донкихотство» в характере самого поэта — можно предположить, что таковая ипостась *субъективного* мира Бродского и инициировала актуализацию этого архетипа⁴¹.

⁴¹ Если не вспомнить и о том, что Ф. Достоевский спроецировал образ Дон Кихота на образ России, чье донкихотство способно восстановить гуманность мир и воскресить человека (см. об этом подробнее: *Айхенвальд Ю. А.* Дон Кихот на русской почве: в 2 ч. М.: Гендальф; Минск: МЕТ, 1996; *Достоевский Ф. М.* Полное собр. соч.: в 30 т. / редкол.: В. Г. Базанов, Ф. Я. Прийма, Г. М. Фридлендер и др. Л.: Наука, 1985. Т. 28 (2). 608 с.).

Рыцарь печального образа М. де Сервантеса — «вечный» образ, возникающий в пространстве «вечного города» Бродского. Архетипически рыцарь-странник — мудрец и шут, герой и жертва, влюбленный романтик и обреченный идеалист. В его личности культивированы не только принципы кодекса рыцарской чести, но и черты наивности, непрактичности, юродства. Нравственное совершенство и духовные приоритеты личности Дон Кихота не обеспечивают ему связи с миром и людьми, но становятся причиной одиночества и тоски, отторгнутости и отшельничества.

Бродский опирается на «коллективное» культурологическое знание, на узнаваемость Дон Кихота и не дублирует его хрестоматийные черты, но «маленький рассказ» (с. 88) героя пронзает мотивами «безликой беды», «чьей<-то> вины», пророчеством близящейся «великой войны». И главное — опытом, который акцентирован графически: «КАК ТЕНЬ ЛЮДЕЙ — НЕУЯЗВИМО ЗЛО!» (с. 88). Наивный и доверчивый Дон Кихот Сервантеса оказывается обладателем нового знания — о неуязвимости зла и о несчастьях, заполняющих улицы города-вечности («по улице с несчастьями бегу», с. 88).

Как и в предшествующих случаях, значимость жизненных наблюдений Дон Кихота нивелируется: трагический смысл мудрых прозрений травестируется многократным упоминанием бесполезного «копья», с которым персонаж «странствует по-прежнему» (с. 87)⁴², и образом «медного таза», который, «как ангельский венец» (с. 88), венчает голову бедного рыцаря. Отметим, что наряду с портретной характеристикой деталь-образ «медный таз»⁴³ — это еще и осколок фразеологического оборота «накрылось медным тазом», который означает безуспешность дела или некое разочарование (в данном случае —

⁴² Копье упоминается в шести строфах 10 раз.

⁴³ Компильция широкополой шляпы литературного героя романа Сервантеса и скороды Рассеянного с улицы Бассейной («Вместо шляпы на ходу он надел скороду...») С. Маршака.

разочарование идеалиста Дон Кихота). Прощальный возглас «я больше не могу» (с. 88) вновь вбирает в себя дихотомию трагизма и «банала». Привычный, но семантически сущностный оборот «в последний раз» (с. 88) становится знаком прощального кивка участника шествия и его навечно исчезновения во мраке петербургского Аида.

Комментарий повествователя по поводу страданий Дон Кихота носит обобщающий характер — «Да, все мы таковы» (с. 88) и дополняется (вновь) фразеологическим/паремическим — «легко теперь остаться в дураках» (с. 88). С образом Дон Кихота в поэме Бродского начинает формироваться еще один «банальный» мотив — *все мы дураки*, который вскоре будет трансформирован в мотив «все мы...» сумасшедшие, безумные, «идиоты» («...ваш разум будет заходить за разум, / что в общем для меня одно и то же», с. 90)⁴⁴. Причем комментарий повествователя пронзает время и все отчетливее пропитывается чертами современности, современного «банала»⁴⁵, берущего истоки в вечности, в прошлом, но продолжающего свое шествие «по грязным улицам» и сегодня («Вот так всегда — здесь время вдаль идет...», с. 90). Петербург-Петроград становится тем мистическим пространством, которое в рамках хронотопа поэмы актуализирует *для героя* представления о «вечных» и неизменных законах мира и человеческого бытия.

Балаганный мотив, заданный образами Арлекина и Коломбины, постепенно совмещается у Бродского с мотивом «маскарада» (с. 90), в котором сложно за маской различить лицо, за ложью — истину (или наоборот). Потому монолог Лжеца облекается Бродским в форму баллады, лироэпического жанра с трагическим финалом (в «балладу без счастливого конца», с. 90). Лжец — парадоксальным образом — подводит *героя* к разговору об искренности и истине. Архетипические маркеры вруна и обманщика отступают на второй план и интерферируют с чертами (С)овести:

⁴⁴ Будущий «городской сумасшедший» поэзии Бродского.

⁴⁵ Напр., о «храбром жулье» и «апоплексических вождях» (с. 89).

Какую маску надевает совесть
на старый лик, в каком она наряде
появится сегодня в маскараде... (с. 90).

Традиционно облегченный в площадном театре образ Лжеца у Бродского обретает черты умудренного жизненными наблюдениями философа, который, как и другие персонажи-тени, обращен прежде всего к мысли о конечности жизни, в итоге — о желанности смерти:

Лови, лови. Лови меня на слове,
Что в улице средь солнца и метели,
Что во сто крат лежащий в луже крови
Счастливее лежащего в постели (с. 91).

Смерть — как избавление от хаоса жизни («счастливее»), уход — лучше болезни, в контексте поэмы — в том числе лучше болезни душевной (сумасшествие), болезни совести (обмана).

«Лживый» персонаж Бродского осознает эвристический характер высказанной «банальности», но выводит ее на уровень закона вселенской жизни:

Слова Лжеца — вы скажете. Ну что же.
Я щеголяю выдумкой и ложью,
лжецу всегда несчастья дороже:
они на правду более похожи.

Нарратор Бродского словно бы приглашает героя согласиться с *алогизмом логики*, что «ложь и правда, кажется, одно» (с. 93), однако он, мудрый Харон («Вперед, моя громоздкая ладья...», с. 97), напоминает, что «цель и хлеб» (парафраз «хлеба и зрелищ») состоят в том, чтобы «к *своим* ногам вымеривать их цепь, к *своей* судьбе...» (с. 93). Вековой (или тысячелетний) опыт людей-теней, многих поколений ушедших являет

собой убедительные примеры, но, в представлении Бродского, не может обеспечить герою возможность постичь законы жизни, тот нуждается в собственном опыте и собственном его осмыслении.

Ночное шествие «во мраке» (с. 90) от арии к арии, от соло к соло аккумулирует трагические мотивы, нагнетая и подчеркивая символистский ракурс миропонимания, исполненного философии *краткой жизни* как пути к *вечной смерти*. И дело не в том, чтобы понять, кто из философов — С. Кьеркегор или Л. Шестов — оказывал большее влияние на Бродского в тот период, важнее иное — трагизм мировосприятия, присущий самому двадцатидвухлетнему Бродскому, получивший отражение в многолюдном шествии героев-теней его поэмы.

Подобно джазовому «шествию»⁴⁶, автор/повествователь сознательно и последовательно выстраивает сюжет поэмы из пения отдельных голосов, то соприкасающихся, то расходящихся:

<...> попробуем сберечь
всех персонажей сбивчивую речь,
что легче, чем сулить и обещать,
чем автора с героями смешать,
чем, вздрагивая, хмыкая, сопя,
в других искать и находить себя (с. 94–95).

При этом, заметим, Бродский почти декларативно отказывается от принципов психологического письма, вживания в образ персонажей произведения, присоединения к психологическому миру кого-то, от эмпатического сближения, но манифестирует равенство всех голосов, которые в своей множественности могут предоставить / предложить *выбор* герою («А что бы ты здесь выбрал для себя...», с. 114).

И один из них таков:

⁴⁶ Или бахтинской полифонии.

Как странно обнаружить на часах
всю жизнь свою с разжатыми руками
и вот понять: она — как забытье,
что, не прожив ее четвертой части,
нежданно оказался ты во власти
и вовсе отказаться от нее (с. 94).

Вариантом жизни-смерти у Бродского оказывается выбор смерти-смерти, самоубийства, которое предлагает участвующий в шествии Усталый Человек, без акцентуации озвучивая в «городской элегии» выбор «отказаться от жизни». И уже следующий сонг — «Романс Скрипача» — содержит не только упоминание пистолета (с. 95), но и в комментарии Харона обретает трагическую завершенность: «Скрипач висел в петле» (с. 97). Наряду с пистолетом и петлей в тексте главы мелькает образ «ОКНА» (с. 96), выделенного графически, как можно понять, из которого юный герой готов шагнуть в смерть («искус у окна <не> преодолев», с. 97). В тексте начинает контурироваться мотив сознательного выбора самоубийства, позволяющий ощутить остродраматичное состояние безмолвного героя, простившегося с любовью и готового в выборе между жизнью-смертью и жизнью-жизнью («смерть — это жизнь, а жизнь — это жизнь», с. 84) предпочесть смерть.

Выбор «вариаций» жизни и смерти, как демонстрирует повествователь-комментатор, обширен, но и узок одновременно: победа неизменно остается за смертью. Каковыми бы ни были варианты выбора — итог один, будь то жизнь-война Короля («война, война»⁴⁷, с. 98), или нравственные заповеди Честняги, осмеянные Хором (с. 108–110), или бегство из России «несчастливого российского князька» Мышкина (с. 106).

Как в джазовой композиции («...за сценой нарастает джаз», с. 95), каждый персонаж шествия привносит собственной

⁴⁷ Войны времен Рюрика («скандинавские») и войны современные («атомные грибы»).

импровизацией новый акцент в вариации «жизни-смерти», предлагает свой поворот, виток, зигзаг темы: мотив случайности жизни (Поэт: «жизнь <...> случайна», с. 86), мотив вины (Король: «чья вина», «кто виноват», с. 99), мотив одинаковости конца (Вор: «один конец», с. 102), мотив творческой силы несчастья (Честныга: «себя и жизнь свою твори / всей силою несчастья своего», с. 111), мотив безумия-спасения (Гамлет: «БЕЗУМИЕ — вот главное во мне», с. 131), мотив самоубийства (Скрипач, с. 95–97) и т. д.

Но каковыми бы ни были частности, общая тенденция сохраняется:

Звонки, гудки, свистки, дела,
в конце концов — погост,
и смерть пришла, и жизнь прошла
как будто псу под хвост (с. 102).

Аллитерированная звукопись «пришла // прошла» в своей графической близости акцентирует «антитетичное тождество» жизни и смерти, подсказывая дихотомию окружающего нетварного мира.

В монологе героя-Плача проступает интертекстуальная аллюзия к Э. Хемингуэю, к его (и Джона Донна) образу колокола, который «звонит по тебе». Джазовый «судорожный дождь» (с. 112), затихающий, возобновляющийся, возвращающийся и отступающий, но не прекращающийся в продолжение всей поэмы, начинает осознаваться повествователем как «плач по самому себе», по всем.

Это плач по каждому из нас
<...>
Это крик по собственной судьбе,
это плач и слезы по себе,
это плач, рыдание без слов,
погребальный гром колоколов.

Бесконечный петербургский дождь у Бродского — это слезы, это плач, это «общий крик за упокой» (с. 113), который выплакивает город и его шествующие ночные обитатели-тени. Плачущий дождливый Петербург становится своеобразным порталом вечности: метонимическим заместителем древнегреческого Аида, «Пещеры» Платона, «Ада» Данте:

Здесь <...> рядом вечность бьет,
и льется дождь, и шествие идет (с. 115),

— а голос мрачного ночного Хора-шествия трансформируется в синекдоху «похоронного хора» (с. 113), сопровождаемого аккомпанементом саксофона и ударных (с. 113). Прошлое и настоящее, история и бесконечность смыкаются, интерферируют: в тексте Бродского появляется визуализированная метафора минуты-вечности, когда стрелки на циферблате, фиксирующие четверть часа, могут быть указанием на «вечность без пятнадцать минут» (с. 115). Петербургская мистерия Бродского обретает очертания классической античной трагедии и — аллюзийно — библейского Апокалипсиса, эксплицированного звуками галопа коня «всадника Апокалипсиса»⁴⁸ и ожидания судного Дня (с. 117), Страшного Суда (с. 118).

Джазовое кружение и сюжетно повторяющиеся круги-темы закрепляются (стабилизируются) к финалу поэмы-мистерии кольцевой композицией, в 40-й главе-сцене возвращаясь к образам Шекспира и Гамлета, возникшим еще на уровне вводной ремарки. Нарратор предоставляет слово Гамлету, и тот на заданный в прологе вопрос отвечает: «НЕ БЫТЬ» (с. 130, 131).

Однако одновременно с мотивом «НЕ БЫТЬ» возникает и мотив гамлетова безумия: «БЕЗУМИЕ — вот главное во мне» (с. 131). И в результате императив «не быть» оказывается (словно бы) поставленным под сомнение. «Тень Гамлета» как бы отвергает собственный вопрос, отказывается от поиска ответа:

⁴⁸ И усиленного звуками дождя.

«Не быть иль быть! — какой-то звук пустой» (с. 131) — и персонаж отдается на чужую волю: «<...> Здесь все, как захотелось небесам» (с. 131).

Может возникнуть мысль, что герои Бродского, апеллируя к небесам, отдаются на суд Божий. Между тем весь текст поэмы, голоса участников шествия свидетельствуют о другом — Бродский и его всезнающий Харон, как и герои-тени, несмотря на длинное шествие-полилог, не ведают, от чего зависит человеческая жизнь/смерть, чьей волей определяется. Бродский эксплуатирует категорию неопределенных местоимений, чтобы квалифицировать эту *не*-определенность. Об Арлекине сказано, что он «*что-то* ищет в небесах» (с. 85). Король признается, что «было *что-то* выше нас» (с. 98), причем дважды (в балладе и в романсе): «*что-то* было выше, выше меня» (с. 99). Вор чувствует «*чей-то* взгляд», который «следит, следит за <ним> всегда, всегда» (с. 102)⁴⁹, и обвиняет кого-то: «*кто-то* жизнь у нас крадет» (с. 102).

Подобно тому как в «Пилигримах» лирический герой отказывался от «веры в себя да в Бога» (с. 21), так и в близком по времени созданию «Шествии» роль Бога сдвинута на бэк-граунд. Заключительное слово (иронико-символично) представлено нарратором Чорту⁵⁰, который вполне (не)определенно заключает:

<...> кроме страха перед дьяволом и Богом,
существует *что-то выше человека* [с. 132; выд. нами. — *Е. В.*].

Некоторые исследователи это «что-то» определяют как творчество. Так, И. В. Романова пишет: «Развязка и финал поэмы дают этот ответ: творчество спасает человека и мир

⁴⁹ И хотя Вор это *нечто* определяет иронично как «ВСЕВЫШНЕГО СЫЩИКА» (с. 102), но важно, что не называет его Всевышним.

⁵⁰ В знаменитой пушкинской графике: чорт — как бы с указанием на его литературное происхождение.

от катастрофы»⁵¹. Образ Рождества, завершающий поэму, по мысли исследовательницы, воплощает «сам акт творчества и внутреннее возрождение героя»⁵². Подобное решение можно принять к сведению, однако, на наш взгляд, у Бродского «сам акт творчества» менее значим, чем *время*, течение времени, которое дало возможность его «полугерою» к концу повествования слиться в миропонимании (и даже отчасти в сущности) с Хароном-проводником и признать:

Давно пора благодарить судьбу
за зрелища, даруемые нам
не по часам, а иногда по дням,
а иногда — как мне — на месяца (с. 133).

Герой Бродского словно метафоризирует фразеологему «Время лечит» и соглашается с Соломоновой истиной: «Все проходит, и это пройдет...» — финальная фраза мистерии звучит как «Шествие прошло» (с. 133). В будущем шествие осенних идей-теней заменит «новая толпа» (с. 132), рождественское шествие, которое (в данном случае) коннотировано не столько идеей возрождения, сколько временности, текучести, проходящности. Смены времен — как смены сезонов. И семантическими знаками этой перемены становятся пишущая машинка, которая сменила перо повествователя, и имя города Ленинград, которое вернуло к настоящему исторические Петербург и Петроград. Смена перспективы организована обновленной детализацией пространства. Исторический план приблизился к современному.

Как и Счастливец (которому предоставлено слово одним из последних), *героя* поэмы удивляет «продолжение жизни» (с. 118), и он приходит к пониманию:

⁵¹ Романова И. В. «Я попытаюсь вас увлечь игрой...»: взаимодействие коммуникативных моделей в поэме-мистерии И. Бродского «Шествие». С. 105.

⁵² Там же.

Какое удивительное счастье
Узнать, что ты над прожитым не властен (с. 119).

Своеобразный фатализм, отстраненность от суеты, «нежданно посещает» (с. 119) героя Бродского и порождает «ровное дыхание стиха» (с. 119). Абсолютно прав Я. Гордин, когда указывает на «пушкинский текст» в «совершенно неподходящем, казалось бы, контексте»⁵³.

Люблю тебя, рассветная пора,
и облаков стремительную рваность
над непокорной влажной головой,
и молчаливость окон над Невой,
где все вода вдоль набережных мчится
и вновь не происходит ничего,
и далеко, мне кажется, вершится
мой Страшный суд, суд сердца моего.

Пушкинский интертекст (пушкинская тональность) привносит *ровность* в *рваность*, становится свидетельством смирения боли и страстей, затихания тоски и избавления от безумия. Рассветная пора отделяет «чувством новизны» героя «Шествия» от «вчерашнего дня» (с. 119) и дарует понимание, что «когда над прожитым поплачешь всласть», то обретаешь власть над прошедшим («над временем захватывая власть», с. 120). С наступлением мистического утра жизнь продолжает «шуметь», и у героя Бродского выкристаллизовывается знание о том, что счет времени идет «не по часам», но «по чувствам» (с. 120). Однако «это описание правды чувств» герой не воспринимает высшим знанием, наоборот — «занятием невысшим» (с. 120). Творчество подчинено времени, время есть то нечто («что-то»), которое властвует над всеми и над всем.

⁵³ Гордин Я. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. С. 229–230.

Физическим коррелятом времени в поэме становится образ (мотив) «колокольного звона», который связывает землю и небо, сегодняшнее и бесконечное, краткую жизнь и вечную смерть⁵⁴. Рядом с именами Платона, Данте, Шекспира снова (в финале) возникает «тьень» Джона Донна, предупреждающего: «...не спрашивай, по ком звонит колокол: он звонит по тебе». Иными словами, «рождественского» оптимизма, как считает И. В. Романова, у Бродского не возникает: прошедший «инициацию» герой повзрослел, чтобы понять, что завтра (даже в рождественскую пору) не зажжется вечный свет, но начнется вечно новое шествие, возникнет другая «гурьба», вместе с которой снова и снова придется шествовать герою, постигая жизнь и время. И в них — себя.

Так научись минутой дорожить,
которую дано тебе прожить,
не успевая все пересмотреть,
в которой можно даже умереть,
побольше думай, друг мой, о себе,
оказываясь в гуще и в гурьбе... (с. 115)

Мистерия шествия героев Бродского заканчивается аспектацией бесконечности шествия, осознанием продолжения «после конца», видением и видением вереницы нескончаемых теней движущейся процессии.

Таким образом, завершая размышления над поэмой-мистерией «Шествие», можно заключить, что одна из ранних поэм Бродского включала в себя уже многие из тех важных поэтических откровений-открытий, которые демонстрировало его позднее творчество.

⁵⁴ Мотив колокольного звона формирует еще одно композиционное кольцо (одно из многих), охватывая поэму-мистирию с первых глав и до последней.

Прежде всего, поэма «Шествие» была проективно связана с ранним стихотворением «Пилигримы», где роль лирических персоналий была доверена поэтом абстракциям-аллегориям: чувствам, мыслям, мечтам. Вслед за «Пилигримами» героями «Шествия» становятся персонифицированные «представления о мире» (с. 79) — преимущественно литературные персонажи-архетипы, наделенные «коллективным бессознательным» некими закрепленными за ними чертами и качествами, идеями и кодами. Длинный ряд из героев-теней — Арлекин, Колумбина, Поэт, Дон Кихот, Лжец, Усталый Человек, Скрипач, Король, Вор, князь Мышкин, Честняга, Плач, Торговец, Счастливец, Любовники, Крысолов, Гамлет, Чорт — представляет собой череду вариантов и вариаций жизненных представлений, главным образом связанных с шекспировским вопросом «Быть или не быть?», в очень упрощенном виде — жить или умереть. Именно смерть (мотив смерти) становится у Бродского средством/способом наиболее интенсивного переживания жизни и постижения бытийного смысла. Личностный план переживания драматической ситуации переводится поэтом в план метафизический, вселенский.

Вербализованный текст поэмы Бродского опосредован законами акустического (музыкального) восприятия и стилистически выстроен по модели джазовых вариаций, эксплуатирующих поэтику повтора, нагнетания, возвращения. Оттого мотив смерти и его промежуточных контекстуальных синонимов (сон, бред, тоска, самоубийство, обман и др.) формирует «координатную сетку», в которой аккумулированы те главные концепты, которые позволяют «безмолвному» герою Бродского пройти обряд «инициации», взросления, тем самым обретя язык, право голоса и доходчивость слова.

Главный герой повествования Бродского, молчаливый и бессловесный, лишен портретных черт и визуализированного облика, но его присутствие специально оговаривается повествователем-Хароном, который и проводит смущенного героя по «адищу» города, темного, мрачного, дождливого Петербурга-

Петрограда. Именно «вечный город» Петербург становится условием (= возможностью) сближения не только с историей, но и с вечностью, с бесконечностью, с беспредельностью.

PS. Примечательно, что после отъезда из России, в эмиграции, «незримым» и «безымянным» героем поэта — наряду с лирическим персонажем — станет и город Бродского, его родной Петербург-Петроград-Ленинград, который в американский период творчества обретет облик-статус «затекстового».

Кольцевая (спиралевидная) композиция поэмы, отчасти запрограммированная канонами джаза, позволяет лирического героя провести через все круги Дантева «Ада» и в финале поэмы приблизить к «Чистилищу», дав герою способность повзрослеть, оказаться в числе «посвященных». Прозрение героя не достигает «Рая», но дарует ему «ровное дыхание стиха» (с. 119), вбирающее в себя представление о непрекращающемся жизненном шествии-движении к недостижимой мировой гармонии.

Интертекстуальный контекст мировой литературы — древнегреческая трагедия (прежде всего «Энеида» Вергилия), «Диалоги» Платона, «Божественная комедия» Данте, трагедии Шекспира (в первую очередь «Гамлет»), духовная поэзия Джона Донна, лироэпос Серебряного века (А. Блок, А. Ахматова) — позволяет охватить масштаб грандиозного мистического путешествия, которое совершают герои Бродского в поисках истины — о жизни и смерти, о мире и о себе. Фоновые интертекстуальные аллюзии порождают «второй план» поэмы-мистерии, позволяя за (внешним) любовным разочарованием лирического героя разглядеть абрис глубокой философской модели мироздания и метафизики его постижения, складывавшихся в 1960-е годы в поэтическом сознании Бродского.

Вслед за Д. Ахапкиным можно повторить, что в тот период Бродский делал «первый шаг к регулярному приему сопоставления <...> голосов русской и мировой поэзии»⁵⁵. И на этом

⁵⁵ Ахапкин Д.Н. Бродский и Ахматова. В глухонемой вселенной. С. 129.

пути интертекст позволял поэту срастить различные историко-временные пласты и умножить локально-пространственные планы, он становился мощным культурным бэкграундом, который уже одну из ранних поэм Бродского выводил на высочайший уровень философского осмысления жизни, получившего отражение в лироэпосе поэта.

«Величие замысла»⁵⁶ Бродского сказалось в «Шествии» прежде всего в том, что пратекстом поэту послужили высочайшие образцы общемировой культуры.

⁵⁶ И. Бродский: «Главное — это величие замысла» (1964).

«Горбунов и Горчаков»: единство и борьба противоположностей

Поэма Иосифа Бродского «Горбунов и Горчаков» создавалась в 1965–1968 годах — как можно судить по биографии поэта, едва ли не в самый тяжелый период его жизни: недавний суд, связанное с ним трехнедельное пребывание в ленинградской психбольнице на Пряжке, ссылка в Норинскую Архангельской области, официальное освобождение через 18 месяцев, возвращение в Ленинград. И все эти «внешние» события — на фоне психологически сложных «внутренних» обстоятельств, очередного сближения и окончательного разрыва с единственной любовью поэта, Марианной Басмановой, родившей от него ребенка, но разорвавшей отношения с поэтом. «Безумие» жизненных обстоятельств получает отражение в «безумном нарративе» поэмы, действие которой разворачивается в гнетущей атмосфере сумасшедшего дома.

По словам Бродского, поэма «Горбунов и Горчаков» занимает особое место в его творчестве — «исключительно серьезное»¹. По словам поэта, «в „Горбунове и Горчакове“ есть две строчки, в которых всё более или менее и заключается. Это самые главные строчки, которые я, по-видимому, написал: „Я думаю, душа за время жизни приобретает смертные черты“. Вот и все. А все остальное — более-менее развитие, комментарии»². Остается понять, что имел в виду поэт, актуализируя подобное суждение из текста поэмы.

Что касается научного осмысления поэмы «Горбунов и Горчаков», то можно с уверенностью констатировать, что она получила широкий отклик в критике и литературоведении, к тексту поэмы обращались многие известные исследователи

¹ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Независимая газета, 1998. С. 318.

² Бродский И. «У меня есть только нервы...». Беседа с Биргит Файт // Урал. 2000. № 1. С. 12.

(К. Проффер, Л. Лосев, Я. Гордин, В. Полухина, В. Куллэ, И. Плеханова, Д. Ахапкин, Р. Клейман, Р. Джулиани, И. Романова, М. Гельфонд, О. Глазунова, А. Карасева, Ян Сяоди и мн. др.). Между тем поэма необычайно сложна. Так, К. Проффер отмечал: «„Горбунов и Горчаков“ производит впечатление запутанной поэмы. Не во всех случаях удастся отличать голос Горбунова от голоса Горчакова. Темы даются фрагментарно. Идеи обсуждаются, отвергаются, затем возникают снова — и так по несколько раз. Каждая тема имеет множество вариаций. Символический смысл снов ясен не всегда. Так как метафоры следуют одна за другой, образная ткань делается крайне насыщенной: моря, острова, реки, грибы, яблоки, астрология, раздвоение, распятие <...>»³

Однако оценка поэмы у всех исследователей высока. Тот же К. Проффер писал: «Особенно удаются Бродскому длинные стихи-поэмы, такие как „Большая элегия Джону Донну“ и „Исаак и Авраам“. Но даже эти великолепные вещи не достигают по уровню совершенства „Горбунова и Горчакова“ — произведения, которое лишний раз подтверждает мнение многих любителей поэзии <...> считающих Бродского лучшим <...> из русских поэтов. Это трудная и стимулирующая мысль философская поэма, со сложной образностью, с необычайной словесной изобретательностью»⁴.

Первое, на что обратила внимание критика, несомненно, была форма поэмы — ее диалогическое выстраивание, которое одними связывалось с именем Платона и его «Диалогами» (К. Проффер)⁵, другими — на основе приема интериоризации,

³ Проффер К. Остановка в сумасшедшем доме: поэма Бродского «Горбунов и Горчаков» // Поэтика Бродского / под ред. Л. Лосева. Tenafly, New Jersey: Эрмитаж, 1986. С. 132–140. С. 135.

⁴ Проффер К. Остановка в сумасшедшем доме: поэма Бродского «Горбунов и Горчаков». С. 132.

⁵ «Горбунов и Горчаков» «представляет собой платоновский идеал диалога, диалога в самой своей сути, в до-бытийной чистоте», «два голоса говорят о вечном человеческом одиночестве и страдании» (Проффер К.

стирания границ между репликами отдельных персонажей, с абсурдистской поэтикой Беккета (В. Полухина)⁶ или экзистенциальным ужасом Фроста (Л. Лосев)⁷. В поэме Бродского признавалось наличие архетипического конфликта, и поэма встраивалась в интертекстуальный ряд классики и современности, от античности до новейшего времени.

Очевидно, что вопрос претекстуального «архетипа» актуализировал и вопрос о структуре поэмы Бродского. Так, Л. Лосев, размышляя над характером композиционно-структурных особенностей поэмы Бродского, обратил внимание на «внутреннюю форму» поэмы — на ее «сонетоподобие». Исследователь отметил, что «в совокупности названия 14 глав», из которых состоит поэма, «представляют собой сонетоподобный текст», «формальная симметрия» которого «очень строга»:

- 1 Горбунов и Горчаков
- 2 Горбунов и Горчаков
- 3 Горбунов в ночи
- 4 Горчаков и врачи
- 5 Песня в третьем лице
- 6 Горбунов и Горчаков
- 7 Горбунов и Горчаков
- 8 Горчаков в ночи
- 9 Горбунов и врачи
- 10 Разговор на крыльце
- 11 Горбунов и Горчаков
- 12 Горбунов и Горчаков

Остановка в сумасшедшем доме: поэма Бродского «Горбунов и Горчаков». С. 138).

⁶ «...в ней <в поэме> слишком много Беккета» (цит. по: *Куллэ В.* Поэтическая эволюция Иосифа Бродского в России (1957–1972): дис. ... канд. филол. наук. 10.01.01 — русская литература. М., 1996. URL: <http://www.liter-net.1gb.ru/=/Kulle/evolution.htm>).

⁷ *Лосев Л.* Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия, 2008. С. 144.

13 Разговор о море⁸

14 Разговор в разговоре

По наблюдениям исследователя, «все 14 глав практически равновелики — по 100 строк, за исключением глав I и XIII — по 99 (всего 1398 строк)», «во всех „диалогических“ главах используются десятистрочные строфы, содержащие по пять одинаковых рифменных пар <...> Особняком стоят выходящие за рамки разговора Горбунова и Горчакова и симметрически расположенные главы V и X, в них строфы удлинены и рифмы не повторяются»⁹. Лосев акцентировал внимание на классичности и красоте «внутренней» формы, реализованной Бродским, и поместил стихи современного поэта в контекст устойчивой литературной классики (как известно, сонет был доминирующим жанром западного Средневековья — Данте, Петрарка, Шекспир и др.). И хотя понятно, что приметы сонетной формы носили у Бродского скорее *надтекстовый* или *сверхтекстовый* характер, однако сопричастность «твердой» форме сонета по-своему знаменательна и содержательна (как станет понятно далее).

Развивая мысль о характере выстраивания диалогического текста, Л. Лосев обратил внимание на то принципиально важное обстоятельство, что в сюжетном, структурном и рифмическом планах поэма Бродского обладает «двойственной природой», последовательно воплощенной автором через множественные повторы, отражения, «зеркальность». На ряде примеров (в том числе в области строфики и рифмического рисунка) Лосев показал, что драматургический *диалог* в поэме Бродского нередко перетекает в лирический *монолог*¹⁰, вытесняя двуголосие одним голосом. На этом основании критик высказал предположение, что диалог двух героев Бродского, Горбунова и Гор-

⁸ Ошибочно: название главы «Разговоры о море», которое соответствует фонетической открытости слога.

⁹ Лосев Л. Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. С. 143.

¹⁰ Там же.

чакова, по сути представляет собой монолог центрального героя, Горбунова, становясь свидетельством раздвоения личности персонажа, опосредованного либо «патологией» и «шизофренией» («шизоидный монолог», «шизоидная интерпретация»¹¹) (К. Проффер), либо художественной «персонификацией двуполушарной структуры головного мозга»¹² (Л. Лосев). По мысли последнего, «симметрия при различии функций полушарий головного мозга» находит свое воплощение в «симметрии-асимметрии двух конфликтующих и не могущих обойтись друг без друга ипостасей лирического героя»¹³, единого персонажа, переживающего раздвоение личности.

В. Полухина была в числе первых исследователей, кто применительно к поэме Бродского эксплицировал проблему двойничества/двойника. По словам Полухиной, в «Горбунове и Горчакове» «мы явно имеем дело с ситуацией „я“ vs. двойник в чистом виде»¹⁴, иначе — герои Бродского неразлучны как «два тела в одной душе»¹⁵. По Полухиной, именно раздвоение личности центрального персонажа («дуальность» героя) послужило «структурообразующим элементом всей поэмы»¹⁶.

Точка зрения К. Проффера, Л. Лосева, В. Полухиной относительно «двойственной природы» героя нашла поддержку среди исследователей, и в литературоведении возобладало

¹¹ Проффер К. Остановка в сумасшедшем доме: поэма Бродского «Горбунов и Горчаков». С. 137.

¹² Лосев Л. Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. С. 142.

¹³ Там же. Лосев считает, что «в поэме есть только одно место, заставляющее читателя сомневаться в том, что Горбунов и Горчаков — две ипостаси одной личности. В седьмой главе Горбунов говорит: „Я в мае родился, под Близнецами“, — как и автор поэмы. И там же сказано, что Горчаков родился под знаком Овна» (Лосев Л. Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. С. 207).

¹⁴ Полухина В. Больше себя самого. О Бродском. Томск: ИД СК-С, 2009. С. 76.

¹⁵ Там же. С. 75.

¹⁶ Там же. С. 76.

суждение, что главные персонажи поэмы Бродского воплотили в себе «полярные грани одной личности»: «ни один из героев не может претендовать на целостность и автономность, так как один не существует без другого»¹⁷. Ян Сяоди: «Горбунов придумал себе душевного спутника Горчакова. Проблема одиночества решается за счет раздвоенности личности»¹⁸. По мнению И. Плехановой, в поэме Бродского «образ раздвоения представляет и авторское видение творческого процесса как специфического диалога»¹⁹, «внутренняя раздвоенность как условие отчуждённого движения к истине о себе и мире»²⁰. С небольшими вариациями исследователи утвердительно заговорили о «раздвоении личности»²¹ центрального персонажа, который по этой «диагностической» причине и оказался (в пределах художественной реальности поэмы) в сумасшедшем доме, в психоневрологической клинике на излечении.

Бродский акцентированно не конкретизирует реальное место (локус) происходящих событий (например, Ленинград или Пряжка²², лишь вскользь упоминает Неву, называет жителей «ленинградцами»), но и на этом основании критика (напря-

¹⁷ Карасева А. С. «Пошли мне небожителя...»: тема двойника у Бродского и Достоевского // Вестник ЛГУ им. А. С. Пушкина. 2011. № 4. С. 49.

¹⁸ Ян Сяоди. Страх и абсурд бытия: о поэме И. А. Бродского «Горбунов и Горчаков» // XX Свято-Троицкие ежегодные международные академические чтения в Санкт-Петербурге 27–30 мая 2020 года. Сборник статей и материалов. СПб.: РХГА, 2020. С. 409.

¹⁹ Плеханова И. И. Преображение трагического: метафизическая мистерия Иосифа Бродского: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 — русская литература. Иркутск, 2001. С. 358–390.

²⁰ Там же.

²¹ Глазунова О. Иосиф Бродский: метафизика и реальность. СПб.: Нестор-История, 2008. С. 13.

²² Ошибочно: «Горбунов и Горчаков — оба пациенты сумасшедшего дома *вблизи Ленинграда*» (Проффер К. Остановка в сумасшедшем доме: поэма Бродского «Горбунов и Горчаков». С. 133). Адрес наиболее близкого «прототипа», психиатрической больницы на Пряжке: Петербург/Ленинград, наб. р. Мойки, д. 126.

мую) связывает поэму с известными событиями в жизни поэта и уверенно вычленяет в тексте Бродского традиционные «петербургские» мотивы сумасшествия, безумия, двойничества, обнаруживает претекстуальные отсылки к «петербургским текстам» Н. Гоголя и Ф. Достоевского.

Так, на гоголевские аллюзии в тексте «Горбунова и Горчакова» одним из первых указал Л. Лосев²³. Следом связь «Петербургских повестей» Гоголя с поэмой Бродского подробно рассмотрел М. Гельфонд²⁴. По мнению ученых, герои Бродского «развивают и уточняют тему петербургского двойничества, заданную в близких параметрах вариативности характеров и судеб», и в этом плане «пара Горбунов и Горчаков отчетливо соотносится с героями Гоголя — высеченным пошляком Пироговым и гибнущим мечтателем Пискаревым»²⁵. Для М. Гельфонда очевидно, что в поэтическом контексте «Горбунова и Горчакова» «соединяются мотивы и „Невского проспекта“, и „Записок сумасшедшего“: «Сам лирический нарратив здесь создается за счет соединения „я“-высказывания безумного героя и диалогичности паронимических персонажей», «гоголевское слово приобретает дополнительный лирический потенциал: это слово героя *о другом* и о себе, отраженное зеркальным словом его собеседника»²⁶ [выд. автором. — *Е. В.*]²⁷.

²³ Лосев Л. Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. С. 140–146.

²⁴ Глазунова О. Иосиф Бродский: метафизика и реальность. С. 13.

²⁵ Там же. С. 122.

²⁶ Гельфонд М. М. «Петербургские повести» Гоголя в поэзии Бродского. С. 122.

²⁷ По мнению итальянской исследовательницы Риты Джулиани, «ставить в один ряд Гоголя и Бродского как-то странно <...> если принять во внимание разделяющие их десятилетия, культурную почву, на которой они выросли, пройденный путь, взгляды на жизнь и искусство» (Гельфонд М. М. «Петербургские повести» Гоголя в поэзии Бродского). Однако, на наш взгляд, именно «культурная почва» и дает основание говорить о гоголевском претексте в поэзии Бродского.

Исследователи писали и об аллюзиях к Достоевскому. В. Куллэ говорил о «контексте традиции поэмы, начало которой положено „Записками из подполья“ Достоевского»²⁸. Я. Гордин назвал героев поэмы Бродского «новыми князем Мышкиным и Рогожиным»²⁹. Р. Клейман определил поэму «Горбунов и Горчаков» как «достаточно прозрачную <...> вариацию на тему „Идиота“»³⁰. Ассоциации «от Достоевского» продолжила А. С. Карасева: «Образ Горчакова, созданный Бродским, во многом схож с образом черта из „Братьев Карамазовых“»³¹. И ассоциативные переключки с гоголевско-достоевским «петербургским текстом» могут быть умножены (см. В. Топоров, С. Бочаров, Р. Джулиани и др.). Однако нарратив безумия/сумасшествия, на наш взгляд, имеет в поэме Бродского еще более обширную интертекстуальную перспективу — не только отечественной (петербургской) прозы, но и литературы мировой. Чтобы расширить масштаб интертекстуальных проекций, необходимо более детально проанализировать текст и прежде всего вернуться к системе героев поэмы Бродского, определиться с ее моно- или диа-логической формой.

Специалистам-бродсковедам хорошо известно, что «прототипы» героев поэмы «Горбунов и Горчаков» промелькнули в поэзии Бродского еще в 1964 году — одноименные персонажи впервые появились в небольшом лирическом стихотворении «С грустью и нежностью».

Обращает на себя внимание, что стихотворение «С грустью и нежностью» сопровождается дедикация, посвящение некоему

²⁸ Куллэ В. Иосиф Бродский: парадоксы восприятия. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mir/redkol/kulle/articles/brodsky3.html.

²⁹ Гордин Я. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. О судьбе Иосифа Бродского. М.: Время, 2010. С. 135.

³⁰ Клейман Р. Достоевский и Бродский: встреча гениев в беспредельности // Достоевский и русское зарубежье XX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2008. С. 260–279. С. 267.

³¹ Карасева А. С. «Пошли мне небожителя...»: тема двойника у Бродского и Достоевского. С. 50.

А. Горбунову. Именная адресация, предпосланная тексту, позволяет говорить о том, что А. Горбунов — реальная личность, вероятно пациент психбольницы, сопатник героя стихотворения (и, можно предположить, автора³²). Именно с Горбуновым лирический персонаж стихотворения вступает в разговор (диалог), призывая взглянуть на созвездие Рыб, видимое из окна больничной палаты. Время (февраль, знак Рыбы) и место действия (больничная палата) совпадают с поэмым хронотопом: «поверхностная» переключка «малой» и «крупной» формы очевидна.

В стихотворении «С грустью и нежностью» звучат и два другие имени, которые появятся в будущей поэме, — Мицкевич и Бабанов.

В связи с введением в текст поэмы героя-пациента с фамилией Мицкевич исследователь М. Гельфонд предлагает следующую интертекстуальную мотивацию: «Вероятно, в общем контексте „петербургского безумия“ эта фамилия не случайна: во-первых, она отсылает читателя и к пушкинской эпохе в целом <...> во-вторых, к судьбе польского поэта (арест и тюремное заключение)»³³. Более того, исследователь предлагает и третий контекст — «гоголевский»: это «повесть „Невский проспект“, эпизодические герои которой — Шиллер и Гофман, но „не тот Шиллер, который написал «Вильгельма Телля» и «Историю тридцатилетней войны»“ и „не писатель Гофман, но довольно хороший сапожник с Офицерской улицы, большой приятель Шиллера“ <...> Герой поэмы [Бродского] по аналогии с ними — Мицкевич, но *не тот*, не поэт Мицкевич <...>» [выд. автором. — Е. В.]³⁴.

³² Вполне вероятно, это тот самый больной, о котором Бродский рассказывал римской подруге Аннелизе Аллева, поэту и переводчице (см. документальный фильм «Бродский не поэт», авт. сценария А. Желнов, Н. Картозия, реж. И. Белов, 2015), с которым Бродский встретился в клинике и долго разговаривал при встрече.

³³ Гельфонд М. М. «Петербургские повести» Гоголя в поэзии Бродского. С. 121–122.

³⁴ Там же. С. 122.

Варианты, предложенные М. Гельфондом, интересны, литературны и интертекстуальны. Но апелляция к стихотворению «С грустью и нежностью», кажется, свидетельствует и о другом: Бродский *фиксирует* фамилии *настоящих* пациентов психбольницы, «с грустью и нежностью» вспоминая время, проведенное рядом с ними (неслучайно фамилия Горбунов оказывается на почетном месте перитекста — в дедикативной позиции). Случай (точнее реальность) наделяет одного из персонажей именем «Мицкевич», другое дело, что пралитературные ассоциации не мешают восприятию поэтической реальности Бродского, а скорее дополняют ее. Если бы Бродский сознательно наделял персонажа по фамилии Мицкевич подтекстовым смыслом, то, надо полагать, именно этот персонаж и мог (или должен был) стать главным героем будущей поэмы. Однако этого не произошло: исторические ассоциации известной фамилии не привлекли поэта. Подтверждение тому — пациент с фамилией Бабанов: «неговорящая» фамилия героя (как знак, как память) будет зафиксирована и в лирическом стихотворении, и в тексте поэмы.

Итак, первоначально персонаж по имени А. Горбунов не являлся alter ego автора, он собеседник, он участник диалогической ситуации, выстроенной в лирическом стихотворении «С грустью и нежностью». Причем, как и в будущей поэме, краткий стихотворный диалог опосредован приемом интериоризации, неразличения говорящих: из текста стиха не вполне понятно, какие реплики принадлежат лирическому герою, стоящему у окна и разглядывающему небесный свод, какие — его собеседнику Горбунову.

«Смотри-ка, Горбунов, какой там хвост!»
 «А глаз какой!» — «А видишь тот нарост
 над плавником?» — «Похоже на нарыв»³⁵.

³⁵ Бродский И. С грустью и нежностью // [Бродский И.] Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: Пушкинский фонд, 1998. Т. 2. С. 42.

Приведенный текст из «С грустью и нежностью» с равным успехом может быть воспринят как диалог героев, но может оказаться и репликами одного персонажа — Горбунов в ответ на вопросы лирического героя мог промолчать. Более того, ситуация так смоделирована Бродским, что до конца не вполне ясно, о каких рыбах идет речь в мини-диалоге — о рыбах, которых показывают по телевизору («за спиной грохал телевизор»), или о Рыбе — небесном созвездии («я замер возле темного окна»). Обращаясь к воспоминанию о сумасшедшем доме, поэт стилистически (на основе приема амфиболии, речевой двусмысленности) абсурдирует ситуацию, на уровне диалогического «хаоса» (вос)создавая атмосферу больничного безумного — обезличенного — многоголосия. Прием интериоризации еще не развернут, но уже опробован в лирическом стихотворении.

К моменту «возвращения» Бродского к больничной ситуации в уже более крупных жанровых рамках — поэмы³⁶ — проходит примерно 3–4 года. Горбунов из собеседника лирического героя (я — он) превращается в центрального героя, становится ведущим я-персонажем (я = он) с фамилией Горбунов, а рядом с ним появляется некто «другой», Горчаков. Заметим, не безымянный лирический персонаж стихотворения, вступающий в диалог с Горбуновым, становится Горчаковым, то есть наделяется (ранее не известной) фамилией, а бывший собеседник Горбунов спаивается с героем alter ego, «удваивается», вбирая черты стихотворного *я* и *он*.

Подобная «суммарность» может, с одной стороны, гипотетически прогнозировать усложнение «двойнического» образа Горбунова и тем самым допустить возможную экспликацию в нем черт двойника. Но, с другой стороны, появление персонажа с именем собственным — Горчаков — скорее свидетельствует о самостоятельности (и независимости) выведенных теперь

³⁶ Хотя, как известно, в ряде интервью Бродский называл «Горбунова и Горчакова» *стихотворением*.

в заглавие двух поименованных персонажей³⁷. Правомерна и третья возможность: фонетическая близость звучания фамилий *Горбунов / Горчаков* (почти звуковая паронимия³⁸) может быть рассмотрена как дуализм экспликации героев — их намеренной разности и их (пред)намеренного сближения. То есть, с нашей точки зрения, нет необходимости доискиваться определенности: моногеройна ли поэма? В поэтике и характере повествования Бродского заложена дихотомия образа (образов), допустимость как их самостоятельности и персонализации, так и их диффузии и совмещенности. Оба варианта приложимы к поэме, каждый из них эксплицирует особые грани рецептивного восприятия.

Между тем поддерживающим претекстом «Горбунову и Горчакову» в плане отстаивания *самостоятельности* персонажей Бродского может оказаться «Палата № 6» А. П. Чехова, где главный герой рассказа, врач Андрей Ефимыч, подобно Диогену, «ищет человека», собеседника. И находит его только в больном с манией преследования, в безумном пациенте Иване Дмитриче. Один герой Чехова (Иван Дмитрич) рассуждает: «Факты и здравая логика убеждали его, что все эти страхи — вздор и психопатия, что в аресте и тюрьме, если взглянуть на дело пошире, в сущности, нет ничего страшного — была бы совесть спокойна...»³⁹ Другой (Андрей Ефимыч) вторит ему: «И вот, как в тюрьме люди, связанные общим несчастьем, чувствуют себя легче, когда сходятся вместе, так и в жизни не замечаешь ловушки, когда люди, склонные к анализу и обобщениям, сходятся вместе и проводят время в обмене гордых, свободных

³⁷ Некоторые исследователи говорят о «вторичности» образа Горчакова (см.: *Глазунова О.* Иосиф Бродский: метафизика и реальность. СПб.: Нестор-История, 2008. С. 17). Однако в данном случае скорее всего имеет место терминологическая неточность.

³⁸ Заметим, что в тексте будет смоделирована и еще одна подобная фамилия «Гор-банов» (с. 286).

³⁹ *Чехов А. П.* Палата № 6 // Чехов А. П. Избранное. М.: Эксмо-Пресс, 1998. С. 422.

идей»⁴⁰. Мысль о незначимости *пространства* для лирического героя (личности), как известно, была близка Бродскому и получила отражение во многих произведениях.

Как герою Чехова необходим слушатель и собеседник, сущность думающая и понимающая, так и герою (героям) Бродского нужен «человек», способный услышать и отозваться.

...чувствую, что я
Тогда лишь емь, когда есть собеседник (с. 271)⁴¹.

Потому, размышляя о системе персонажей поэмы «Горбунов и Горчаков» и, как следствие, о ее идейном наполнении, на наш взгляд, на определенном уровне интерпретации (в том числе и на сюжетном) полноценнее и убедительнее исходить из присутствия *двух* центральных героев — Горбунова и Горчакова, а не раздвоенной личности одного персонажа (о чем основательнее будет сказано позднее). Тем более что, по свидетельству К. Проффера, на вопрос о персонажной системе поэмы Бродский решительно отвечал: «...нет, их двое и их нужно различать»⁴². «Двойнический» подход интересен, но он не исчерпывает (а в значительной мере и уплощает) философские перспективы поэмы. «Двучленная» система построения поэмы эксплицирует новый ракурс смыслового контента произведения.

Обыкновенно героев Горбунова и Горчакова считают антиподами и антагонистами хотя бы на том простом (сюжетном) основании, что Горчаков сексотничает, доносит на Горбунова.

⁴⁰ Там же. С. 432.

⁴¹ Здесь и далее цитаты из поэмы «Горбунов и Горчаков» приводятся по изд.: [Бродский И.] Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: Пушкинский фонд, 1998. Т. II. С. 252–288, — с указанием страниц в скобках.

⁴² Проффер К. Остановка в сумасшедшем доме: поэма Бродского «Горбунов и Горчаков». С. 137. При этом, по словам К. Проффера, в ходе того же разговора Бродский, подумав, добавил: «...да, пожалуй, говорит, один» (Там же).

В представлении И. Плехановой, это зависть «Сальери к Моцарту», «бунт обделённого духом против наделённого способностью к откровению»⁴³. Однако таковая диспозиция не абсолютна. На наш взгляд, Горбунов и Горчаков не столько *противопоставлены*, сколько *сопоставлены*, они не отрицают друг друга, но дополняют и развивают один другого. Персонажи разные, но они не находятся в отношениях позитива и негатива, их сумма не устремлена к нулю, они сопровождают друг друга, оттеняют один другого — и тем самым продуцируют множественность (поливариантность) дискутируемых идей.

Как правило, героев Горбунова и Горчаков дифференцируют по принципу «рациональное — эмоциональное», «прозаическое — поэтическое». Причем, например, Л. Лосев признаёт «прозаической» фамилию Горбунова и «поэтической» (почти пушкинской) — фамилию Горчакова. «Именно таковы <e> характеристики <заданы> с самого начала Горбунову и Горчакову: первому, с его „прозаической“ фамилией, свойственно развивать сложные логические построения, такие, как концепт двойности в главе III „Горбунов в ночи“, его сны кодируются набором дискретных символов (*лисички, острова, поплавки*). Второму, фамилия которого вызывает у читателя „пушкинские“ ассоциации, снятся эмоционально окрашенные конкретные картины („образы“) — уличные сцены, моменты собственного детства и в первую очередь музыкальные впечатления („Концерты, лес смычков...“)⁴⁴ [выд. автором. — Е. В.].

С Л. Лосевым солидарен М. Гельфонд: «Носитель “прозаической” фамилии Горбунов по преимуществу логик: он развивает сложные построения, но сны его чрезвычайно бедны <...> Поэтический же Горчаков, напротив <...> погружен в мир сложных сновидений»⁴⁵.

⁴³ Плеханова И. И. Преображение трагического: метафизическая мистерия Иосифа Бродского. С. 357.

⁴⁴ Лосев Л. Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. С. 142.

⁴⁵ Гельфонд М. «Петербургские повести» Гоголя в поэзии Бродского. С. 122.

Кажется, принять подобную точку зрения можно (именно она доминирует в современном бродсковедении), однако на те же акцентированные исследователями детали можно взглянуть с иной стороны.

Прежде всего фамилия «Горбунов», имеющая в праоснове лексему-образ «горбун», не столь прозаична, как может показаться. Известно, что в русском и мировом фольклоре образ горбуна достаточно емок и наделен глубинными поэтическими коннотациями. Так, этимология слова «горбун», устанавливающая прямые праисточки в германских и балтийских языках, диктует интерпретировать лексему «горб» и «горбатость» в связи с образом *горы*, мифологемы неоднозначной и семантически емкой. С одной стороны, с древних времен горбатость означала принадлежность к «чужому», нечистому, демоническому миру, располагающемуся под горой, и потому уродство горбуна пугало и отталкивало людей. Но, с другой стороны, горб на спине фольклорного/литературного героя нередко оказывался до поры сложенными за плечами крыльями. Ближайший пример такого прочтения образа горбуна хорошо известен по кинокартине «Ленфильма» 1960-х годов «Город мастеров» (киносценарий Н. Эрдмана и Т. Габбе), шире — это и образ сказочного Конька-Горбунка, и добрый горбун Квазимодо из «Собора Парижской богоматери» В. Гюго, и фантастическая проза Г. Уэллса (например, «Чудесное посещение»), и мн. др. Фразеологизм «горбатого могила исправит», паремически звучащий в тексте поэмы Бродского (с. 271), не только вбирает негативную характеристику упрямого персонажа, но и становится маркером личности стойкой и верной собственным представлениям.

Что касается фамилии «Горчаков», то, как уже было сказано, исследователи актуализировали в ней прежде всего поэтическое «пушкинское» начало. Однако, как известно, пушкинский однокашник лицеист Александр Горчаков, по выпуске служивший по дипломатической части и достигший на этом поприще больших высот (в том числе был министром иностранных

дел Российской империи), слыл одним из самых рациональных и сдержанных приятелей пушкинского круга. Одно только то, что в списке выпускников лицея Горчаков находился на 1-й позиции, уводит его далеко от Пушкина, бывшего в конце лицейского выпускного рейтинга. Глубоко (само)образованный Бродский не мог не знать этих фактов, потому приписывать «говорящую» функцию фамилиям героев поэмы вряд ли актуально. Следует признать, что Бродский использовал фамилии реально существовавших людей, скорее всего, знакомых ему по психлечебнице, другое дело, что с течением времени (в атмосфере культурного бытования) черты реальных личностей сглаживались и все больше наполнялись поэтическими коннотациями, допускающими возможность сближения абриса реального А. Горбунова с чертами и характером лирического alter ego автора. Поэма Бродского — не документ или дневник, а художественное сочинение, и потому широко демонстрирует бинарную оптику, допускающую семантизацию/десемантизацию детали или мотива (в том числе имен/фамилий персонажей).

Поэму «Горбунов и Горчаков» открывает одноименная часть, в которой звучит первая характеристика центрального персонажа, пациента психбольницы Горбунова:

«Ну что тебе приснилось, Горбунов?»

«Да, собственно, лисички». «Снова?» «Снова» (с. 252).

В сильной сюжетной позиции (начало повествования) внимание привлекают два обстоятельства: пристальный интерес героев к снам («Снова?» «Снова») и повторяющийся в снах Горбунова образ грибов-лисичек («сон <...> не нов»).

Как известно, в системе народных представлений грибы (образ, мотивы, символика) занимают особое положение. В простонародном сознании грибы предстают не только как разновидность лесной пищи, натурпродукта, но и как некий элемент архаического культурного кода, своеобразный ментефакт.

Испокон веков в народе с грибами были связаны различные поверья и приметы: они могут послужить причиной болезни (в том числе отравления или галлюцинаций) или средством к выздоровлению. В славянском фольклоре грибы всегда воспринимались как некие аморфные сущности, занимающие промежуточное положение между растениями и животными и состоящие в родстве с мифическими существами. Как свидетельствуют фольклорные тексты, наряду с многообразными свойствами грибов, эксплуатируемыми человеком, в народной традиции грибы прочно связаны со сферой проявления сексуальности. По представлениям восточных славян, во внешнем облике грибов отчетливо проступает эротическая символика: грибы делятся на «мужские» и «женские», основную роль в их дифференциации играет внешний вид, ножка гриба, форма его шляпки. Если грибы с длинной ножкой и шляпкой в виде колпачка воспринимаются как мужские, то пластинчатые грибы с короткой ножкой и шляпкой в виде воронки — как женские⁴⁶.

Появление «женских» грибов-лисичек в тексте поэмы Бродского семантически значимо: герои, обитатели больничной палаты, знают о символической образности грибов⁴⁷ и впрямую связывают навязчивые горбуновские видения о лисичках с драмой любви героя-пациента.

«И, стало быть, во сне, когда темно,
ты грезишь о лисичках?» «Постоянно».
«Вернее, о любви?» «Ну все равно...» (с. 256).

⁴⁶ Применительно к сфере литературной действительности эти «грибные» вопросы рассматривал, например, В. Топоров. См.: *Топоров В.Н. Семантика мифологических представлений о грибах // Balkanica: лингвистические исследования / отв. ред. Т.В. Цивьян. М.: Наука, 1979. С. 234–297.*

⁴⁷ «Грибы, о которых грезит Горбунов, в первую очередь — фаллический символ» (*Проффер К. Остановка в сумасшедшем доме: поэма Бродского «Горбунов и Горчаков». С. 136–137).*

Эротическая компонента мотива грибов-лисичек дополняется образом «клубнички» («хочется клубнички», с. 254), которая может быть воспринята в контексте знаменитого гоголевского эфемизма, прозвучавшего в рассказе Ноздрева о любовных похождениях его приятеля: «Это он называет: попользоваться насчет клубнички» («Мертвые души», гл. IV). И на этом «клубничном» фоне эротизм «грибной» составляющей аккумулируется, чувственные коннотации в образе горбуновского сна усиливаются.

Ранее уже было отмечено, что некоторые исследователи полагают, что сны Горбунова менее поэтичны, чем сны Горчакова. Так, Л. Лосев писал, что Горчакову «снятся эмоционально окрашенные конкретные картины», и уточнял — это «образы», «впечатления»⁴⁸.

Действительно, на вопрос о том, что он видит во сне, Горчаков сообщает:

Да как когда... Концерты, лес смычков.
Проспекты, переулки. Просто лица.
<...>
Нева, мосты. А иногда — страница,
и я ее читаю без очков!
<...>
Порой мне также снятся снегири.
Порой ребенок прыгает по лужам.
И это — я..
<...>
Ну вот, я говорю, мне снится детство.
<...>
И снится старость. Никуда не деться
от старости... Какой-то кавардак:
старик, мальчишка... (с. 254).

⁴⁸ Лосев Л. Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. С. 142.

Кажется, сны Горчакова действительно многообразнее, насыщеннее, ярче. Однако Горбунов соотносит перечисленные впечатления Горчакова со своими и итожит:

Мои лисички — те же острова.
(Да и растут лисички островками.)
Проспекты те же, улочки, слова.
Мы говорим, как правило, рывками.
Подобно тишине, меж них — трава.
Но можно прикоснуться к ним руками!
Отсюда их обширные права,
и кажутся они мне поплавками,
которые несет в себе Нева... (с. 254).

Сравнение «сонников» героев и особенно их интерпретаций позволяет понять, что если сны Горчакова — это большей частью воспоминания, впечатления прошлых дней, то сны Горбунова — это переживания настоящего, тех драматически глубоких чувств, которые переполняют его сердце и (под)сознание. Горчаков видит во сне ранее виденное, Горбунов — перечувствованное.

Наделенный поэтическим воображением Горбунов умеет сопоставить островки грибов-лисичек с островами устья Невы, грибницу — с проспектами и улицами, вид грибов-островков, в конечном счете, — с речью, с чередованием слов и молчания. Герой разворачивает емкую метафору, которая в малой степени понятна предметно и конкретно — «вещно»⁴⁹ — мыслящему Горчакову, но вбирает в метафорический ряд образность различных уровней, значительно превосходя по поэтичности точность и визуализированность снов-воспоминаний Горчакова. На наш взгляд, уже первая глава поэмы серьезно приподнимает образ «поэтического» Горбунова над «прозаичным» Горчаковым,

⁴⁹ «Да, Горчаков, вот это сон так сон! / Проспекты, разговоры. *Просто вещи*» [с. 253; выд. нами. — *Е. В.*].

причем не столько в оппозиционности их суждений и видений, сколько в глубине и тонкости чувствования одного героя в сравнении с другим.

Диспозиция героев, предложенная Бродским в первой главе, сразу выводит на интертекстуальную параллель, отсылающую прежде всего к Шекспиру. Подобно тому как в трагедии о принце датском рядом с трагическим философом Гамлетом оказываются недалекие и пустые доносчики и стражи Розенкранц и Гильденстерн, так и рядом с мыслящим и философствующим Горбуновым располагается проstack и сексот Горчаков. Вся атмосфера первой главы поэмы заставляет вспомнить встречу Гамлета с Розенкранцем и Гильденстерном, в том числе в связи с размышлениями шекспировских героев о сне («Сон сам по себе только тень»⁵⁰), с рассуждениями о мире-тюрьме и относительности пространства (Гамлет: «О, боже! Заключите меня в скорлупу ореха, и я буду чувствовать себя повелителем бесконечности...»⁵¹), о честолубии, об истине, дружбе и проч.⁵² Мотив мнимого безумия шекспировского героя обретает характер подтекстового бэкграунда, позволяя интертекстуально маркировать тип центрального героя Бродского, современного «безумствующего» Гамлета («Ты спятил, Горбунов!», с. 253), задающегося вечными вопросами, в числе которых инвариантный гамлетовский — «Быть или не быть?..».

Однако в отличие от шекспировских Розенкранца и Гильденстерна у Бродского Горчаков не просто доносчик и шпион, но в значительной мере и союзник Горбунова. И это принципиально важно для понимания поэмы Бродского. Никто из исследователей не обратил внимание на то существенное (кон-

⁵⁰ *Шекспир В.* Собрание избранных произведений. СПб.: Terra Fantastica, 1992. Т. 1. Трагическая история о Гамлете, принце Датском. С. 104.

⁵¹ Там же. С. 103.

⁵² Известно, в конце 1960-х Бродский занимался переводом абсурдистской трагикомедии «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Т. Стоппарда. Рукопись перевода сохранилась в архивах журнала «Иностранная литература» и была опубликована в 1990 году.

ститутивно важное) обстоятельство, что Горчаков «доносит» на Горбунова особым образом («давайте ваш доклад», с. 259): он не говорит всей правды, точнее — говорит не-правду, преимущественно «докладывает» о том, о чем хотят слышать врачи психбольницы.

Тогда как в продолжении всего многочастного диалога Горбунов и Горчаков ни разу не обращаются к темам политическим и идеологическим, даже общественным/социальным, тем не менее первые же слова «доклада» Горчакова сориентированы именно на этот аспект:

Он выражает беспартийный взгляд
на вещи, на явления — в основе
своей диалектический; но ряд —
но ряд его высказываний внове
для нас (с. 260).

Апелляция к «беспартийному взгляду» как будто бы исторична (речь идет о советской психбольнице), но по сути своей глуповата, наивна, даже неожиданна.

Пожалуй, единственной «горбуновской» деталью из доноса Горчакова оказывается упоминание лисичек. Но и странный сон сопалатника преподносится героем врачам с идеологическим креном: в передаче Горчакова, Горбунов — «сторонник непартийных <...> воззрений...» (с. 260), «он беспартийный — вот его беда!» (с. 261), «во всем великолепии своего / идеализма нынче он раскрылся» (с. 261).

Если внимательно прислушаться к «доносу» Горчакова, то становится ясно, что герой ничего существенного о Горбунове не рассказал во «враждебной среде» врачей. В какой-то момент он начинает было говорить о чем-то важном — о «худом человеке», о «пустыне», об «Азии», о «колодце» (с. 261)⁵³, но его рассказ скоро (и вдруг) становится сбивчивым, перемежается

⁵³ Можно предположить, о ветхозаветных Моисее или Иосифе.

паузами (графически — многоточиями), прием умолчания свидетельствует о раздумьях героя... и Горчаков затихает, не говорит более ни слова. На требование врачей: «Дальше! Не тяните!» (с. 261) — Горчаков довольно глупо, по-шутовски заканчивает: «А дальше вновь все пусто и мертво. / Колодец... это самое... сокрылся» (с. 261). Бессмысленное, разговорно-междометное «это самое...» рядом с возвышенным «сокрылся» оглушает речь героя и выдает в нем сознательное поведение трикстера. Признание Горчакова: «Я слишком в Горбунова углубился» (с. 261) — в таком контексте окрашивается чертами искренности и истинности откровения героя: он действительно осознал желание прислушаться к Горбунову, погрузиться в него, услышать и понять его суждения. Потому глава «Горчаков и врачи» заканчивается странной для героя-сексота репликой:

О ужас, я же истины ни слова... (с. 262).

Рядом намерение: «Где Горбунов?! Глаза ему раскрыть!..» (с. 261). И здесь же итоговая сентенция (его собственная или врачей):

...Как странно Горчакову говорить
безумными словами Горбунова (с. 262).

В ходе разговора с врачами Горчаков осознает влияние на него Горбунова. Еще недавно браво играющий роль Мефистофеля рядом с Фаустом («Ты хочешь огорчить меня?» «Конечно. / На то я, как известно, Горчаков», с. 254), теперь Горчаков окунается в иную интертекстуальную стихию — библейскую, ветхозаветную (Моисей) и новозаветную (Иисус). Несколько ранее, в первой части, промелькнувший образ рыбака⁵⁴ («ты одни из рыбаков», с. 254) теперь обретает отсветы евангелической

⁵⁴ Сравни в стихотворении «С грустью и нежностью» образ рыбы/ Рыбы.

Галилеи, чуда, свершившегося на Галилейском море, и — главное — притчи Иисуса о «ловцах человеков». Причем пробуждает эту аллюзию Бродский удивительно тонко, мастерски.

Известно умение Бродского внимательно относиться к слову. В данном случае вслед за упоминанием рыбалки («ты одни из рыбаков») и непосредственно перед названием созвездия Рыбы («и Рыбы водворяются», с. 254) Горчаков у Бродского иронически и, кажется, случайно именуется Горбунова Галилем («Смотрю, в тебе замашки Галилея», с. 254). Но, ставя имя ученого в родительный падеж (кого? Галилея) и погружая его в атмосферу рыбалки и Р(р)ыб, Бродский сознательно ориентирует на единственно верную ассоциацию — Галилея (им. пад.) — и заставляет вспомнить библейскую историю «ловцов человеков». Прием амфиболии, ранее «замеченный» в стихотворении «С грустью и нежностью», вновь вступает в права и дешифрует *слово*, подвергает семантической перекодировке имя Галилея и транспонирует его в страну Галилею, исторически известную по Библии область на севере Израиля.

В тексте Бродского происходит смена перспективы. Становится очевидным, что эпизод, «зарифмованный» Бродским, напрямую согласуется с текстом Библии:

Мтф. 4: 19: «И говорит им: идите за Мною, и Я сделаю вас ловцами человеков».

Мрк. 1: 17: «И сказал им Иисус: идите за Мною, и Я сделаю, что вы будете ловцами человеков».

Как понятно, древнееврейское выражение «Идите за Мной» («леху ахара») — призыв к духовному ученичеству. Горчаков у Бродского еще не вполне осознает происходящее с ним, но уже догадывается о месте в его жизни Мессии-Горбунова, о распределении их ролевых партий — у(У)чителя и у(У)ченика. И если идея богоподобия близка Бродскому⁵⁵, то именно на этот божественный ученический путь и встают герои поэмы «Горбунов

⁵⁵ См. об этом подробнее: *Плеханова И.И.* Преображение трагического: метафизическая мистерия Иосифа Бродского. С. 358–390.

и Горчаков». Парадигма противостояния героев-антиподов сменяется парадигмой дружества и — что еще важнее — ученичества.

В свете подобных размышлений ближайшим интертекстом должен оказаться современный Бродскому роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита», который именно в то время впервые появился в журнале «Москва» (1966, № 11) и в тексте которого легко вычленима интертекстуально сопоставимая пара героев: Мастер и Иван Бездомный, учитель и ученик, познакомившиеся в Москве в (псих)больнице Склифосовского. Булгаковский Мастер бросает ответ на образ «поэта» Горбунова, Иван Бездомный затекстово прочерчивает (не получивший сюжетного завершения в поэме) вектор эволюции-ученичества Горчакова. Булгаковский вопрос «Что есть истина?» скрепляет диалогические практики героев Бродского. Ершалаимский пласт романа Булгакова находит продолжение в событиях Страстной недели поэмы Бродского. Ситуация (архе)типизируется, глубина поэмого пространства прирастает.

Ученическую ипостась Горчакова подмечает и сам Горбунов. Возвращение Горчакова к разговору о лисичках — «интерес / к сырым лисичкам в памяти гнездится» (с. 255) — заставляет Горбунова признать «прогресс» в общении:

Прогресса же не следует стыдиться:
Приснится активисту мокрый лес,
И пассивист способен простудиться (с. 255).

Горбуновская пара «активист/пассивист» становится метонимическим — осовремененным — заместителем архетипической пары «учитель/ученик» и в свою очередь указывает на постепенное и теперь неизменное сближение героев.

Мотив яблока, которое трижды (с. 256, 270, 279) просит Горчаков у Горбунова («Не дашь ли ты мне яблока?», с. 256), поддерживает и усиливает мотив искушения-ученичества, напоминая об эдемском Древе познания, с которого первочеловеками

было сорвано яблоко познания, постижения добра и зла. Первоначально не названное в тексте Древо познания эксплицируется промелькнувшим в той же главе «деревом гордыни» (с. 256). Образ Древа познания возникнет в тексте Бродского позднее, в главе IX (с. 279), но важно, что поэт ведет своих героев именно по этому пути — пути познания и постижения истины. Как и в случае с Галилеем, имя Ньютона, со знаменитым апокрифом об упавшем на голову ученого яблоке, приводит к сгущению мотива обретающих знание (с. 255).

PS. Заметим, что «природные» (= эдемские) образы и мотивы появляются в поэме почти незаметно, но звучат в монологах обоих героев. Так, если в первой главе Горбунов рассказывает о том, что ему снятся птицы «синички» (с. 254), то Горчаков упоминает о «снегирях» (с. 252). «Птичий» мотив и собственно орнитонимы (отчасти и ненавязчиво) «уравнивают» сны героев «поэтического» и «прозаического» и одновременно становятся отсылкой к птичкам Божьим, боголюбимым творениям, символически и метафорически продуцирующим мотивы Души и Духа, изначально программируя мотивы последующего сближения персонажей (по видимости — антиподов).

Библейские мотивы осторожно, но прочно внедряются в текст поэмы, и аллюзия к Древу познания — канонически — провоцирует разговор о грехе, в тексте поэмы первоначально связанный с греховностью сна о лисичках (Горчаков: «грешно», «срамно», с. 256), но вскоре выводящий на более общий и обширный спор о человеческом грехе и, как следствие, о Страшном Суде.

В представлении Горбунова,

Грех — то, что наказуемо при жизни.
А как накажешь, если стрелы всех
страданий жизни собрались, как в призме,
в моей груди? (с. 256).

В тексте вновь актуализируется интертекстуальный образ современного (и шекспировского) Гамлета и — осуществляется переход к разговору (важнейшему для Бродского) о метафизике души:

«<...>

Душа не ощущает тесноты»⁵⁶.

«Ты думаешь? А в мертвом организме?»

«Я думаю, душа за время жизни

приобретает смертные черты» (с. 257).

Разговор о снах (о любви), начатый героями в первой главе, перерастает рамки реалистической конкретики и переходит на мистико-метафорический (символический) уровень. Рядом с образом любви-лисичек появляется «дешифратор» горбуновского сна — образ брюсовского «Огненного Ангела», обремененный мотивами любовного треугольника и оттеняемый фаусто-мефистофелевскими спорами о добре и зле, а мысль о жизни человека предстает в диалоге героев Бродского как всеобщее сумасшествие («А что земля?» <...> «Больничная аллея», с. 254), представление о котором (поли)диалогично подкрепляется (аллюзийно присутствующими на бэкграунде) библейскими сюжетами и фоновыми перипетиями евангелических персонажей. Внутренняя перспектива поэмы Бродского разрастается, множится и обретает пространственную полихромность. Герои Бродского оказываются погруженными в многочисленные интертекстуальные — фольклорные, литературные, библейские — проекции, придающие диалогу персонажей двойственные и тройственные глубины-смыслы, порождающие экзистенциальную переориентацию. Аллюзийный фон поэмы не устойчив, но мерцательно многолик и подвижен — Гамлет/король, Фауст/Мефистофель, Моисей/еврей, Иисус/ученики, Мастер/Бездомный (даже Евгений/Петр из «Медного всадника» А. Пушкина) и мн. др.

⁵⁶ Вспомним образ гамлетовской скорлупы, равной бесконечности.

Как и претекстовых персонажей (прежде всего, например, героев чеховской «Палаты № 6»), Горбунова не пугает репрессивный институт больницы-тюрьмы («Душа не ощущает тесноты»), мысль о Судном дне ему не страшна. Потому что

<...> приговоры Страшного Суда
тем легче для души моей, чем хуже
ей было во плоти моей... (с. 257).

Пребывание в клинике становится очередным испытанием героя Бродского, и, вероятно, не самым тягостным.

Всегда,
когда мне скверно, думаю, что ту же
боль вынесу вторично без труда (с. 257).

Обстоятельное наречие «всегда» сигнализирует о прежде уже пережитых болях и страданиях героя Горбунова (может быть, и отсюда происходит его мистическая «горбатость»), а парафраза «Так мальчика прослеживают в муже...» (с. 257) отсылает к ситуативно близкой сцене «Ночь. Сад. Фонтан» из пушкинского «Бориса Годунова» (ср. у Бродского: «Больница. Ночь. Враждебная среда...», с. 257), заставляет вспомнить слова Марины Мнишек, обращенные к Самозванцу. Заметим, у Бродского таким «самозванцем» (в его же самоопределении) оказывается Горбунов-«подонок» (с. 257), пожелавший привязать к себе жену рождением ребенка. Однако именно самоанализ (= самобичевание) и становится признаком речей Горбунова «не мальчика, но мужа».

Мистическая лестница, по которой в поэме Бродского путешествует философствующий Горбунов, доводит героя до «дна» («добрался я до дна», с. 257), но, согласно признанию персонажа, в качестве «дна» тот воспринимает не «огромный сумасшедший дом» (с. 275), а ситуацию, которая привела его в больницу: «Лисички завели меня сюда» (с. 257), то есть лисички-любовь,

отношения с женой, еще точнее — разрыв с возлюбленной. И следствие — медицински диагностируемое раздвоение личности («двоедушие», с. 259), которое осознает и сам пациент, полагая, что в «пустоте» сумасшедшего дома он посредством беседы с самим собой (с тишиной) сможет отыскать способ преодоления постигшего его одиночества:

Проблему одиночества вполне
решить за счет раздвоенности можно (с. 259).

Как уже было сказано, на наш взгляд, в поэме действуют два самостоятельных героя. Однако это не мешает тому, чтобы один из героев был склонен к болезненному раздвоению. У Бродского мысль о «раздвоенности» (души) центрального героя метафорически реализуется в образе двух неотделимых друг от друга сторон одной монеты: аверса и реверса, «орла» и «решки» («коль оборачиваться *решкой*...», с. 259). При этом, напомним, что мысль о двух неразрывных (и противоречивых) сторонах человеческой души была близка Бродскому всегда. Так, в «Письме в „Нью-Йорк Таймс“» по поводу роли и величия художника поэт размышлял: «<...> великим писателем является тот писатель, который привносит в мир новую духовную идею»⁵⁷. И в этом плане примером ему служил Достоевский, признавший, что «в человеке есть две бездны — Зла и Добра, и <...> человек не выбирает между ними, но мечется, как маятник»⁵⁸. Именно таким «мятущимся» героем и оказывается Горбунов. И даже если еще раз вернуться к мысли о том, что Бродский не моделировал в поэме персонажа-двойника, что его не привлекало «двойничество» как данность (только отчасти, ради «внешней» мотивации пребывания больного в сумасшедшем доме), то и тогда следует признать, что поэту была близка мысль Достоевского о «двоедушии» и «метаниях» человека, которая в его поэме получила

⁵⁷ Бродский И. «Писатель — одинокий путешественник» (Письмо в «Нью-Йорк Таймс») // Звезда. 2000. № 5. С. 6.

⁵⁸ Там же.

продолжение и развитие в тех «самых главных строчках», о которых он неоднократно вспоминал: «Я думаю, душа за время жизни приобретает смертные черты» (с. 257).

Бродский сознательно намечает мотивы двойничества, между тем в тексте поэмы образ Горбунова не сливается с образом Горчакова. О самостоятельности персонажей свидетельствует, например, молитва, обращенная центральным героем к Небесам:

Господи, не мешкай: пошли мне небожителя. <...>
По мне, коль оборачиваться решкой,
то пусть не Горчаков, а херувим
возносится над грязною ночлежкой (с. 259).

Так и интенция погруженного в ночной самоанализ персонажа, который готов окликнуть, позвать Горчакова, чтобы найти собеседника и развеять свои сомнения, не выглядит бредом или иллюзией. Герой вполне трезво и сознательно рассуждает:

А не позвать ли Горчакова?
Эй, Горчаков!.. Да нет, уже отбой (с. 258).

Однако талант Бродского совместить, сблизить героев Горбунова и Горчакова, почти Горбунова-Горчакова, в отдельных сценах поэмы действительно выходит на первый план. Но мотив ученичества при этом не снимается, не растворяется, не аннигилируется. Скорее наоборот — прирастает и усиливается. Свидетельством тому может служить глава V, завершающая первую из трех *условных*, хронологически структурированных (соответствующих трем дням) частей поэмы.

Казалось бы, глава V — «Песня в третьем лице» — самая странная и малопонятная⁵⁹. Она абсурдистски выстроена из бес-

⁵⁹ И. Плеханова всю поэму справедливо называет «самым монотонным, вязким и трудночитаемым произведением» Бродского (*Плеханова И.И. Преображение трагического: метафизическая мистерия Иосифа*

связных и бессмысленных фраз «„И он ему сказал“. „И он ему сказал“. „И он сказал“» (с. 262) и т. д. Напомним, что некоторые исследователи (в том числе В. Полухина, Л. Лосев, И. Плеханова) утверждали, что подобный характер повествования — прямая апелляция к абсурдизму Беккета. Однако стилизовое (словесно-речевое) оформление V главы, на наш взгляд, имеет иной (пра)источник.

Прежде всего обращают на себя внимание многократные повторы и анафорическое *И*, которые пронзают весь текст:

«И он ему сказал». «И он ему
сказал». «И он сказал». «И он ответил».
«И он сказал». «И он». «И он во тьму
воззрелся и сказал» <и т. д.> (с. 262).

Со всей определенностью можно утверждать, что этот маркер указывает на вполне узнаваемый претекст — (вновь) библейский. Именно стилистика Библии хранит следы и характерные черты семитских языков (древнееврейского и арамейского), на которых был написан Ветхий Завет. Именно в Библии многократно используется союз-частица *И*, придавая священному тексту особый ритм, музыку и протяж(ен)ность.

Из книги Бытия:

И сказал Бог: да будет свет. И стал свет.

И увидел Бог свет, что он хорош, и отделил Бог свет от тьмы.

И назвал Бог свет днем, а тьму ночью. И был вечер, и было утро: день один.

И сказал Бог: да будет твердь посреди воды, и да отделяет она воду от воды. [И стало так.] <...>

Бродского. С. 358). Подобное восприятие поэмы было присуще и самому Бродскому. Все исследователи вполне согласно признают V главу самой «сложной и странной».

И назвал Бог твердь небом. [И увидел Бог, что это хорошо.] И был вечер, и было утро: день второй. <...> (Быт. 1: 3–8)⁶⁰.

Бродский воспроизводит стилистику Библии, уже только этим наполняя, кажется, бессодержательный (внешне «абсурдированный») текст смыслом. Поэт словно бы намеренно собирает, концентрирует в пятой главе все слова автора (объективный пласт наррации), которые должны были в первых четырех главах сопутствовать прямой диалогической речи персонажей (субъективный пласт) — в стилевом отношении насыщая авторский комментарий «в третьем лице» многосоюзием *И* и в формально-стилевом плане приближая главу к «образу и подобию» священного текста.

Непривычность формы в начале V главы действительно воспринимается абсурдной (или постмодернистичной) — такой прием в игровой форме позже (вслед за Бродским) использовали многие писатели-постмодернисты. Например, у концептуалиста В. Сорокина в романе «Пир» (глава «Моя трапеза») одни фрагменты представляют собой исключительно описание действий персонажа в повествовательной форме («Встал <...> налил щей <...> закусил черным хлебом» и т. д.), другие — исключительно реплики персонажа, набор звуков и шумов, издаваемых героем и его собакой в ходе описываемой трапезы⁶¹. Сходную стратегию (хотя и вариативно) использовал и Дм. Пригов в его художественном и поэтическом творчестве, например в «коротких стихах» или «Бестиарии» (в последнем случае — комбинируя вербальное

⁶⁰ В силу узнаваемой стилевой доминанты *И*-многосоюзие нередко используется как прием речестилевого пародирования библейских текстов. Так, напр., в повести Вен. Ерофеева «Москва — Петушки» или в «Евангелии» художнической группы «Митьки» (см. об этом подробнее: *Богданова О. В.* «Москва — Петушки» Венедикта Ерофеева как пратекст русского постмодернизма. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2002. 156 с.).

⁶¹ См.: *Сорокин В.* Пир // Сорокин В. Собр. соч.: в 3 т. М.: Ad Marginem, 2002. Т. 3. Голубое сало. Пир. Лед. С. 303–602.

и визуальное)⁶². Однако концептуалисты были «вторичны», Бродский же на этом пути оказывался первопроходцем, его интенционная стратегия носила совершенно иную направленность. Бродский не играет, как постмодернисты-концептуалисты, он как поэт, обожествляющий Глагол, заставляет *говорить молчание*⁶³. *Поэт реализует скрытую (сокрытую, не названную) метафору, согласно которой слова «от автора» (по Бродскому, излишество в живом диалоге героев) есть тишина после речи (с. 275), но именно эту «тишину»-«пустоту» и подвергает организации (= озвучанию) Бродский в пятой главе.*

Главным действующим персонажем в V главе становится Слово. Фактически Бродский разворачивает, воплощает — почти материализует — метафору евангелиста: «Вначале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Ин. 1: 1). Средством реализации метафоры становятся в том числе знаковые формульные конструкции с выразительным анафорическим И, которые исходно декодируют ракурс восприятия текста главы, с очевидной определенностью ориентируют на семантически значимую (метонимическую по сути) связь со Священным текстом.

V глава возносит разговор (диалог) Горбунова и Горчакова на новый уровень — это уже не судьба частного человека, а история (евангелие) человека, уловленных сетью таинств мироздания. Отзвуки Галилейского чуда отбрасывают отсвет на текст главы. V глава — «благая весть» о земном служении, о чудесах крестной смерти, о будущем воскресении и небесном вознесении.

В транскрипции Бродского евангелическим Словом становится глагол *Сказал*. Как известно, в старославянском язы-

⁶² См.: *Пригов Д.* Собр. соч.: в 5 т. М.: Новое лит. обозрение, 2016.

⁶³ В Нобелевской лекции — «абсолютную немоту» (*Бродский И.* Нобелевская лекция // Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: Пушкинский фонд, 1998. С. 6).

ке «глагол» означал именно «слово» («речь», «голос»)⁶⁴. В таком значении оно представлено Пушкиным в стихотворении «Поэт»:

Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется,
Душа поэта встрепенется,
Как пробудившийся орел...⁶⁵

В архаико-этимологическом значении глагол *сказал* использует и Бродский.

Вначале глагол *сказал* воспринимается в тексте формульным — сухим, безгласым, мертвым. «И он ему сказал». «И он ему сказал». «И он сказал». Поначалу кажется, что его функция формально стилистическая, предикативная и, главным образом, констатирующая: это словно бы перечислительный ряд тех «слов от автора», сказуемых-предикатов, которые были элиминированы, изъяты из диалогового общения беседующих персонажей ранее (в I–IV главах). Но вскоре в потоке формул «сказал» появляется нечто иное: «слова на ветер», усеченный фразеологизм, который словно бы отражает «движение вспять» (с. 256), уже свершившееся (ретро)событие поэмы — «Но, так сказать, / сказал „сказал“ сказать совсем не то, что / он сам сказал» (с. 262). Ранее, как помним (в главе четвертой), Горчаков не открыл в своем «докладе» врачам о соседе по палате ничего, что могло бы обнажить (дезаурировать) сущность личности Горбунова. И фразеологический оборот «слова на ветер» словно обобщает, итожит предшествующее, акцентирует именно это качество «доноса» Горчакова. Следом, почти как заключение

⁶⁴ См., напр., «Этимологический словарь...» Н. М. Шанского (Этимологический словарь русского языка / под ред. Н. М. Шанского. М.: Изд-во МГУ, 1963–1982) и др.

⁶⁵ Пушкин А. С. Сочинения: в 3 т. М.: Худож. лит-ра, 1985. Т. 1. Стихотворения. Сказки. Руслан и Людмила. 735 с. С. 402.

врачей, звучит констатирующая фраза — «и время занял» (с. 262). Соседство, казалось бы, «бесмысленных» слов начинает выкристаллизовывать некий *смысл*.

По мере констатации ранее уже свершившихся в поэме событий, которые теперь не называются, но перечисляются — «Сказал». «Сказал». «Сказал». «Сказал». «Сказал» (с. 263) — *глагол* у Бродского начинает обретать некий мистико-метафорический смысл (символический для поэта), который получает свою физическую плоть: «Но раз *сказал* — *предмет*, / то так же относиться должно к *он'у*» (с. 263). Глагол, то есть слово, обретает у Бродского плотность, предметность. Из слова-глагола *сказал* превращается в *опредмеченный* субстантив *он*, точнее, по мысли одного из неатрибутированных голосов, к нему следует относиться как к *он'у*, то есть как к живому, одухотворенному, субстантивированному⁶⁶.

И далее готовится персонификация, олицетворение, одушевление Глагола (обоожествляемого глагола).

«И он ему». «И он». «И он ему».
«И я готов считать, что вечер начат».
«И он ему». «И все это к тому,
что оба суть одно взаимно значат» (с. 263).

Глагол *сказал* на основе «окказиональной синонимии» (от Бродского) заменен личным местоимением *он (ему)*, ассоциативно словно бы воспроизводя ранее слышанный диалог Горбунова и Горчакова, а в результате (на основе уже известных читателю событий-диалогов) подводя к выводу: «оба суть одно взаимно значат».

«Он, собственно, вопрос». «Ему — ответ».
«Потом наоборот». «И нет различья» (с. 263).

⁶⁶ Ср. в Нобелевской лекции: «как некоему одушевленному существу» (*Бродский И.* Нобелевская лекция. С. 15).

Утверждается мысль о некоем равенстве («оба суть одно» и «нет различья») *слов, глаголов, он* (= их), а смысл контурируемого равенства будет эксплицироваться, уточняться и закрепляться по ходу нарративного взаимодействия голосов, объективируясь к финалу главы.

При этом поэт словно пытается прояснить сказанное и дополняет:

«Конечно, между ними есть просвет».

«Но лишь как средство *избежать двуличья*» [с. 263, выд. нами. — *Е. В.*].

Бродский как будто (вскользь) отвечает критикам о (не) «двуличии» героя, констатирует объективность присутствия двух персонажей, однако смысл его размышлений движется дальше.

Важно обратить внимание: вначале глагол *сказал* и местоимение *он (ему)* пишутся с маленькой буквы. Однако в какой момент невидимый нарратор дает точное определение, которое не всеми и не сразу воспринимается как дефиниция: «Да он ему — сказал» (с. 263). Пунктуационно приведенная фраза, весьма похожая на «авторские» слова, суммированные прежде, грамматически не требует постановки тире. Но Бродский ставит его, тем самым графически акцентируя номинативно-предикативную позицию обоих членов предложения: *он* и *сказал*. «Он <...> — сказал». Тире оказывается между субстантивированными подлежащим (*он*) и сказуемым (*сказал*). И наоборот: подлежащим *сказал* и сказуемым *он*. *Он* и *сказал* наделяются Бродским ролевой функцией главных членов (предложения в частности и главы в целом). И следом оба слова (СЛОВА) начинают писаться с большой буквы, обретая признаки имен существительных и более того — имен собственных. «Да, собственное имя — концентрат» (с. 264), — итожит нарратор. Теперь обе лексемы наделяются сущностью одушевленной, значением

имени собственного и пишутся с прописной буквы: «И, внимая тому, что *Он Сказал* произнесет...» (с. 264) или «И *Он Сказал* носился между туч...» (с. 265).

К финалу V главы *Он* и *Сказал*, отмеченные подобием («оба суть одно», «нет различья»), облакаются в единую сущность *Он Сказал* (*Он-Сказал*) и маркируются повествователем (портретируются) «улыбкой Горбунова, Горчакова» (с. 265). Имена персонажей поставлены через запятую, как *однородные члены*, но в таковой позиции они, вероятно, могли бы быть соединены и дефисом (Горбунов-Горчаков), небуквенным орфографическим знаком *соединения*, равенства и подобия.

Не очень ясно, несколько вычурно и сложно, но в целом различимо (при внимательном чтении) в V «странной» главе Бродский обнаруживает равенство (приравнивание) сущности Слова (Глагола) к сущности Человека (*Он-Сказал* = Горбунов-Горчаков).

И. Плеханова предлагает иную интерпретацию V главы. С ее точки зрения, «источник речи („он“) и произведённое действие („сказал“) представляют собой материализовавшееся время»⁶⁷. В целом интересная концепция на наш взгляд, несколько удалена Плехановой от самого Бродского. С нашей точки зрения, более близок к сущности перевоплощения, происходящего в V главе, К. Проффер, который осторожно высказал суждение, что «прочитывать *сказал* и *он ему сказал*» следует «как существительные»⁶⁸. Однако далее этого наблюдения исследователь не пошел, воспринял эту трансформацию на уровне «литературной игры».

Однако, в нашем представлении, в пятой — библейской — главе поэт реализует весьма важную для него сентенцию (мысль, идею, философему). Он обожествляет Слово, обожест-

⁶⁷ См.: Плеханова И. И. Преображение трагического: метафизическая мистерия Иосифа Бродского. С. 358–390.

⁶⁸ См.: Проффер К. Остановка в сумасшедшем доме: поэма Бродского «Горбунов и Горчаков». С. 135.

вляет Глагол. Многочисленные *И*-анафоры, подчеркнута краткие синтаксические конструкции, выдержанный параллелизм речевых структур — все это указывает на стилизацию текста V главы «под Библию». И у этой стратегии есть две важные интенции. С одной стороны, «библейская аура» способствует возвеличению Слова/Глагола, с другой (как следствие сюжетного развития) — у(при)равнивания главных героев поэмы, постановки их в позицию подобия, близости, «однородности» (учитель/ученик, «мой друг»). В ходе «по виду» абсурдированного повествования, во-первых, актуализируется идейная (всегда важная для Бродского) философия: Слово/Глагол — высшая сущность Вселенной, надмирный абсолют, который доминирует над всем тварным и нетварным. Во-вторых (в рамках сюжетной диспозиции героев), автором констатируется новая нарративная данность: на лингвостилистическом уровне между Горбуновым и Горчаковым должен стоять не противительный союз *но* (как полагают многие исследователи), а сочинительный союз *и*. К концу V «странной» главы становится ясно, что герои Бродского теперь (объективно и формально) *прочитываются* не как антагонисты, а как протагонисты, как герои-спутники, движущиеся по жизненному (фабульному) пути в одном направлении, еще точнее — один вслед за другим. Базовая мифопоэтическая дихотомия (Горбунов ↔ Горчаков) аннигилируется и трансформируется (Горбунов → Горчаков). А в контексте всей V главы, точнее — ее надтекстовой реальности, рождается ощущение «вступления <поэта> в прямой контакт с языком»⁶⁹, в результате чего V глава утрачивает приписываемую ей «странность» и «абсурдность». Скорее наоборот, V глава семантически (пере)кодируется, дешифруется, берет на себя функцию возвышения над реальностью и перехода на мистико-иррациональный — духовный — уровень рецепции, экспликации метаифа Бродского о божественном «диктате языка»⁷⁰.

⁶⁹ Бродский И. Нобелевская лекция. С. 15.

⁷⁰ Там же.

Подобная тактика — средство материализации художественной философии («религии») Бродского. В одном из интервью поэт признавался: «Если бы я начал создавать какую бы то ни было теологию, я думаю, это была бы теология языка. Именно в этом смысле слово для меня — это нечто священное»⁷¹. И как продолжение: «Единственное, во что я действительно верю, что даёт мне опору в жизни, — язык. Если бы мне пришлось создавать Бога для самого себя, кого-то, кто безраздельно правит, это был бы <...> язык»⁷². V глава поэмы и становится примером «создания Бога», экспликации самобытной теологии, которая позволяет сформировать и осознать особый пласт восприятия поэмы.

Условно-первый этап сближения героев Горбунова и Горчакова завершается. Божественный Глагол уравнивает *Он-Сказал* и *Горбунова-Горчакова*. Дальнейшая фабульная диспозиция героев — соположение, сопереживание, соразмышление.

Сакральная семантика, библейская аура после завершения «евангелической» V главы, содержащей «благую весть», не ослабевает в тексте, не растворяется, не отступает на задний план, но усиливается и интенсифицируется. Герои Бродского все чаще «всую» поминают имя Господа («О Господи...», с. 267), божатся («хочешь побожусь?», с. 265), клянутся его именем («Господи, прости», с. 270), заводят разговор о Крестном Знамени (с. 265), рассуждают о зернах и плевелах (с. 265) и др. Мистический опыт дополняет реальный план. Мотив ученичества и следования за у(У)чителем разрастается новыми деталями, обстоятельствами, «свидетельствами».

Так, глава «Горчаков в ночи» (внутренний монолог героя-ученика) начинается с пушкинской восприимчивой аллюзии «Из искры возгорится пламя...»:

⁷¹ *Бродский И.* Самое святое — это наш язык / инт. Н. Горбаневской, 1983 // *Бродский И.* Большая книга интервью / сост. В. Полухина. М.: Захаров, 2000. С. 235.

⁷² *Бродский И.* Двухязычие — это норма / инт. В. Г. Вестстайну, 1982 // *Бродский И.* Большая книга интервью. С. 204.

О Горбунов! от слов твоих в затылке,
воспламеняясь, кровь моя бурлит —
от этой искры, брошенной в опилки! (с. 270),

а текст главы (VIII) более других ориентирован на тему Ученика и Учителя (в широком библейском и в более узком, например булгаковском, интертекстуальном изводе).

С одной стороны, кажется, в продолжение первоначальной конфронтирующей позиции герой-простак Горчаков по-прежнему осознаёт свою приземленность. Если Горбунов в окне больничной палаты умеет разглядеть светила и звезды, то Горчаков признается:

Какие звезды?! Пол и потолок.
В окошке — отражается палата <...>
За окнами — решетки переплет:
наружу отражению не пробиться (с. 270).

Однако, с другой стороны, внутренний ночной монолог героя отмечен ощутимыми трансформациями: «Я сам уже в глазах своих расту...» (с. 271), и маркером «роста» становится меняющееся отношение персонажа к звезде, признаваемое им ее воздействие:

Я чувствую во внутренностях жженье,
взирая на далекую звезду (с. 271).

Позже это открытие подтвердит и Горбунов: «О звезде с ним <с Горчаковым> можно побеседовать» (с. 274).

Значительная часть внутреннего ночного монолога Горчакова выстроена Бродским так, что она отчетливо представляет собой повторения — повторы тех суждений, которые прежде уже были высказаны Горбуновым: «Нормальный сон — основа всех основ!», «Сны откровенней всех говорунов», «Фрейд говорит,

что каждый — пленник снов» (с. 271) и т.п. Герою Горчакову самому «странно в это вдумываться снова...», то есть «снова» вслед за мыслями Горбунова. Ученическая ипостась Горчакова вырисовывается от повтора к повтору, от воспоминания к воспоминанию, от с(С)лова к с(С)лову и, наконец, рождает в персонаже-ученике осознание: «Ты, Горбунов, мой высший судия!» (с. 271), «Покуда я дышу, во власть твою я должен отдаваться!» (с. 272). Себя герой начинает мыслить «посредником» (с. 271), «продолжателем и наследником» (с. 271) суждений и с(С)лов Горбунова — персонаж угадывает (признает) в себе ученическую сущность.

Свидетельством преобразования «вещного» и приземленного героя становятся мелкие (малозаметные) детали. Горчакова-ученика впервые посещает мысль о возможности открытия *форточек* («О если бы медбрат открыл ее!..», с. 271). В нем зарождается догадка о масштабе личности Горбунова («Увы, тебе масштабы эти мелки!», с. 272). Появляется «вещное» (не «вещное») предвидение грядущих мук учителя-сопалатника:

Грядет твое мучение! Ты тот,
которому масштаб его по мерке.
Весь ужас, что с тобой произойдет,
ступеньки разновидность или дверки
туда, где заждались тебя... (с. 272).

Слова-молитвы Горчакова обращены к Горбунову:

К тебе свои молитвы возношу!
Мне некуда от слов твоих деваться!
Приди ко мне! Я слов твоих прошу.
Им нужно надо мною раздаваться! (с. 272).

Желание снова и снова повторять и множить слова и мысли Горбунова заставляет Горчакова собственное доносительство

признать (объяснить) не предательством, но невозможностью расстаться со словами Горбунова:

Затем-то я на них и доношу,
что с ними неспособен расставаться,
когда ты удаляешься... Прости! (с. 272).

В контексте высокого (апостольского) ученичества Горчаков доходит до мысли уже не о доносе, но об осознании и переживании собственной предначертанной ему трагической роли — роли «предателя»:

Как эхо, продолжающее звуки,
стремясь их от забвения спасти,
люблю и предаю тебя на муки (с. 272).

Горчаков из доносителя (стражника, надсмотрщика, центуриона), кажется, трансформируется в Иуду. Но роль Иуды (миссия) воспринимается Бродским и интерпретируется в поэме не-канонически, не-ортодоксально.

Иуда видится Бродским не как предатель, но как последователь, в тексте поэмы — как эхо (с. 272). В подобной интерпретации Бродский вновь интертекстуален: фактически он наследует (и развивает) точку зрения Л. Андреева, получившую отражение в повести «Иуда Искариот» (1907).

Как и в характере Горчакова, в описании андреевского Иуды достаточно противоречивых черт. Его Иуда насмешлив, лжив и притворен, но он же и умен, восприимчив, доверчив и чуток. Иуда, любящий Иисуса искренней и чистой любовью, по Андрееву, готов пожертвовать собственным добрым именем, навлечь на себя всеобщее проклятие ради свершения высшей цели, высокого предназначения Христа. Андреевский Иуда идет на жертву, понимая, что имя Иисуса в веках будет прославлено как имя Спасителя, он же останется в памяти человечества

как предатель, чье имя навсегда станет символом лжи, измены, низости (бес)человечьих помыслов и деяний. Андреев наделяет образ Иуды сопоставимым с Иисусом уровнем психологизма, глубиной и даже трагизмом. Пара «учитель и ученик» обретает у Андреева соразмерность и почти равновеликость.

Бродский не придает образу и поведению Горчакова черт осознанности и намеренности (особенно в ситуации ночной драки), однако андреевское понимание Иудой собственной роли доступно (хотя бы отчасти) и предателю Горчакову — «люблю и *предаю тебя на муки*». Герой если не вполне осознаёт, то во всяком случае угадывает свою роль — потому финальное убийство на сюжетном уровне будет носить у Бродского характер случайности.

А ргорос: ср. точку зрения И. Плехановой: «<...> конфликт Горбунова и Горчакова есть антиномия человеческих потенциалов: откровения духа и предательства по слабости души, щедрости визионера и ревности обделённого»⁷³.

На наш взгляд, интенция Бродского иная. Апостольская ипостась Горчакова допускается Бродским и принимается героем Горбуновым — в разговоре с врачами относительно «предателя» Горчакова центральный персонаж произносит: «На гвозде, как правило, и держится подкова» (с. 274), напрямую связывая судьбы Иисуса и Иуды, собственную и горчаковскую. Перспективы текста Бродского смыкаются с пространством древнего Иерусалима, когда локус сумасшедшего дома соплагается с Голгофой (с. 275), судьба больного питается страданиями Спасителя на кресте (с. 274), известие о выходе Горчакова из клиники вызывает возглас Горбунова «Почто меня покинул!» (с. 275), перекликаясь с новозаветным «Боже Мой! Боже Мой! Для чего Ты Меня оставил?» (Мрк. 15: 34). Диалогическое Слово («Сказал». «Сказал». «Сказал». «И он ему сказал». «И он ему ответил»), которое было не сном, но реальностью для Горбунова, предвещает экзистенциальную «вечность» = «тишину»:

⁷³ Плеханова И. И. Преображение трагического: метафизическая мистерия Иосифа Бродского. С. 368.

«Отныне, как обычно после жизни,
начнется вечность». «Просто тишина» (с. 275).

Между тем мотив ученичества (то есть не-двойничества) у Бродского получает продолжение и развитие. Примечательна в этом плане глава десятая, в двоичной системе поэмы симметричная пятой («Песне в третьем лице»). И, подобно V главе, завершающая *условную* вторую часть (второй день) событий поэмы.

Очевидно, что роль глав V и X в поэме Бродского особенная. Из наблюдений К. Проффера: «Главки 5-я и 10-я, озаглавленные „Песня в третьем лице“ и „Разговор на крыльце“, отличаются от остальных по своей структуре. Разговор содержит 5 строф по 20 строк каждая, с переменной рифмовкой. „Песня“ и „Разговор“ разбивают поэму в симметричных точках: четыре главки помещены между этими двумя, четыре — до, четыре — после <...> Это не просто формальные параллели; тематические параллели также связывают эти два „больших отступления“ <...>»⁷⁴. Добавим, что их сближает и выполняемая ими функция — ненавязчивое маркирование очередного этапа в развитии сюжетики поэмы — сюжетики событийной и ментальной.

В X главе происходит «Разговор на крыльце», звучащий полилогом голосов, внешне (почти) неатрибутируемых.

Сама локализация разговора персонажей «на крыльце», где не могли бы находиться герои-больные, позволяет предположить, что «Разговор на крыльце» ведут врачи, наблюдающие пациентов-сумасшедших. Именно это предположение и высказывает Л. Лосев, указывая на десятую главу и образ «мучающих Горбунова докторов»⁷⁵.

Подобная интерпретация возможна, тем более что она порождает представление, что *здравомыслящие* персонажи-врачи словно бы подхватывают «странный» разговор о с(С)лове Горбунова.

⁷⁴ Проффер К. Остановка в сумасшедшем доме: поэма Бродского «Горбунов и Горчаков». С. 133.

⁷⁵ Лосев Л. Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. С. 145.

Ранее выступавшие как противопоставленная героям внешняя сила («Горчаков и врачи», «Горбунов и врачи»), теперь голоса докторов словно бы вторят сумасшедшим Горбунову и Горчакову. Безумием, кажется, охвачены все. Однако это не вполне так. Героям-врачам в этой сцене-главе «На крыльце» принадлежат только несколько реплик, которые итожат финальный вопрос:

«Как различить ночных говорунов,
хоть смысла в этом нету никакого?»
«Когда повыше — это Горбунов,
а где пониже — голос Горчакова» (с. 277).

Скорее всего, «сюжетно» врачи (или санитары) у Бродского оказываются на крыльце, чтобы услышать (подслушать) разговор, который доносится сверху — из окна. Отсюда вкрапления чуждых (сторонних) оценочных (почти медицински диагностических) суждений:

«Бесспорно, это голову кружит».
«Как море — Горбунову; *нездорово*» (с. 276).

Не названные по именам Горбунов и Горчаков в X главе продолжают начатый в V главе разговор о великом (и священном) диктате Слова. Условно, если V глава была отражением *хаоса* звуков, не осененных словом и не охваченных мыслью (условная первая часть), то X глава — *организованный* хаос, когда слова (речь) становятся понятными и доступными осмыслению (завершение условной второй части). Как органичное продолжение прежде начатого диалога звучат сентенции о «словах, пожирающих вещи» (с. 276), о том, что «слово надвигается на слово» (с. 276), что «названия — защита от вещей» (с. 276) и др.

Примечательно, что если ранее Горбунов в одиночестве стоял у окна, то теперь в X главе оба героя взирают на больничный двор. Главка открывается пейзажной зарисовкой:

- «Огромный город в сумраке густом».
- «Расчерченная школьная тетрадка».
- «Стоит огромный сумасшедший дом».
- «Как вакуум внутри миропорядка» (с. 275).

Пейзажный образ «расчерченной школьной тетрадки» становится указанием на то, что герои находятся не «на крыльце», но наблюдают двор больницы сверху, с некоего этажа больничного здания, видя внизу «расчерченный» тропками заснеженный больничный двор.

Каждая «визуализирующая» строка представляет собой цельное предложение. При этом фразы, могущие быть синтаксически цельными, разбиты на синтагмы. Если один из беседующих у окна произносит: «Стоит огромный сумасшедший дом», то другой словно бы отвечает и предлагает собственный сравнительный оборот-продолжение: «Как вакуум внутри миропорядка». Право голоса-размышления обретает (бывший) герой-простак. Диалог персонажей все более сходен с беседой единомышленников, общением наставника и ученика, понимающих друг друга.

Если раньше Горчаков, как правило, выказывал недоверие словам Горбунова⁷⁶, то теперь он задает множество вопросов, которые нуждаются в ответе. Скепсис отринут, Горчаков целиком полагается на суждения Горбунова. Вся глава — огромный ряд сменяющих друг друга ответов, сумма сентенций, которые важны обоим героям.

- «Вещь, имя получившая, тотчас становится немедля частью речи».
- «И части тела?» «Именно они».

⁷⁶ По словам А. Карасевой, «роль Горчакова — вопрошающая и резюмирующая», цель его вопросов — «не столько высмеивание ответов Горбунова, столько возможность для Горчакова поселить в собеседнике чувство сомнения в адекватности его собственной оценки реальности» (*Карасева А. С. Тип подпольного человека Достоевского в ранней лирике Иосифа Бродского. С. 50*).

«А место это?» «Названо же домом».
«А дни?» «Поименованы же дни» (с. 275–276).

Вопросы Горчакова кратки — ответы Горбунова по преимуществу пространны. Так, размышления о сути молчания превращаются в развернутый многострочный монолог:

Молчанье — это будущее дней,
катящихся навстречу нашей речи,
со всем, что мы подчеркиваем в ней,
с присутствием прощания при встрече.
Молчанье — это будущее слов,
уже пожравших гласными всю вещьность,
страшащуюся собственных углов;
волна, перекрывающая вечность.
Молчанье есть грядущее любви;
пространство, а не мертвая помеха,
лишающее бьющийся в крови
фальцет ее и отклика, и эха.
Молчанье — настоящее для тех,
кто жил до нас. Молчание — как сводня,
в себе объединяющая всех,
в глаголющее входящая сегодня.
Жизнь — только разговор перед лицом
молчанья» (с. 277).

Почти два десятка строк заключены в единые кавычки — голос Горбунова маркирован. Наставнически-ученический ракурс главы акцентирован. Более того, как демонстрирует Бродский, Горчаков уже способен проникнуть в существо «иррациональных» («темных») суждений Горбунова, герой может вторить ему и поддерживать его. Если один произносит, что речь — это «сумерек с расплывшимся концом», то другой тут же откликается: «И стены — воплощенье возражений» (с. 277). Потому попытка

врачей (или санитаров) различить голоса «ночных говорунов», доносящиеся из окна, им самим кажется бесплодной: по их наблюдениям, теперь «смысла в этом нету никакого» (с. 277).

Сближение персонажей опознаваемо со стороны. Оно происходило постепенно, поэтапно, день за днем. Как уже было сказано, во временном отношении поэма «Горбунов и Горчаков» (ее хронотоп) охватывает три дня, точнее — три утра и три вечера («И был вечер, и было утро...»). Между ними две ночи — «Горчаков в ночи», «Горбунов в ночи». Третья ночь, «после нуля» («Разговор в разговоре»), коротка, она замыкает повествование. Отсюда и проистекает весьма *условное* деление поэмы на три части, три этапа, три ступени, соответствующие трем дням / трем ночам общения (более широко — коммуникации) персонажей.

Троекратность привносит в сюжет поэмы очевидный символический (библейский) оттенок. Если первый день пронизан сомнениями и иронией Горчакова в отношении Горбунова, если второй — свидетельство видимого духовного сближения героев, то третий — экспликация доверия, возникшего между учителем и учеником. Если после упреков в доносителе на «второе утро» Горбунов пытался обмануть Горчакова и (как и врачам) рассказывал ему о «морском» сне, то в «третье утро» он полагается на сопалатника и уже безбоязненно признается, что ночью снова видел «тот же» сон о лисичках («Как всегда», с. 278). Троекратность и повтор (образ сна-лисичек) композиционно смыкают «начала и концы», повествование обретает характер композиционного кольца, актуализирующего коннотации библиейского Уробороса, символического образа змеи, кусающей собственный хвост, проецируя итоговое представление о вечности и бесконечности.

Магическая цифра «3» опосредует динамику отношений героев Бродского. Третий день, точнее третья (символически последняя и *последующая*) ночь Горбунова и Горчакова в пространстве мира-сумасшедшего дома, мира-хаоса, обретает значение

кульминации — ситуационной и мистической. В пространстве третьего дня/ночи Бродским актуализируется центральное событие сквозного библейского мотива поэмы — мотива Страстной недели, жертвенного распятия/убийства (и будущего воскресения).

Уже первое упоминание Пасхи в тексте поэмы становится знаком некоего рубежа — того времени, когда Горчаков будет выписан из клиники («После Пасхи», с. 278)⁷⁷. По предположению К. Проффера, выписка Горчакова — «вознаграждение» за доносительство: «За донос на Горбунова Горчаков будет освобожден к Пасхе»⁷⁸. Однако в тексте поэмы Бродского указаний на подобную мотивацию нет. Кроме того, важна «незаметная» подмена в восприятии исследователем синтаксемы: не *к* Пасхе, а *после* Пасхи. Такой вариант дает возможность более емкого прочтения текста: субъект воскресения может быть замещен (или дублирован), характер лексемы «освобождение» может быть (ре)интерпретирован в более широком смысле.

Но, как бы то ни было, время Пасхи — время расставания персонажей, в представлении Горбунова — время молчания, время наступления тишины.

В библейском каноне Пасха знаменует воскресение Христа, которое, как помним, происходит на *третий* день после распятия. Этот рубежный день Страстной недели и даже более — земной жизни Иисуса — аллюзийно приходится на последнюю ночь текстового пространства поэмы. Если первоначально

⁷⁷ «Обезличенный» сложный текст Бродского порой порождает неверное восприятие. Так, И. Плеханова, тонкий и наблюдательный исследователь, слова Горчакова о предстоящей выписке из клиники приписывает Горбунову. См.: «...пророчество Горбунова: „Уж если размышляешь о горе, // то думай о Голгофе, по причине // того, что уже март в календаре, // и я исчезну где-нибудь в лощине“» (Плеханова И. И. Преображение трагического: метафизическая мистерия Иосифа Бродского. С. 360). Подобное прочтение ошибочно.

⁷⁸ Проффер К. Остановка в сумасшедшем доме: поэма Бродского «Горбунов и Горчаков». С. 134, 136.

речь шла о «бытовом» уходе Горчакова (выписке), то события третьей ночи пересоздают картину — теперь это «бытийный» уход Горбунова. Подобно тому как Пасха, крестная смерть Иисуса, знаменует жертву закланного Агнца ради очищения «человеков» — единожды и навсегда, так и уход (вечный сон) Горбунова — акт смыслоемкий и по-своему жертвенный: подобно Иисусу, заменившему собой пасхальную жертву, Горбунов в своем уходе «заместил» Горчакова, и что очень важно: по уходу — освободил.

Исследователи спорят, каков финал поэмы: Горчаков спит, как полагают сопалатники, или герой умер?

К. Проффер: «Поэма кончается сценой, в которой Горчаков сидит рядом с Горбуновым, воображая, что Горбунову снится море, и обещая сохранить его сон»⁷⁹.

Я. Гордин: Горбунов «отказывается принимать реальность бедлама <...> за что его избивает <...> Горчаков»⁸⁰. Исследователь здесь же уточняет — «убивает»⁸¹.

«Впрочем, — добавляет и К. Проффер, — будет правомочно интерпретировать конец поэмы и как смерть Горбунова, а не как сон»⁸².

С нашей точки зрения, более других прав Дж. Клайн, который полагает, что «финал поэмы будет гораздо менее значительным, если его не интерпретировать как смерть Горбунова»⁸³. Действительно, на наш взгляд, смерть героя представляет собой наиболее широкий вариант для интерпретации, так как смерть в представлении Бродского никогда не знаменует конец, скорее нечто продолжающееся, нечто длящееся *после*.

⁷⁹ Там же. С. 134.

⁸⁰ Гордин Я. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. С. 240.

⁸¹ Там же.

⁸² Проффер К. Остановка в сумасшедшем доме: поэма Бродского «Горбунов и Горчаков». С. 134.

⁸³ Цит. по: Проффер К. Остановка в сумасшедшем доме: поэма Бродского «Горбунов и Горчаков». С. 139.

У Бродского сон-смерть Горбунова наделяется множественными смыслами, коннотациями. Прежде всего она знаменует собой двойное преобразование-воскресение, которое переживают оба героя — один в конечном времени, другой в бесконечности. Архетипическая (библейская) ситуация словно бы смоделирована, но преодолена и продлена.

Ранее озвученные, но не имевшие бытийной привязки суждения Горчакова-учителя словно бы находят свое воплощение в финальных событиях, подтверждая истинность того, что ранее воспринималось в виде словесных абстракций. Идеи учителя находят продолжение в словах ученика, земная оболочка учителя преодолевается, находя покой и тишину в нестрашных и не пугающих героя вечности и бесконечности. Образ лисичек навсегда остается в сне-сознании жертвенного героя, тем самым реализуя надежду на возможность преодоления драматичных земных коллизий. Сонетоподобная (по Л. Лосеву) форма стиха, жанровая форма, как правило, связанная с любовной тематикой, утверждает свою законность и мотивированность в структуре поэмы.

В отличие от канонического евангелия (евангелий) у Бродского не Бог, но божественная сущность Слова становится условием преобразования (воскресения) одного и обновления другого героя. А «совершенно замечательная парадигма» христианства, которой пользуется поэт, «вполне приложима» к ситуации: «Это тоже архетипическ<ая> ситуаци<я>, котор<ая> как бы расширя<ет> понятия»⁸⁴. Причем Бродский не соблюдает хронологию библейских событий, легко смещает их: образы Нового Завета перемежаются с образами и мотивами Ветхого. Рядом с абрисом новозаветного Иисуса появляется образ ветхозаветного Моисея, проводящего евреев по расступившемуся морю

⁸⁴ *Бродский И.* У меня нет принципов, есть только нервы... / инт. Бригит Файт, Лондон, 10 сентября 1991 г. // Бродский И. Книга интервью / сост. В. Полухина. Изд. 3-е, расш., испр. и доп. М.: Захаров, 2005. 783 с. С. 566–591. С. 574.

(напомним, что отделение воды от суши происходит тоже в системе троичности — на третий день). Отсюда видение Горчакова:

И ты бредешь сквозь волны коридором...
И рыбы молча смотрят из дверей...
Я — за тобой... но тотчас перед взором
всплывают мириады пузырей...
Мне не пройти, не справиться с напором... (с. 288)⁸⁵.

Если образ Горбунова соотносится с мотивами жертвенного Иисуса, претерпевающего страсти (и в приближении к нему Моисея, обретшего священные заповеди Господа), то Горчаков удостоивается сравнения с иудейским богом смерти — «И сам он вездесущ, как *Иегова*...» (с. 274), в пространстве поэмы осуществляя начертанное ему свыше предназначение, отправляя Горбунова в сон и становясь его вечным стражем. (По наблюдениям К. Проффера, «как душа Джона Донна хранит его сон, в конце поэмы Бродского „Большая элегия Джону Донну“»⁸⁶.)

В любой системе «заветов» статус Горчакова — статус ученика. И он прилежный ученик, а потому его обращение к Горбунову звучит клятвенно:

А что до сроков — я прожду любой,
пока с тобой не повстречаюсь взглядом... (с. 288).

Горчаков вступает в роль духовного наследника Горбунова. Хаос земного существования подчиняется законам гармонии. Конечность преобразуется в вечность, дни и часы получают

⁸⁵ В данном случае К. Проффер ошибочно подменяет события Ветхого и Нового Завета, говорит не о Моисее, а «о сходстве Горбунова с Христом» (*Проффер К.* Остановка в сумасшедшем доме: поэма Бродского «Горбунов и Горчаков». С. 137).

⁸⁶ *Проффер К.* Остановка в сумасшедшем доме: поэма Бродского Горбунов и Горчаков. С. 134.

содержание «навсегда», «навечно». Способность к экзистенциальному прозрению, которой был наделен Горбунов, проникает в сердце и сознание Горчакова. Остается только вопрос, касающийся Горбунова: в чем же итог его страданий?

Большинство исследователей прочитывают поэму «Горбунов и Горчаков» как мистерию, однако порой связывают инобытие героев (прежде всего Горбунова) с мыслью об «антитезе несвободы и бесконечности»⁸⁷, интерпретируют поэму как «горестную историю умирания человеческой души от чудовищной несвободы»⁸⁸. В подобных суждениях, в целом допустимых, на наш взгляд, проступает оттенок «внешней» сюжетики по отношению к героям Бродского. Исследователи будто склоняются к мысли (приближаются к мысли) о противопоставленности неволи и свободы, больницы-тюрьмы и законного пространства, советской (тогда) идеологии и древних религий, и т. д. Однако в поэтической философии Бродского подобных антиномий нет, реалистическая социоконфликтность в его поэзии вытеснена метафизикой. Права Д. Нокс, которая пишет: «Использование того или иного политического ярлыка для классификации писателя, реагирующего на неприемлемое окружение, допустимо во многих случаях, но в случае поэта Бродского даже сам термин „политическое“ не вполне подходит: он не только не определяет истинную природу поэтической реакции, но и не вполне проясняет ту альтернативную реальность, которую художник создает для самого себя»⁸⁹. Причем следует подчеркнуть, что поэтическая философия Бродского не чья-либо (Фрейда, Ницше, Кьеркегора, Хайдеггера или др.), но его собственная, поэтическая, бродская: «Он размышляет по-своему»⁹⁰.

⁸⁷ Плеханова И. И. Преображение трагического: метафизическая мистерия Иосифа Бродского. С. 350.

⁸⁸ Гордин Я. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. С. 200.

⁸⁹ Нокс Д. Иерархия «других» в поэзии Бродского // Поэтика Бродского / под ред. Л. Лосева. Tenaflly, New Jersey: Эрмитаж, 1986. С. 160.

⁹⁰ Проффер К. Остановка в сумасшедшем доме: поэма Бродского Горбунов и Горчаков. С. 135.

Справедливо суждение Л. Лосева, касающееся поэмы «Горбунов и Горчаков», что герои Бродского в пределах сумасшедшего дома постигают не мировые абстракции, а переживают «экзистенциальное несчастье — предательство близких, людскую жестокость, собственную биологическую уязвимость. Не устоять перед этим несчастьем — это значит „лишиться разума“, утратить себя как личность»⁹¹. Именно так — не конфликт идей, не столкновение с обществом, не социальные конфронтации, не внешние коллизии, но очень-личностные, достигающие бытийных пределов антиномии человеческой души и духа, внутренней сущности и людской психологии. В пределах поэмы Бродского «катастрофа любви», воплощенная посредством образов островков-лисичек, вбирает в себя все прочие дихотомии человеческого существования, тем самым — через область чувств — обостряя восприятие Вселенной. Философия Бродского (и его героев) в поэме «Горбунов и Горчаков» подчинена не логике разумного, но движению чувств, первым из которых оказывается л(Л)юбовь.

Примечательна в этом плане глава «Разговоры о море» (XIII), которая на внешнем уровне как будто бы не касается темы любви, однако, на наш взгляд, прочно сопутствует ей.

Исследователи уверенно говорят, что герою Горбунову снятся как сны о лисичках, так и сны о море. Так, по мысли Я. Гордина, «в „Горбунове и Горчакове“ <...> сон есть дорога в страну вечной свободы, которая — в неизменных традициях русской поэзии — символизируется морем»⁹². Более того, исследователи полагают, что сны о лисичках покидают Горбунова. Ян Сяоди: «...сон Горбунова меняется. Герой в полном отчаянии расстался с любовью, и ему больше не снятся лисички. Герой хотел бы продолжить мыслить о самосуществовании, и ему теперь непрерывно снится море»⁹³. К. Проффер: «...у него <у Горбунова>

⁹¹ Лосев Л. Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. С. 146.

⁹² Гордин Я. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. С. 245.

⁹³ Ян Сяоди. Страх и абсурд бытия: о поэме И. А. Бродского «Горбунов и Горчаков». С. 411.

прекращаются сны о лисичках»⁹⁴. Между тем было бы странным признать, что Горбунов открыто рассказывает во «враждебной среде» врачей о собственном реальном сне (о море). Предположить, что Горбунов открылся врачам, было бы неверным.

По нашим представлениям, сна о море у Горбунова не было, как не прекращались и его сны о лисичках. Горчаков в разговоре с Горбуновым высказывает суждение, что сон о море обладает «бóльшими правами» (с. 285), чем сон о лисичках. Действительно, сон о море более традиционен и «нейтрален». Именно поэтому, на наш взгляд, Горбунов в ответ на вопрос докторов о сне и произносит (ложь), что ему снилось море.

Образ моря у Горбунова — не сон. Как пронизательно замечает Горчаков, море — «хренов твой <Горбунова> *вымысел*» (с. 285). Скорее всего, море связано с ментальными видениями Горбунова, с философскими (поэтическими) представлениями героя об окружающем:

В открытом и в смежающемся взоре
все время что-то мощное бурлит,
как будто море. Думаю, что море
<...> Пожалуй, море... (с. 283).

Образ моря становится заместителем (вытеснителем) всего, что окружает Горбунова. В отличие от Горчакова, он не видит «крашенных стен» психушки с «лиловыми» тенями, его не тяготят стены больницы-тюрьмы (как, можно предположить, и каменные своды предрекаемых ему Горчаковым «Крестов»). Внутренний слух Горбунова различает некий шум, «бурление» («что-то мощное бурлит», «в ушах шумит», с. 285), но для него это не голоса постояльцев больничной палаты, не шаги медперсонала, не шум за окном — это море Вселенной самого персонажа. Его мысли, его представления, его сознание и подсознание.

⁹⁴ Проффер К. Остановка в сумасшедшем доме: поэма Бродского «Горбунов и Горчаков». С. 137.

Это действительно сон, но сон не физиологический, а иррациональный, (под)сознательный. «В *открытом* и в *смежающемся* взоре...».

Море — уже по словам Горчакова — «пучина бытия», «откуда все мы» (с. 283). И хотя это суждение озвучено Горчаковым, но к «третьему дню», как уже было сказано, Горбунов и Горчаков — единомышленники, изъясняющиеся на одном языке. Оттого речь Горчакова звучит подобно речи Горбунова, вбирая в себя мысли учителя, органично воспринятые учеником. Более того, в XIII главе восемь диалогических строф звучат «на равных»: каждая строфа — развернутая реплика героя (одного и другого), не вопрос-ответ, как раньше, но полноценные и равноценные высказывания обоих персонажей, сменяющие друг друга.

Повзрослевшего ученика-Горчакова, приближающегося к осознанию «дна и горизонта», все еще пугают «прочие системы пространства» (с. 284). Горбунов же давно преодолел пределы *ограниченности* пространства:

Я — волны, а не крашенные наши
простенки узрю всюду, где судьба
прибьет меня — от Рая до параша.
И это, Горчаков, не похвальба (с. 284)⁹⁵.

Мир героя не знает привычных координат, он беспределен (подобно миру «Божественной комедии» Данте):

Я чувствую, что шествую во сне я
ступеньками, ведущими из тьмы
то в бездну, то в преддверье эмпирея,
один, среди цветущей бахромы —
бессонным эскалатором Неря (с. 284).

⁹⁵ И снова вспомним пространство Гамлетова ореха.

В признании героя звучит эпитет «один», акцентированный сильной позицией начала строки. Мотив одиночества, кажется, долженствующий быть аннигилированным присутствием единомышленника (если уже не друга-ученика), возвращает к мотиву реального (потаенного) сна героя — сна о любви, сна о лисичках. Единственного сна, который действительно снится персонажу.

Метафизический сон о любви (о лисичках), с которым героя была намерена разлучить больница, остается единственным приемлемым способом преодоления одиночества. Бродский писал: «...сама по себе любовь есть самое элитарное из чувств», «она гнездится в сознании, а не в постели», «она приобретает стереоскопичность и перспективу только в контексте культуры» (очерк «Надежда Мандельштам»). В поэме «Горбунов и Горчаков» герой эксплицирует понимание любви как «элитарного чувства», которое единственное способно превозмочь одиночество. Потому ранее признававшийся: «...и спать / с лисичками мне хочется отныне» (с. 256) — Горбунов с ними и остается навсегда. Сон-греза о любви (страдание героя) становится у Бродского условием постижения человеком драматизма одиночества и одновременно способом преодоления его, началом молчания, которое (по словам героя) остается после любви.

На вопрос Горчакова: «А что ты понимаешь под любовью?» — Горчаков в начале поэмы отвечал:

«Разлуку с одиночеством». <...>
«Возможность наклониться к изголовью
и к жизни прикоснуться в тишине
дыханием, руками или бровью...» <...>
«Само сопротивление суесловью» (с. 255).

Любовь для героя поэмы — единственное *спасительное* мистическое время-пространство, вечное и бесконечное. Ранее провозгласивший, что «Молчанье есть грядущее любви» (с. 277),

к финалу, как сам советовал Горчакову, Горбунов мог бы то же самое «прочее<сть> <...> справа налево» (с. 279): «грядущее любви — молчание». Именно к этому молчанию, тишине, преодолению суесловья и приблизился к финалу «третьего дня» Горбунов. Сон о лисичках навсегда остается с героем. Любовь признается героем Бродского условием страдания и спасения, распятия и воскресения.

По Бродскому, Вселенная заключена в самом человеке, потому для его Горбунова вечность — не катастрофа (с. 275), смерть «двузначна» и «синонимична» (с. 276) жизни и только любовь «лишена примет» вещиности и не подвластна дефиниции. Экзистенциально переживаемое чувство любви способно довести героя до безумия, но то же чувство поднимает его над обывательскими представлениями, позволяет проникнуть в беспредельную сущность окружающего, породить представление о конце времени/жизни как воцарении вечности. «Вакуум <...> миропорядка» (с. 275) наделяется контентностью, границы видимого/витального пространства преодолеваются. Герой воскресает. Верный ученик остается рядом с учителем.

Спи, спи, мой друг. Я посижу с тобой.
Не над тобой, не под — а просто рядом.
А что до сроков — я прожду любой,
пока с тобой не повстречуюсь взглядом (с. 287).

Воскресения героя ожидает уже даже не ученик, а друг («мой друг»), истинный преемник и наследник.

Наконец, остается уточнить смысл и интертекстуальное поле той важной для Бродского идеи, которую он выделял в поэме «Горбунов и Горчаков»:

Я думаю, душа за время жизни
приобретает смертные черты (с. 257).

С одной стороны, можно предположить, что реальные обстоятельства окончательного расставания с возлюбленной действительно заставляли поэта в момент написания поэмы думать о «смерти» души, о глубине и болезненности утраченного чувства⁹⁶. Но, с другой стороны, переживаемое автором (и героем) чувство оставленности вступало в отношения с мотивами одиночества, отраженными в литературе ранее. И в данном случае можно предположить, что трагизм одиночества героя Бродского (прямо и/или косвенно) оказывался близок М. Лермонтову, в частности его элегии «Ангел», совмещающей мысль и образ, близкие поэме.

По небу полуночи ангел летел,
И тихую песню он пел,
И месяц, и звезды, и тучи толпой
Внимали той песне святой.
Он пел о блаженстве безгрешных духов
Под кущами райских садов,
О Боге великом он пел, и хвала
Его непритворна была.
Он душу младую в объятиях нес
Для мира печали и слез;
И звук его песни в душе молодой
Остался — без слов, но живой.
И долго на свете томилась она,

⁹⁶ По словам Л. Лосева, наряду с обстоятельствами личной жизни Бродского на поэтологический ряд поэмы «Горбунов и Горчаков» могла повлиять и история жизни Рида Грачева, ленинградского писателя-неформала, в «малопригодной для житья комнатухе» которого бывали многие литераторы той поры, в их числе и Бродский. А. Битов: «К 1962 г. слава <Рида Грачева> среди нас была безмерна». Начиная с 1965 года Р. Грачев неоднократно с небольшими перерывами помещался в психоневрологическую клинику (см. об этом: *Иванов Б.* Грачев Рид Иосифович // Литературный Санкт-Петербург. XX век: энциклопедия. Словарь: в 3 т. / сост. и гл. ред. О. В. Богданова. СПб., 2015. С. 606–609).

Желанием чудным полна,
И звуков небес заменить не могли
Ей скучные песни земли⁹⁷.

Вслед за Лермонтовым, в представлении героя Бродского, душа действительно утомляется «скучными песнями земли» и приобретает черты *смертности*. Перипетии героя: драматичное расставание с любимой, по Бродскому, оказывается той грустной земной «песней», которая придает бессмертной душе «смертные черты», заставляет расстаться с ее частью. Подобно ангелу Лермонтова (= «небожителю» (с. 259) Бродского), только отрыв от земли и возвращение к небесным просторам (бесконечности и «тишине», вечности и «молчанию» у Бродского) способно превозмочь томление души на земле («томилась она») и вернуться к звукам «песни святой». Интертекстуальный пласт лермонтовского «Ангела» позволяет прочертить параболу душевного распятия и воскресения героя Бродского, его бессмертной души, оказавшейся на пороге смертности. Однако если некоторые исследователи полагают, что в сентенции-откровении Бродского заключена «божеская мотивация»: «В аспекте данной идеи становятся более понятными строчки поэмы, выделенные Бродским: „душа за время жизни / приобретает смертные черты“ <...> то есть неизбежно отдаляется от Бога...»⁹⁸ — то в отличие от А. Карасевой мы не говорим о Божественной причастности. На наш взгляд, по Бродскому, все обстоит гораздо проще: душа действительно наделена способностью погибнуть, умереть, стать смертной, в результате житейских перипетий она не-метафорически «приобретает смертные черты». Герой-душа Бродского умирает, переходит в бесконечность — и только «апостольско-ученический» сюжет окрашивает *трагедию* чертами *драматического* действия.

⁹⁷ Лермонтов М. Ангел // Лермонтов М. Собр. соч.: в 4 т. М.: Худож. лит-ра, 1975. Т. 1. Стихотворения. 1828–1841. 648 с. С. 374.

⁹⁸ Карасева А. С. Тип «подпольного человека» Достоевского в ранней лирике Иосифа Бродского. С. 51.

Подводя итог проделанному анализу, можно согласиться, что поэма Иосифа Бродского «Горбунов и Горчаков» «много-смысленна, многослойна, <...> являет нам сложнейший мир идей, чувств, предчувствий»⁹⁹. По словам К. Проффера, «...невозможно „истолковать“ поэму, сказать, что Бродский „ставит такой-то вопрос и так-то на него отвечает“ <...> „Горбунов и Горчаков“ представляет из себя поэтическое исследование <...> различных оттенков возможного осмысления»¹⁰⁰. Действительно, поэма необычайно сложна и предполагает множественность смыслов, исследовательских взглядов, научных интерпретаций. Между тем каждое из проведенных исследований, сближающихся или противопоставленных в анализе природы поэмы, необычайно интересно и перспективно для последующих исследований. Важными наблюдениями в ходе проведенного анализа, как нам представляется, оказались следующие.

Прежде всего это вопрос о системе героев поэмы. В споре о «единоличии» или «двуличии» героя (героев) Бродского мы склонны присоединиться к первоначальному суждению самого автора («нет, их двое и их нужно различать»). Во-первых, к такому суждению наличествуют фабульные основания: Горчаков вступает в беседу не только с Горбуновым, но и с врачами, он наделен собственными сюжетными функциями (в том числе доносы, споры с Горбуновым, убийство). Во-вторых, именно «двоичная» система персонажей позволяет говорить о последовательно реализованной в поэме линии у(У)чителя и у(У)ченика, пронизывающей всю наррацию и обеспечивающей «сюжет в сюжете»: наряду с историей Горбунова (крах его семьи, расставание с любовью, помещение в сумасшедший дом) появляется и вторая линия (подсюжет или параллельный сюжет), в пределах которой главный герой выявляет себя значительно полнее, разнообразнее, обширнее, захватывая в диалоге-споре с Горчаковым про-

⁹⁹ Гордин Я. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. С. 245.

¹⁰⁰ Проффер К. Остановка в сумасшедшем доме: поэма Бродского «Горбунов и Горчаков». С. 136.

блемы, далеко выходящие за пределы личностно-любовной тематики. Узость (= пронзительность) любовного сюжета (линия одного героя) дополняется важными слагаемыми мировоззренческих проблем (обоих героев). Ментальный хронотоп поэмы расширяется, осознание смежности положения бытовых и бытийных проблем обостряется.

В контексте интертекстуальных аллюзий ситуация помещения центрального героя в сумасшедший дом, сюжетно мотивированная разрывом с женой, повторяющимися снами о лисичках и мнимого или реального раздвоения личности, перерастает пределы бытовой ситуации, но обретает размах бытийный. «Идиот» (с. 272) с больничной койки возрастает до масштаба «Идиота» Достоевского. Одиночество без любви и семьи достигает размаха отъединенности от целого мира, сон становится более реальным заместителем жизни, чем сама действительность («Не нужно жизни. Знай себе смотри», с. 252), одиночество *одного* усугубляется одиночеством *другого* (Горчаков: «я чувствую <...> себя всего лишь радиусом стрелки», с. 272), личностное *я* обретает очертания чужого *он* («личина», с. 274), иллюзорное «двуличие» реализуется на уровне зеркального отражения¹⁰¹ дублирующих друг друга парных персонажей («Как странно Горбунову на кресте / рассчитывать внизу на Горчакова», с. 274). В итоге конкретность медицинского диагноза нейтрализуется экзистенцией человеческого существования, конкретика реальности поглощается всеобщностью законов мироздания («Боюсь, что ты застрянешь здесь навечно», с. 254; «навек», с. 274), жизненный опыт растворяется в библейских (и апокрифических) проекциях.

Внутренний «ученический» пласт поэмы позволяет Бродскому перейти к архетипическому сюжету (сюжетам),

¹⁰¹ См. И. Плеханова: «Горбунов и Горчаков не только созвучны именами, они смотрятся друг в друга, как левое и правое отражения» (*Плеханова И. И. Преображение трагического: метафизическая мистерия Иосифа Бродского*. С. 350).

метафоризируя и символизируя детали, ситуации, обстоятельства, переводя их с одного уровня на другой, стадийно градуируя и насыщая более глубоким философско-поэтическим контентом. Совмещение ветхозаветных и новозаветных образов и мотивов порождает в поэме Бродского бифокальность восприятия, формируя особую иудейско-христианскую оптику, интерферирующую древние нарративные линии истории исхода евреев из Египта (Моисей) и отраженные в Библии евангельские истории сына Божьего (Иисуса), принявшего на себя страдания и мучения всех и за всех.

Особая продуманность хронологической структуры поэмы — канун Пасхи, Страстная неделя, сумасшедший дом — опосредуется сложными аллюзиями, эксплуатирующими «внутреннюю семантику» знака, цифры, буквы. Мотивы парности, двойственности, двоичности, зеркальности, отраженности, тройственности, троичности и др. серьезно раздвигают границы интерпретации изображаемых (конкретных) событий, насыщая их подтекстом бэкграунда, обстоятельствами типизирующими, символизирующими, универсализирующими.

Интертекстуальный пласт поэмы «Горбунов и Горчаков» необычайно широк: от философских проекций к Фрейдю, Ницше, Хайдеггеру (и др.), через библейские тексты Ветхого и Нового Завета, к многочисленным художественным текстам мировой и русской литературы: древнегреческая мифология, Платон, Шекспир, Данте, Мильтон, Сервантес, Беккет, Фрост, Стоппард, Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Достоевский, Чехов, Блок, Булгаков (и др.). Бродский не просто ориентируется на художественную философию предшественников, но преображает ее согласно собственному сознанию (и подсознанию), использует узнаваемые поэтологические стратегии, наделяя их собственными коннотациями и смыслами.

В поэме «Горбунов и Горчаков» Бродский умело возвышает абсурдистскую игру со словом до обожествления Слова, заставляя хаотизированный и абсурдированный по виду текст проду-

цировать признаки гармонизации и организации хаоса, преодоленного Словом, божественным Глаголом. В поэме Бродского надмирная экзистенциальность доминирует над логикой рационального анализа современности, автором словно бы примерен апостольский нарративный чин и создано еще одно — современное — Евангелие, «Евангелие от Иосифа». Бродский: «В конце концов, мои сочинения, моя жизнь — это мое Евангелие...».

«Осенний крик ястреба»: вечное и современное

Стихотворение Иосифа Бродского «Осенний крик ястреба» было написано в 1975 году¹, когда поэт уже три года находился в Америке, в эмиграции, в то время жил в Массачусетсе. Возникает вопрос: какие интертекстуальные пласты вбирала в себя поэзия Бродского на этом этапе, что составляло концептуальный подтекст его лирических произведений, на какие претексты опирался в своем творчестве поэт? К этим или сопоставимым с ними по смыслу вопросам уже многократно обращалась критика, о стихотворении «Осенний крик ястреба» написана обширная научно-критическая литература. Многочисленная и разнообразная в том числе и потому, что стихотворение по праву считается одним из лучших поэтических творений Бродского. Неслучайно Я. Гордин признавался: «Очень люблю „Осенний крик ястреба“»². С точки зрения критика и друга, «в „Осеннем крике ястреба“ он <Бродский> скорбно завершил историю птицы-души, начатую двенадцать лет назад. Птица, взлетевшая в эмпирей, охватившая взглядом всю землю и погибшая от избытка высоты (то, что казалось „Выше Бога“, оказалось выше жизни), продолжение и финал птицы-души из „Большой элегии Джону Донну“»³.

Говоря об «Осеннем крике ястреба», как правило, критика выдвигает на первый план тему поэта и поэзии, тему творчества, тему судьбы поэта. По мысли У. Уодсворта, по стихотворению «Осенний крик ястреба» «можно составить себе представление о видении Иосифом возвышенного: в вербальном полете поэт

¹ Впервые опубликовано: Russica-81: лит. сб. [Проза. Поэзия. Публицистика. Эссе. Воспоминания. Архив] / [ред. А. Сумеркин]. New York: Russica publ., 1982. 412 с.

² Гордин Я. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. М.: Время, 2010. С. 195.

³ Гордин Я. В сторону Стикса. Большой некролог. М.: НЛО, 2005. 226 с. С. 53.

поднимается на такую высоту, где едва хватает воздуха, но оттуда вид — „горизонт“ — так высок и широк, так божествен, как только возможно»⁴. Именно в этом поэтологическом контексте в основном и выявляются интертекстуальные пласты стихотворения «Осенний крик ястреба». Неслучайно суждение Л. Лосева о различных интертекстах стихотворения Бродского связано преимущественно с этим аспектом: «„Осенний крик ястреба“ обязан и мифу об Икаре, и оде Горация „К Меценату“, и „Царскосельскому лебедю“ Жуковского, и, конечно, „Орлу“ Гумилева, и даже, может быть, „Песне о Соколе“ Горького»⁵.

По наблюдениям специалистов-бродсковедов, первым на интертекстуальные пласты стихотворения «Осенний крик ястреба» обратил внимание поэт А. Найман, напрямую связав его с «Осенью» Евг. Баратынского. В интервью конца 1980-х годов Найман признавался: «Мне кажется, что в нашей молодости для нас, во всяком случае для него <Бродского> и для меня, особняком стояли стихи Баратынского „Осень“. Это вершина русской поэзии, которую ты всегда чувствуешь и звук которой определяет вообще весь шум мироздания <...> Я думаю, что стихи „Осенний крик ястреба“ — это вариация на тему „Осени“ и версия „Осени“ Баратынского»⁶.

К интертексту Баратынского обратился впоследствии исследователь И. А. Пильщикова, который, зная об увлечении Бродского поэзией Баратынского, указал на тематическую связь стихотворений современного поэта с лирикой русского классика и, в частности, наметил некоторые мотивно-тематические переклички «Осеннего крика ястреба» с «Осенью» и «Недоноском»

⁴ *Уодсворт У.* 19 ноября 2003, Нью-Йорк // Бродский глазами современников / сост. В. Полухина. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2006. Т. 2. С. 435.

⁵ *Лосев Л.* Август 2004 // Бродский глазами современников / сост. В. Полухина. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2006. Т. 2. С. 61.

⁶ *Найман А.* 13 июля 1989, Ноттингем // Бродский глазами современников / сост. В. Полухина. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2006. Т. 1. С. 35.

Баратынского⁷. По мысли Пильщикова, в «осенних» текстах поэтов совпадают векторы как временной (осень → зима), так и пространственный (пейзажные перспективы), аккумуляция которых усиливается подобием сдерживаемого крика отчаяния лирического героя Баратынского («негодования крик», «воплъ тоски великой», «вполне торжественный и дикой») и прощального крика ястреба Бродского («пронзительный резкий крик»)⁸.

В монографии «„На пиру Мнемозины“: интертексты Иосифа Бродского» исследователь А. Ранчин углубил параллели «Осеннего крика ястреба» к русской классике и через «Осень» Баратынского связал «Осенний крик...» с «Осенью» А. Пушкина, приняв за интенционную связь стремление поэтов «к высшему бытию, символизируемому подъемом к небу»⁹. В целом Ранчин привычно интерпретировал «Осенний крик ястреба» как метафоризированную историю судьбы поэта, его прихода в мир и служения, поставил стихотворение в контекст проблематики «поэт и поэзия», и наряду с Баратынским и Пушкиным ввел в контекст претекстов Бродского стихотворение Г. Р. Державина «Лебедь» с развитой в нем поэтической идиоматикой Горация (как «образцового» предшественника классициста Державина). В обращении к литературе XX века Ранчин наметил точки взаимодействия лирической темы о предназначении поэта у Бродского с мотивикой стихотворений А. Блока, С. Есенина, В. Ходасевича и др.

Подобный ряд интертекстуальных наблюдений-переключек можно множить. Между тем, на наш взгляд, прав А. Долинин, который отметил, что принять такого рода обширные и разне-

⁷ *Pilshikov I. A. Brodsky and Baratynsky // Literary Tradition and Practice in Russian Culture. Papers from an international Conference on the Occasion of the Seventieth Birthday of Yu. M. Lotman. Russian Culture, Structure and Tradition. 2–6 July 1992, Keele University, United Kingdom. Rodopi, 1993. P. 214–228.*

⁸ *Pilshikov I. A. Brodsky and Baratynsky. P. 221–223.*

⁹ *Ранчин А. М. «На пиру Мнемозины»: интертексты Бродского. М.: НЛО, 2001. 462 с.*

сенные во времени сопоставления можно только при условии «очень высокого уровня абстракции»¹⁰. По мнению исследователя, расширительно толкуемые мотивы, «по сути дела, являются общими местами или топосами всей мировой поэзии: осеннее умирание, смерть поэта, полет ввысь, падение с неба»¹¹. По Долинину, «главный изъян сопоставлений такого рода состоит в том, что они игнорируют поэтический слог, образную систему, сюжет, даже главное событие *ОКЯ*, названное в заглавии, — отчаянный предсмертный крик птицы, замерзающей в безвоздушном пространстве»¹².

В свою очередь А. Долинин обновил ряд интертекстуальных проекций, среди которых оказались стихи Э. Багрицкого («Тиль Уленшпигель»), Н. Заболоцкого («Осень», «Храмгэс», «Север»), О. Мандельштама («Стихи о неизвестном солдате»), У. Х. Одена («В музее изящных искусств») и др. Но наиболее убедительно в качестве претекста «Осеннего крика ястреба» в работе Долинина представлен «Орел» Н. Гумилева, с характерными для стиха образами «небес-могилы» и «птицы-поэта». По мысли ученого, «стихотворение Гумилева — это, по-видимому, единственный текст, где метафора „воздушной могилы“ непосредственно реализована в сюжете, и потому оно <...> должно рассматриваться и как <...> очевидный претекст *ОКЯ*»¹³. По Долинину, «переключка сюжетобразующих мотивов у Гумилева и Бродского самоочевидна: в обоих текстах хищная птица одного и того же семейства залетает в такую высь — в звездные преддверья или в „астрономически объективный ад / птиц, где отсутствует кислород, / где вместо проса — крупа далеких

¹⁰ Долинин А. Воздушная могила. О некоторых подтекстах стихотворения Иосифа Бродского «Осенний крик ястреба» // Эткинские чтения — 2. Сб. статей по мат-лам Чтений памяти Е. Г. Эткинда 2002 и 2004 г. СПб.: Европейский ун-т в СПб., 2005. С. 277.

¹¹ Там же.

¹² Там же. С. 277–278.

¹³ Там же. С. 282.

звезд“, — откуда уже нельзя вернуться назад; и орел, и ястреб погибают от недостатка кислорода и от холода, но, и мертвые, продолжают полет, по романтической версии Гумилева, — вне времени и пространства, над конечными мирами, среди звезд, „в великолепной могиле“ вечности, а по натурфилософской версии Бродского, — как недолговечный снежный прах, как частица мирового природного круговращения»¹⁴.

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

Друзья поэта давно указали на то обстоятельство, что рождение «Осеннего крика ястреба» (отчасти) было связано у Бродского с событиями биографического плана, в частности, с «„карьерой“ летчика». В. Полухина напрямую спрашивала в интервью Л. Лосева: «Вам не кажется, что без этого опыта он не написал бы свое послание человечеству „Крик осеннего ястреба“¹⁵?»¹⁶ И Лосев вспоминал, что Бродский действительно в юности увлекался идеей пилотирования, а в Энн-Арборе даже «взял несколько уроков»¹⁷. Потому, по мысли Лосева, «очень может быть, что взгляд с высоты — из опыта полетов»¹⁸. При этом тут же справедливо добавлял, что «не в меньшей степени» стихотворение обязано и своим литературным претекстам.

¹⁴ Эткинские чтения — 2. Сб. статей по мат-лам Чтений памяти Е. Г. Эткина 2002 и 2004 г. СПб.: Европейский ун-т в СПб., 2005. С. 282.

¹⁵ Ошибочно.

¹⁶ Лосев Л. Август 2004 // Бродский глазами современников / сост. В. Полухина. Т. 2. С. 61.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же.

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

Примечательно, что, будучи в Энн-Арборе, Бродский, кажется, только что вырвался «на свободу», оказался в свободных штатах Америки, избавился от преследований КГБ, теперь — парил в воздухе, однако мысли, которые спровоцировал в нем «взгляд сверху», оказались напрямую связанными с представлениями о смерти, очень родственными тому, как эти мотивы репрезентированы в «Осеннем крике ястреба». Казалось бы, матричная модель поэтического текста, связанного с образами птицы и высокого неба, вполне традиционна и очевидна — это символика простора и свободы, высоты и бесконечности беспредельного неба, подчеркнутого (личностного = поэтического) одиночества. Кажется, общекультурный архетипический код эксплицирован: поэт и толпа — именно по этому «знакомому» пути и пошла критика в интерпретации стихотворения. Между тем в тексте Бродского проступают и иные маркеры — маркеры иной проблемно-тематической сферы.

Прежде всего обращает на себя внимание то обстоятельство, что в насквозь символичной и метафоричной поэзии Бродского, как правило, элиминирующей конкретику, гасящей точность и категоричность, слишком прямолинейно и весьма подчеркнуто — трижды — названы топографические реалии: Коннектикут, Новая Англия, Рио-Гранде. Столь очевидные географические маркеры даже позволили А. Ранчину «вскользь» квалифицировать стихотворение Бродского как американское: «Античные философские коннотации этого „американского“ стихотворения обнажены в обыгрывании „общего места“ греческой мысли — определения: „человек есть бесперое двуногое“»¹⁹.

¹⁹ Ранчин А. М. «На пиру Мнемозины»: интертексты Бродского. М.: НЛО, 2001. 462 с.

Не останавливаясь на сути высказывания критика, обратим внимание, что Ранчин берет в кавычки определение «американский» и не вкладывает в него особого смысла, но использует (скорее всего) как знак американского периода в творчестве Бродского и/или как отражение множественности американских топонимов в пределах небольшого поэтического текста. Между тем, с нашей точки зрения, именно эти «американские координаты» и важны для акцентуации другого (ранее не рассматриваемого) концептуального смысла стихотворения «Осенний крик ястреба».

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

Однако в условиях «публичной» эмиграции написать стихотворение в ностальгическом ключе было бы для Бродского невозможно. Поэт и так испытывал чувство «стыда» перед новыми соотечественниками: в разговоре с Э. Проффер он признавался, что испытывает «чувство вины» перед Америкой и американцами, так сердечно и щедро приютившими его, так как, в его понимании, он не оправдывал их доброжелательства и гостеприимства, не был готов «играть в политические игры»²⁰.

²⁰ См.: инт. Э. Проффер, документ. фильм «Бродский не поэт» (2015).

Бродский оставался вне политики, вне поэтических деклараций, вне публичного о(б)суждения покинутой родины. Другими словами — написать стихотворение, в котором поэт открыто выразил бы чувство тоски по родине, было в условиях «неофициального регламента» американской эмиграции недопустимо²¹. Но, по нашим представлениям, эти потаенные мотивы — в растворенном, сублимированном виде — получили отражение в тексте «Осеннего крика ястреба».

На наш взгляд, весьма точно относительно рассматриваемого стихотворения выразился Я. Гордин: «В 1975 году <...> Иосиф Бродский в одном из наиболее выразительных своих стихотворений „Осенний крик ястреба“ с обычной для него в то время горькой трезвостью объяснил высокую катастрофичность своего пути»²². Обратим внимание, Гордин говорит не о пути поэта, но о *его (своем)* пути, то есть о личностном, человеческом. Как нам представляется, именно этот ракурс и составляет ту семантическую грань стихотворения, которая прежде не была затронута исследователями.

Л. Лосев однажды поведал историю о восприятии «Осеннего крика ястреба» специалистом: «...я как-то прочитал это стихотворение ученому-орнитологу и услышал, что с точки зрения науки там все невероятно, чистая выдумка», и тут же добавил: «Стихи гениальные»²³. Думается, что не нужно быть специалистом-орнитологом, чтобы понять, что стихи Бродского в научном плане — «чистая выдумка». Однако тем любопытнее понять смысл «выдуманной» трагедии-метаморфозы, произошедшей с героем-ястребом.

Обращает на себя внимание сюжетность (по сути — балладная сюжетность) стихотворения, где герой-ястреб поднимается

²¹ Сходные «условности» соблюдал в эмиграции и С. Довлатов (см. следующую главу).

²² Гордин Я. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. С. 197.

²³ Лосев Л. Август 2004 // Бродский глазами современников / сост. В. Полухина. Т. 2. С. 61.

ввысь, чтобы преодолеть воздушное пространство и достичь тех далеких мест, где в пышных лесах, в «распаренной толпе буков» (с. 103)²⁴ скрылось его родное гнездо, в котором он помнит каждую мелочь — «разбитую скорлупу / в алую крапинку», запахи, «тени / брата или сестры» (с. 103). В отличие от «людских» координат, вектор пути ястреба не определен с топографической точностью, но противопоставление «здесь» и «там» акцентировано контрастной парой Север ↔ Юг, которые выделены (позиционно и графически) в тексте стихотворения: ястреб с Севера путь «держ<ит> на Юг» (с. 103), из Новой Англии «в дельту» «к Рио-Гранде» (с. 103), с чужбины — в родные места. Фабульная линия полета птицы не прорисована акцентированно (прицельно и пристально), но она остается устойчивым фоном всего сюжетного повествования: полет птицы имеет определенно означенную цель — возвращение в родное гнездо. Мотив невозможности возвращения придает наррации трагический оттенок.

Пейзажные картины, открывающие повествование, вводящие в тему, изначально фиксируют трагический абрис предстоящего полета птицы, предвещают трагическую развязку. Образ видимой с высоты реки («серебро реки») предстает в сознании парящего в высоте ястреба в виде «клинки», «сталь» которого блестит «в зубуринах перекатов» (с. 103). Образ «вьющейся точно живой клинок» (с. 103) реки, блистающей серебром стали среди «бисера городков» (с. 103), вызывает в сознании образ восточного оружия, богато украшенного драгоценностями и пугающего своим грозным предназначением. Сопутствующий пейзажу контраст температур — «упавшие до ноля термометры» и «пожар листьев» (с. 103) — дополняют растущее напряжение, формируемое объективными природными картинами и их субъективным психологизированным восприятием. Трагическое впечатление усиливается образом «распластанно-

²⁴ Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: [Бродский И.]. Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: Пушкинский фонд, 1998. Изд. 2-е. Т. III. С. 103–106, — с указанием страниц в скобках.

го» (как распятого) ястреба, который «парит в голубом океане» «с прижатою к животу плюсною» — «когти в кулак, точно пальцы рук» (с. 103)²⁵. «Сжатый кулак» становится еще одним сигналом предстоящей битвы, некоего будущего противостояния.

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

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

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

²⁵ А. Долинин связывает образ «плюсны» со «Стихами о неизвестном солдате» О. Мандельштама и воспринимает смерть ястреба как «метафору героической, „рыцарской“ смерти» (см.: Долинин А. Воздушная могила. О некоторых подтекстах стихотворения Иосифа Бродского «Осенний крик ястреба». С. 281).

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

Эк куда меня занесло! (с. 104).

Принятое в тексте объективно-личное повествование неожиданным образом сменяется субъективно-личным, 3-е лицо уступает место 1-му, *он* трансформируется в *я*. В тексте актуализируется точка совмещения образа героя-ястреба и образа лирического героя (в данном случае в большей степени героя-рассказчика), птичье и человеческое коррелируют, позволяя на примере судьбы птицы эксплицировать черты судьбы лирического героя, героя-нарратора, *alter ego* автора. Разговорно-просторечная (опрошенная) форма восклицания — «Эк куда...» — допускает сближение образа нарратора сюжетного «балладного» повествования с образом лирического героя «бессюжетной» элегии. Интенции героя-ястреба проецируются на образ лирического героя, фоновый мотив мыслей о родине оказывается вовлеченным в ментальную сферу лирического персонажа.

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

Дальнейший нарративный план повествования вслед за возгласом «Эк куда меня занесло!» (с. 104) опосредован смешением-совмещением птичьего и человеческого, неразделимости их сущ-

ностей, перемежением-диффузией их голосов и сознаний. Даже способ номинации героев-людей и героев-птиц осуществляется в сходной стратегии — посредством субстантивации прилагательных «двуногие» и «пернатые» («Что для двуногих высь, / то для пернатых наоборот», с. 104–105). Выделенность героев (ястреба и рассказчика) из мира орнитологического и мира антропологического — одинаково им противостоящих — закрепляется мотивом одиночества персонажей, оказывающихся в положении *между* — между небом и землей, между адом и раем. «Ионосфера» для героев — «астрономически объективный ад»,

<...> где отсутствует кислород,
где вместо проса — крупа далеких
звезд (с. 104).

Бродский словно сознательно противопоставляет естественное и искусственное, простое и сложное, научно-аналитичное и природно-чувственное: в итоге — свое и чужое. Примечательно, что в отрицательном сравнении «звёзды // зёрна» поэт рифмически вполне мог бы использовать лексику, обозначающую высококультуривированные сорта злаков/круп — например, рожь или пшеницу, но он выбирает упрощенный зерновой/словесный аналог — просо. И на этом уровне поэтического уподобления позитивный маркер закреплен не за «крупой звезд», но за обыкновенным просом. Кажется, незаметно и ненавязчиво, не броско (пшеница/пшено), но Бродский поэтически точно и детально (по крупичам) дистанцирует мир сегодняшний (мир Новой Англии и Коннектикута) от мира бывшего, прошлого, мира родного гнезда.

Кульминационный момент стихотворного сюжета — предсмертный крик ястреба, «...отчаянный предсмертный крик птицы, замерзающей в безвоздушном пространстве»²⁶.

²⁶ Долинин А. Воздушная могила. О некоторых подтекстах стихотворения Иосифа Бродского «Осенний крик ястреба». С. 278.

Кульминация сюжета:

Не мозжечком, но в мешочках легких
он догадывается: не спастись.
И тогда он кричит (с. 105)

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

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

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

<...> И мир на миг
как бы вздрагивает от пореза (с. 105)²⁷,

— дрожь сердца птицы передается вздрагивающему телу мира, вбирается им.

Героя-ястреба настигает смерть:

И в кружеве этом <...>
сверкая, скованная морозом,
инеем, в серебре,
опушившем перья, птица плывет в зенит,
в ультрамарин (с. 105).

²⁷ По словам А. Долинина, смерть героя-ястреба «указывает на связь ОКА с романтической традицией» (см.: Долинин А. Воздушная могила. О некоторых подтекстах стихотворения Иосифа Бродского «Осенний крик ястреба». С. 278).

Герой-птица замерзает, превращаясь в отливающий ультра-маринном, синевой и серебром кусок льда, сгусток мороза, инея — обращаясь в стекло (хрусталь), алмаз, заледеневшую каплю влаги, слезу.

Смерть героя-ястреба, несомненно, трагична. Особенно на фоне того, что искомая цель — родное гнездо — не достигнута. Невоплощенность ориентира, невозможность преодолеть силу «воздушного потока», сбивающего героя с его пути и удерживающего «в бесцветной ледяной глади» (с. 104)²⁸, трагически маркированы знаками безжизненного холода, ледяной пустоты, неорганического ультрамарина. Слезы.

По словам Б. Гаспарова, «падение с неба является одним из наиболее распространенных в мировой литературе поэтико-мифологических образов гибели. В нем переплетаются черты романтико-индивидуалистической героики и вселенские эсхатологические мотивы; взлет в небо и падение-сгорание является в одно и то же время и сугубо индивидуалистическим действием-вызовом, отделяющим романтического героя от всего мира, и прообразом вселенской космической катастрофы»²⁹.

Однако в стихотворении Бродского трагизм ухода героя-ястреба отчасти снимается и отчасти растворяется, преодолевается актом преображения персонажа, его перевоплощения. Бродский снимает традиционный мотив катастрофичности смерти (которая, как известно, у Бродского никогда не значит

²⁸ Мотив «проигранного поединка с воздушной средой» (см.: *Долинин А.* Воздушная могила. О некоторых подтекстах стихотворения Иосифа Бродского «Осенний крик ястреба». С. 283).

²⁹ *Гаспаров Б.* Смерть в воздухе (К интерпретации «Стихов о неизвестном солдате») // *Гаспаров Б.* Литературные лейтмотивы: очерки русской литературы. М.: Наука, 1994. 303 с. С. 215. В числе таких романтико-индивидуалистических героев Гаспаров называет Икара, Фаэтона, даже Сатану. Однако внимательный исследователь А. Долинин подчеркивает, что в ОКЯ Бродский «тщательно избегает любых ассоциаций с мифом об Икаре» (*Долинин А.* Воздушная могила. О некоторых подтекстах стихотворения Иосифа Бродского «Осенний крик ястреба». С. 287), и он прав.

просто/только смерть), но трансформирует мотив — поэт превращает героя в «слезу», в «перл», в «сверкающую» жемчужину (с. 105), в некое подобие звезды («сродни звезде», с. 105), чтобы не обратиться в ничто, не исчезнуть без следа, но заледенеть в ультрамарине небес до состояния «фамильного хрусталя» (с. 106), чьи «осколки, однако, не ранят, но тают в ладони» (с. 106) снежинками.

Примечательно, что о подобной метаморфозе рассказано в «Истории» Геродота. Геродот упоминает о древней легенде, согласно которой к северу от страны скифов расположены земли, в которых «из-за <...> суровой зимы северные области света необитаемы», воздух их насквозь пронизан «летающими перьями». По предположению Геродота, эти перья — снежные хлопья: «ведь снежные хлопья похожи на перья» и «скифы и их соседи, образно говоря, называют снежные хлопья перьями»³⁰. Об этой легенде, в связи с «Орлом» Гумилева, вскользь упоминает А. Долинин (в примечании), однако, на наш взгляд, к «Осеннему крику ястреба» история Геродота имеет непосредственное отношение (прямое и косвенное).

Напомним, что в 1972 году перевод «Истории» Геродота вышел в ленинградском отделении издательства «Наука» и был сделан Г. А. Стратановским, ленинградским филологом-классиком, переводчиком с древних языков, отцом Сергея Стратановского, молодого (тогда) поэта, близкого кругу Бродского (СНО филфака ЛГУ, литературный клуб Натальи Грудиной, ЛИТО под руководством Глеба Семенова и др.)³¹. Скорее всего, Бродский знал переводы Геродота, сделанные Стратановским, может быть, даже успел познакомиться с ними. В любом случае

³⁰ *Геродот*. История в девяти книгах / пер. и примеч. Г. А. Стратановского; под общ. ред. С. Л. Утченко; ред. пер. Н. А. Мещерский. Л.: Наука, ЛО, 1972. 600 с. С. 188–189, 194.

³¹ О семье Стратановских см.: Литературный Санкт-Петербург. XX век: энциклопедия: в 3 т. / сост. и гл. ред. О. В. Богданова. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2015. Т. 3. С. 337–339.

переводы (и их «рабочие» варианты) могли быть обсуждаемы в кругу ленинградской филологической молодежи, к которой примыкал и Бродский. В эмиграции же истории о стране к северу от скифов (А. Блок: «Да, скифы мы...») и о перьях-снежинках подверглись поэтом «реставрации»: древняя легенда Геродота не только получила образно-сюжетное воплощение, но и вместила в себя ретроспективную аллюзию-воспоминание. Абрис геродотовой легенды о снежинках-перьях оказался замкнутым внутри сюжета о возвращении птицы в «родное гнездо».

Трагическое *несвершение* замысленного героем-ястребом возвращения на родину эксплицировано в тексте, но трагедия происходящего остранена, оторвана, отведена от привычного и обыденного восприятия: судьба героя-ястреба сводится не к гибели, но к реинкарнации — пролиться слезой, каплей воды (дождя, снега) на землю, совершив некий круговорот в природе. Его смерть включена в систему метемпсихических закономерностей холодной, но гармонизированной Вселенной. Некая иррациональная воля — «воздушный поток» (с. 103) — лишает ястреба возможности воплощения собственного устремления, желания, цели-мечты, но та же надмирная власть реализует высшую законность вселенского порядка. Неслучайно *пестрота оперенья пернатой* птицы, «бывший привольный узор *пера*» (с. 106), в финале стихотворения фонетически отражается (фактически — кольцеобразно замыкается) в «*пестрых куртках*» детей, ловящих горстью и пальцами «юркие хлопья» снежинок. В новосотворяемом мифе Бродского воля Вселенной поставлена выше воли индивида, сила «воздушного потока» выше личностного выбора.

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

Несомненно, появление в тексте определительного обстоятельства «по-английски» не случайно. Чуткий к слову и речи,

Бродский с легкостью мог бы заменить это наречие любым другим. Но поэт выводит «по-английски» в последней строке, возвращая читателя-реципиента к, казалось бы, уже «затерянной» в пространстве стиха (и неба), вытесненной из текста трагизмом смерти ястреба мысли о родном гнезде.

В контексте топонимов Коннектикут, Новая Англия, Рио-Гранде (река на южной границе США³²) Бродскому не было нужды уточнять, что дети кричат по-английски — эта реалья могла быть единственно допустимой в тексте. Однако Бродский уточняет языковой ареал с точки зрения лирического героя (= повествователя-рассказчика), для которого, по всей видимости, английский не является родным (иначе указание на язык не прозвучало бы). Внимание к природе языка, к его национальной атрибуции становится знаком измышленного (но не озвученного) желания лирического героя услышать те же восклицания «Зима, зима!» на родном языке. Сюжетная нить устремления в родное гнездо, не реализованная в пределах поэтической линии трагического полета ястреба, возвращается к исходной текстовой диспозиции, когда образ ястреба замещается образом лирического героя, который, подобно птице, желает увидеть родное гнездо, почувствовать родные запахи, услышать родные звуки. Между тем сформированная и выдержанная в ходе всего повествования параллель «ястреб // лирический герой» удваивает (приумножает) ощущение трагического финала, связанного с невозможностью свершения замысленного — будь то замысел птицы и/или человека. «Что-то выше нас» оказывается, по мысли лирического героя Бродского, мощнее, суровее и непреодолимее.

³² В представлении А. Долинина, образ Рио-Гранде (и др.) есть знак «полемиического снижения романтического пафоса» в ср. со стихотворением Н. Гумилева «Орел» (см. подробнее: *Долинин А.* Воздушная могила. О некоторых подтекстах стихотворения Иосифа Бродского «Осенний крик ястреба». С. 282). Однако, на наш взгляд, последнее суждение пронаительного критика не имеет отношения к «Осеннему крику ястреба».

В подобной интерпретации мало что мешает произвести подмену/замену понятия «лирический герой» на «поэт», то есть вернуться к той традиционной трактовке, которая устоялась в современном бродсковедении³³. Однако позволим себе повториться и вернуться к словам близкого друга поэта Я. Гордина о том, что «Осенний крик ястреба» — это отражение высокой катастрофичности собственного («своего») пути Бродского, не только поэта, но и личности, человека, жестоко отторгнутого от родины и его близких, «брата или сестры».

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

³³ См. работы И. Плехановой (*Плеханова И. И.* Преображение трагического: метафизическая мистерия Иосифа Бродского: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Томск, 2001. 40 с.), Р. Измайлова (*Измайлов Р. Р.* Время и пространство в поэзии И. Бродского: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2004. 20 с.), И. Романова (*Романов И. А.* Лирический герой поэзии И. Бродского: преодоление маргинальности: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2004. 16 с.) и др.

Интертекстуальные пласты прозы Сергея Довлатова

«Зона»: теория и эмпирика

Своеобразие «Зоны» Сергея Довлатова составляет то обстоятельство, что произведение создавалось в течение длительного периода времени, в двух различных формах: первоначально рождалось как отдельные рассказы (или цикл рассказов), а позже было облечено в форму повестийного жанрового образования, оформленного в единое и цельное произведение, состоящее из чередующихся «писем издателю» и собственно текстов рассказов¹.

По свидетельству А. Ю. Арьева², первые рассказы «Зоны» были написаны в 1965–1968 годах, вскоре после демобилизации Довлатова из ВОХРы, где он служил в 1962–1965 годах³, и впоследствии большая часть из них была опубликована в американской периодике как самостоятельные произведения. По утверждению составителя собрания сочинений Довлатова, прежде других были написаны эпизоды второй (рассказ «Чудо МИ-6»), четвертый (рассказ «Медсестра Риса») и эпизоды седьмой, восьмой, девятый («Капитаны на суше», небольшая повесть, объединенная образом капитана Егорова). Заключительный же фрагмент «Зоны» как отдельный рассказ под названием «По прямой» стал первой зарубежной публикацией писателя и появился в журнале «Континент» в 1977 году (№ 11)⁴. Как извест-

¹ Впервые повесть вышла в свет в 1982 году (издательство Игоря Ефимова «Эрмитаж», Энн-Арбор, США).

² См. «Библиографическую справку»: *Довлатов С. Д.* Собрание сочинений: в 4 т. СПб.: Азбука, 1999. Т. 1. С. 396–398.

³ Первый год в Коми АССР, затем под Ленинградом. Указание исследователя Александра Зайцева на мордовские лагеря ошибочно (см.: *Зайцев А.* Хемингуэй и Довлатов: Прощай, Зона! // URL: polit.ru. Александр Зайцев. Хемингуэй и Довлатов: Прощай, Зона!).

⁴ Этот факт несколько раз будет обыгран в повести «Заповедник».

но, рассказ «Представление» (тринадцатый фрагмент «Зоны») был написан позже других, только в 1984 году и, соответственно, в первое издание «Зоны» не входил.

Столь подробная хронография создания «Зоны» необходима для того, чтобы отчетливее понимать, что повесть сформирована двумя различными нарративными пластами, созданными с интервалом в двадцать лет (1960-е и 1980-е годы) и, соответственно, отрефлексированными отличающимися по возрасту нарраторами: нарратором-рассказчиком из 1960-х (цикл рассказов «Записки надзирателя») и нарратором-повествователем из 1980-х («письма издателю»), не созревшим еще как личность героем-наблюдателем (Алихановым) и сложившимся писателем с литературным опытом (условно Довлатовым). Семантический и аксиологический ракурсы на двух уровнях повествования перемежаются, нередко пересекаются, но не совпадают полностью. Поэтому интертекстуальные включения, которые интересуют нас в первую очередь, оказываются представленными в двух пластах наррации неровно и неодинаково (в том числе в количественном отношении)⁵.

Как пишет исследователь О. В. Богданова, «все повествование Довлатова отчетливо распадается на две части: „теорию“ — письма к издателю, созданные в смешанной манере частной переписки и публицистических отступлений автора <...> и „эмпирику“ — собственно художественный текст...»⁶. В целом это наблюдение

⁵ По словам Э. Ф. Шафранской, «довлатовская „Зона“ соткана из аллюзий, реминисценций, из прямых отсылок <к классике>», справедливо утверждение исследователя о том, что «это произведение — диалог с традициями русской классической литературы, вне контекста которой понять глубину, богатейший подтекст повести невозможно» (*Шафранская Э. Ф.* Тема «Мертвого дома» в творчестве Сергея Довлатова: традиции и новаторство // Актуальные проблемы литературы: комментарий к XX веку. Мат-лы междунар. конференции, Светлогорск, 25–28 сентября 2000 г. Калининград: Изд-во КГУ, 2001. С. 128).

⁶ *Богданова О. В.* Современная русская литература. Лагерная тема в русской прозе 1950-х — 1980-х годов. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1996. С. 26.

верно. Хотя, как показывает текст (в том числе и интертекст), «теоретический» план повествования Довлатова в меньшей мере, чем «эмпирический», есть сфера *художественного* творчества, более того — имеющая свой собственный кристаллизующийся и динамизированный литературный сюжет⁷.

Роль и место «писем издателю» в «Зоне» оцениваются исследователями по-разному. Прежде всего критики и литературоведы указывают на *композиционную* функцию «писем», позволяющих связать воедино разрозненный материал, восполнить текстовые «лакуны». Таковую стратегию (функцию) предложил сам автор. По словам нарратора-повествователя, он пытался «составить из отдельных кусочков единое целое»⁸. Как объясняет «автор»-адресант, «беспорядочная фактура» произведения «осложнена»⁹ тем, что «перед отъездом <он> сфотографировал рукопись на микроплёнку», что его «душеприказчик раздал <фрагменты> нескольким отважным француженкам» и что отрывки «удалось провезти <...> через кордоны», но «некоторые фрагменты <были> утрачены полностью» (с. 8–9).

⁷ В том числе объясняемый и обстоятельствами публикации повести в США. Из писем Довлатова ясно, что он избрал подобную форму повествования «с расчетом на американские журналы и дальнейшие американские издания в виде книг, не сборников рассказов, а именно циклов, которые можно путем некоторых ухищрений превратить в повести и романы, состоящие из отдельных новелл, превращенных в главы» (см.: Довлатов С. Письма к Владимовым // Довлатов С. Сквозь джунгли безумной жизни: письма к родным и друзьям. СПб., 2003. С. 251). Довлатов писал о том, что «сборники рассказов здесь <в Америке> издать невозможно... считается, что сборник рассказов в коммерческом смысле — безнадежное дело» (Там же).

⁸ Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: Довлатов С. Д. Собрание сочинений: в 4 т. / сост. А. Ю. Арьев. СПб.: Азбука, 1999. Т. 2. С. 7–166, — с указанием страниц в скобках.

⁹ Заметим, что чуткий к слову Довлатов использует предикат не «обусловлена», но «осложнена». То есть, исходя из семантики глагола, можно предположить, что композиция «хаотична» не только в силу «сложностей», но и в силу художественного замысла писателя.

В подобном объяснении, несомненно, могла быть (и, вероятно, была) определенная доля истины. Неслучайно критик Вяч. Курицын полагается на правдивость признания «автора» и говорит о том, что «письма к издателю» придают «Зоне» «видимость последовательного изложения»¹⁰, а П. Высеков считает, что письма организуют рамку фабульного повествования и вводят «автобиографический код», переводя текст в «мемуарный жанр повествования о себе и о своей жизни, а не о вымышленном герое»¹¹.

Между тем речь может идти о том, что «письма издателю» не только организуют органическую цельность всей формально-композиционной структуры повести, но и создают свой собственный — «эпистолярный», имплицитный — сюжет. И этот сюжет имеет определенную литературную традицию, оказывается частью интертекстуального поля «Зоны» Довлатова.

Квалифицируя форму повествования «Зоны», нарратор-«автор» определяет жанровую сущность пересылаемой издателю «рукописи» как «своего рода дневник, хаотические записки, комплект неорганизованных материалов» (с. 8). И тем самым указывая на устойчивую нарративную традицию русской классической литературы, связанной в первую очередь с творчеством А. С. Пушкина, с характерным для него приемом «сюжетной (авторской) маскировки», когда, например, повести «Метель» или «Станционный смотритель» оказываются созданием не Пушкина, а некоего покойного Ивана Петровича Белкина, а роман «Капитанская дочка» — мемуарными «записками» Петра Андреевича Гринева, переданными *издателю* родными покойного. Более того, как помним, в ряде изданий роман «Капитанская дочка» нередко сопровождается письмом автора к цензору, в котором писатель «объясняет» (на самом

¹⁰ Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М.: ОГИ, 2001. 288 с. С. 238.

¹¹ Высеков П. Функции писем в структуре повести С. Довлатова «Зона» // Критика и семиотика. Вып. 9. Новосибирск, 2006. С. 112–125.

деле «затемняет») цензору характер повествования и идейное содержание «повести»¹².

Та же форма наррации, как известно, маркирует и романное повествование в «Герое нашего времени» М. Ю. Лермонтова¹³ — «Журнал Печорина», дневниковые записи героя-актанта, с характерными, выведенными на уровень архитектоники календарными датами изображаемых событий¹⁴ (напомним, что каждое письмо к издателю у Довлатова сопровождается сопутствующей датировкой).

Более близкими в тематическом плане оказываются «Записки из Мертвого дома» (1861) Ф. М. Достоевского. Судя по введению к первой части, это записи, сохранившиеся в «довольно объемной» тетрадке Александра Петровича Горянчикова, «родившегося в России дворянином и помещиком, потом сделавшегося ссыльнокаторжным второго разряда за убийство жены своей и, по истечении определенного ему законом десятилетнего термина каторги, смиренно и неслышно доживавшего свой век в городке К. поселенцем»¹⁵.

То есть вслед за классиками русской литературы Довлатов использует «смешанную» (по определению прозаика — «хаотическую») форму повествования, когда голос автора-создателя

¹² См.: *Пушкин А. С.* Собрание сочинений: в 10 т. М.: ГИХЛ, 1959–1962 // URL: rvb.ru. Пушкин А. С. Собрание сочинений в 10 т. Текст произведений. Далее сочинения А. С. Пушкина цитируются по указанному источнику.

¹³ Непосредственно имя Лермонтова возникнет в тексте Довлатова в эпизоде о Маргулисе: «Только что звонил Маргулис, просил напомнить ему инициалы Лермонтова» (с. 42).

¹⁴ См.: *Лермонтов М. Ю.* Полное собрание сочинений: в 10 т. // URL: u-uk.ru. М. Ю. Лермонтов. Полное собрание сочинений в 10 т. Текст произведений. Далее сочинения М. Ю. Лермонтова цитируются по указанному источнику.

¹⁵ См.: *Достоевский Ф. М.* Записки из мертвого дома // URL: ilibrary.ru. Ф. М. Достоевский. Записки из Мертвого дома. Текст произведения. Далее цитаты приводятся по указанному источнику.

(условно объективного повествователя) и голос-героя, участника событий (условно субъективного рассказчика), разделяются, дифференцируются, обретая самостоятельную сферу проявления и актуализации.

Однако Довлатов не мистифицирует читателя, не стремится убедить в независимости голосов героя-актанта и героя-повествователя, но открыто и правдиво сообщает издателю, что «записки» принадлежат именно *ему*, проходившему некогда службу в ВОХР и служившему лагерным надзирателем. И тогда на первый план выходит *иной* интертекстуальный «образец»: автор и герой биографически сближаются, но одного и другого разделяют два десятилетия.

Александр Зайцев уже указывал на канонический претекст, который, с его точки зрения, послужил прототекстом для одного из рассказов «Зоны» — в частности для «маленькой повести» «Капитаны на суше», с главным героем капитаном Егоровым. Зайцев убедительно доказывает, что целый ряд эпизодов «Зоны» — более точно фрагменты семь, восемь и девять — фанбульно едва ли не в точности воспроизводят основные нити романа Э. Хемингуэя «Прощай, оружие!». Исследователь иллюстрирует свою мысль сопоставлением конкретных текстовых эпизодов двух произведений и делает выводы на основании следующих наблюдений:

«1. Герой „Прощай, оружие“ доброволец Фредерик Генри знакомится с медсестрой Кэтрин Баркли, проходя лечение после фронтového ранения *на юге*, в расслабляющей тепличной атмосфере американского госпиталя далекого от войны Милана. Герой Довлатова, капитан советской армии и лагерный надзиратель, едет в отпуск на черноморское побережье.

2. Разговор с „опером“ Борташевичем перед отъездом в Адлер — „отголосок“ разговоров Фредерика Генри с Ринальди. В обоих случаях писатели показывают мужскую дружбу между сослуживцами, сдобренную грубоватым подтруниванием друг над другом <...>

3. Итальянские награды, обещанные за героизм Фредерику Генри, не более ценны, чем „шесть пар именных часов «Ракета»“ и „кипы похвальных грамот“, полученных Егоровым.

4. В Сочи капитан встречает аспирантку Катю Лугину. Ее имя выбрано Довлатовым неслучайно — ведь имя главной героини в романе „Прощай, оружие!“ — Catherine Barkley. Попытка обращаться с Катей как с „теми, другими“ может обернуться только пощечиной — то же происходит на первом свидании Фредерика и Кэтрин <...>

5. После свадьбы капитан Егоров привозит Катю на север, в тайгу, где на нее наваливается лагерный быт. Этот сюжетный ход может быть условно соотнесен с бегством Фредерика и Кэтрин в нейтральную Швейцарию после перипетий на фронте <...>

6. В совместной жизни Фредерика и Кэтрин с начала их знакомства все идет хорошо (или, по крайней мере, настолько хорошо, насколько это возможно в военное время). Только то и дело идет дождь. Знаменитый „хемингуэвский дождь“ является вестником трагических событий <...> Мастер повторов, Хемингуэй с их помощью закладывает в читателя предчувствие страшной развязки романа <...>¹⁶.

А. Зайцев находит разницу между финалами у Хемингуэя и Довлатова и приписывает это сознательному намерению последнего не быть похожим на американского предшественника. И в качестве итога добавляет: «Необходимо помнить, что три рассматриваемые новеллы Довлатова содержат множество блестяще написанных эпизодов, не имеющих какой-либо связи с текстом Хемингуэя. Описывая события мировой войны и события, происходящие в мордовском лагере, авторы обоих произведений преследуют <...> разные цели»¹⁷.

Наблюдения Зайцева точны и убедительны, тем более что они подтверждаются обильным цитированием из одного и дру-

¹⁶ Зайцев А. Хемингуэй и Довлатов: Прощай, Зона! // URL: polit.ru. Александр Зайцев. Хемингуэй и Довлатов: Прощай, Зона!

¹⁷ Там же.

гого текста, выделенные эпизоды действительно с очевидностью выявляют интертекстуальное сходство. Однако в нашем случае важно обратить внимание еще на одну особенность романа «Прощай, оружие!», которую Зайцев оставил без внимания.

Говоря о стратегии использования Довлатовым «писем к издателю», можно сопоставить последние с «Предисловием автора», которое предпослал Хемингуэй (иллюстрированному) изданию романа «Прощай, оружие!» в 1948 году. Предисловие достаточно большое по объему, чтобы приводить его полностью, но можно обратить внимание на то, что уже свободная форма изложения, предпринятая Хемингуэем, находит отклик в стилистике довлатовских «писем».

Хемингуэй: «Эта книга писалась в Париже, в Ки-Уэст, Флорида, в Пиготе, Арканзас, в Канзас-Сити, Миссури, в Шерида-не, Вайоминг; а окончательная редакция была завершена в Париже, весной 1929 года.

Когда я писал первый вариант, в Канзас-Сити с помощью ке-сарева сечения родился мой сын Патрик, а когда я работал над окончательной редакцией, в Оук-Парке, Иллинойс, застрелился мой отец. Мне еще не было тридцати ко времени окончания этой книги, и она вышла в свет в день биржевого краха...»¹⁸

Хемингуэй, намереваясь предварить издание книги, неожиданным и по-своему ироничным образом соединяет ряд (авто)биографических сведений с вдумчивыми рассуждениями о войне («Многих <...> удивляло — почему этот человек так занят и поглощен мыслями о войне, но теперь, после 1933 года, быть может, даже им стало понятно, почему писатель не может оставаться равнодушным к тому непрекращающемуся наглому, смертоубийственному, грязному преступлению, которое представляет собой война...»). Рассказывает о выходе своей первой книги и размышляет о природе художественного творчества

¹⁸ *Хемингуэй Э.* Прощай, оружие! // URL: online-knigi.com. Прощай, оружие! Хемингуэй Эрнест Миллер. Далее сочинения Э. Хемингуэя цитируются по указанному источнику.

(«У меня уже вышел один роман в 1926 году. Но когда я за него принимался, я совершенно не знал, как нужно работать над романом: я писал слишком быстро и каждый день кончал только тогда, когда мне уже нечего было больше сказать. Поэтому первый вариант был очень плох. Я написал его за полгода, и потом мне пришлось все переписать заново. Но, переписывая, я многому научился...»). Включает в предисловие случайные факты и приводит оценочные суждения («Я считаю, что все, кто наживается на войне и кто способствует ее разжиганию, должны быть расстреляны в первый же день военных действий доверенными представителями честных граждан своей страны, которых они посылают сражаться...»). Выстраивает гипотетические ситуации («Автор этой книги с радостью взял бы на себя миссию организовать такой расстрел, если бы те, кто пойдет воевать, официально поручили ему это, и позаботился бы о том, чтобы все было сделано по возможности гуманно и прилично <...> Можно было бы даже похоронить их в целлофане или использовать какой-нибудь другой современный синтетический материал...»).

И завершает предисловие:

«Итак — вот вам книга, спустя без малого двадцать лет, и вот вам предисловие к ней.

Финка-Виджия, Сан-Франсиско-де-Паула, Куба, 30 июня 1948 г.»

Совершенно очевидно, что в случае с Довлатовым хемингуэевская свободная форма обращения к читателю переадресовывается издателю, но мозаично-хаотический диалог сохраняет свою причудливую форму, в отдельных случаях до удивительного точно «копируя» (повторяя) объекты внимания предшественника. Как Хемингуэй вспоминает об отце («застрелился») и о родившемся сыне («с помощью кесарева сечения»), так и Довлатов уже во втором «письме к издателю» вспоминает о собственных родителях («разошлись») и в иронической форме об отсутствии «сиротского комплекса» («Оставшись с матерью, я перестал выделяться. Живой отец мог произвести впе-

чатление буржуазного излишества», с. 15), а вскоре упомянет и собственных детей — кричащего новорожденного сына («да еще младенец», с. 38) и подрастающую дочь (в «переходном возрасте»). Подобно Хемингуэю, Довлатов в «письма к издателю» будет включать сюжетные эпизоды, создавать мини-сценки, моделировать микроситуации.

Но в отличие от Хемингуэя Довлатов расширяет сферу влияния предисловия-письма и сопровождает «предуведомлениями» каждый рассказ-главку, сохраняя хемингуэевскую свободу слова и стиля, изысканные формы изложения о *чем* и *как*. Развернувшаяся в пятнадцать писем-«предисловий», «эпистолярная линия» довлатовской наррации, с одной стороны, действительно организует «хаотичное» (разорванное) композиционно-структурное целое повести, но, с другой стороны, отчетливо наследует хемингуэевскую стилистику, почти нарочито следует за прототекстом (даже перерыв в работе над текстом в двадцать лет — у обоих писателей — воспринимается «случайно-типологическим»).

На данном уровне, пока еще не переходя непосредственно к текстам «писем к издателю», можно обратить внимание еще на одну «точку пересечения» с Хемингуэем. Признавая «дополнительность» этого аргумента, тем не менее можно заметить, что в «Предисловии автора» Хемингуэй размышляет о характере художественного оформления книги и ее обложки («Мой издатель, Чарльз Скрибнер, который превосходно разбирается в лошадях, знает все, что, вероятно, допустимо знать об издательском деле, и, как ни странно, кое-что смыслит в книгах, спросил меня, как я отношусь к иллюстрациям и согласен ли я, чтобы моя книга вышла иллюстрированным изданием...»). Любопытно, что и перед Довлатовым стоял тот же вопрос — оформление обложки «Зоны», впервые выходявшей в издательстве «Эрмитаж» И. М. Ефимова¹⁹. И, как известно, интерес прозаика к этой

¹⁹ «Ефимов Игорь Маркович [8.8.1937, М.] — писатель, философ, историк, публицист <...> В 1964 вместе с Б. Вахтиным, В. Марамзиным

стороне вопроса не был поверхностным: Довлатов сам придумывал эскизы обложки книги, предлагал издателю различные варианты титула и корешка, подбирал фотографический портрет, который должен был войти в книгу²⁰. Понятно, что подобные действия любого писателя отчасти «регламентированы», но аллюзийная связь (текстов и писательской роли) прослеживается и на этом уровне: Довлатов не мог не помнить цитируемого предисловия к «Прощай, оружие!», так как, по словам А. Гениса, «Сергей внимательней других читал Хемингуэя»²¹. (А propos заметим, что сходную заинтересованность в оформлении выходящей в свет книги испытывал и Н. В. Гоголь, как известно, сам нарисовавший обложку первого издания «Мертвых душ»).

Наконец, на связь формы наррации с Хемингуэем указывал и сам Довлатов. Как известно из «эпистолярного романа», Дов-

и В. Губиным вошел в группу „Горожане“, кот. декларировала обновление лит. языка и эстетич. свободу писателя <...> В 1978 эмигрировал. Через Австрию попал в США и поселился в Анн Арборе, штат Мичиган. В эмиграции сначала работал в изд-ве „Ардис“. В 1981 вместе с женой (прозаик Марина Рачко) и дочерью основал в Анн Арборе русское изд-во „Эрмитаж“, позже перевел его в город Энглвуд, близ Тенафлая, штат Нью-Джерси. Является его владельцем и гл. ред. В изд-ве „Эрмитаж“ вышло неск. десятков кн. прозы, поэзии, философии, лит. и полит. мемуаров, в т.ч. „Дневники и письма“ Л. Троицкого, проза С. Довлатова, В. Аксенова, стихи Л. Лосева, М. Ерёмкина, И. Ратушинской, сб. „Поэтика Бродского“, воспоминания К. Косцинского „В тени Большого дома“ и др.» (Литературный Санкт-Петербург: XX век: энц. словарь / под ред. О. В. Богдановой. СПб., 2015. Т. 2. С. 38).

²⁰ Довлатов С., Ефимов И. Эпистолярный роман. М.: Захаров, 2001. 464 с. С. 178–208.

²¹ Как следует из опубликованной переписки Довлатова и Ефимова, в сентябре 1982 г., отправляя автору сигнальный экземпляр «Зоны», издатель писал, что делает это с трепетом: «Примет ли Ваш утончённый вкус цвет обложки? <...> Всё остальное как будто в порядке: расположение текста, формат, качество печати, бумага». В ответном письме Довлатов благодарил издателя, сообщал, что «книжка выглядит симпатично», и указывал на орфографическую ошибку, допущенную на с. 60 (Довлатов С., Ефимов И. Эпистолярный роман. С. 178–208).

латов изначально ориентировался на «хемингуэевский курсив»: «„Зону“... можно опоясать таким нехитрым приемом — выдумать солдатское письмо страниц на 12, давать его кусками между рассказами и растянуть на всю книжку...»²² — указывая непосредственно на хемингуэевский сборник «В наше время». Но со временем замысел трансформировался, и «солдатское письмо» превратилось в «письма издателю». О влиянии на творчество Довлатова Хемингуэя говорит и самое общее суждение современного прозаика: «Я вырос под влиянием американской прозы, вольно и невольно подражал американским писателям...»²³.

Возвращаясь к тексту непосредственно «писем издателю» — в художественном плане (как очевидно) вымышленном, а не подлинном, обратим внимание на то, что пятнадцать «эпистолярных» фрагментов обретают у Довлатова еще одну важную коннотацию, непосредственно спроецированную на творчество, на литературу, на интертекст.

Исследователи по-разному оценивают семантико-смысловое наполнение «писем к издателю». Так, по словам П. Высевова, «письма» обозначают у Довлатова «момент организации литературного труда (писатель — издатель — читатель)»²⁴. И. Н. Сухих считает, что «рассуждения-перебивки, помимо их функционально-игрового характера», понадобились Довлатову, вероятно, «по неистребимой привычке многих сочинителей переубедить читателей и критиков, договорить, прямо сказать, что же они хотели сказать художественным текстом»²⁵. По представлениям М. Н. Липовецкого, прозаик «сопровождает

²² Сергей Довлатов — Игорь Ефимов. Эпистолярный роман. М.: Захаров, 2001. С. 132.

²³ История рассказчика / Интервью с С. Довлатовым // *Довлатов С.* Последняя книга: рассказы, статьи. СПб.: Азбука-классика, 2001. С. 565.

²⁴ *Высеков П. В.* Функции писем в структуре повести С. Довлатова «Зона» // *Критика и семиотика.* Вып. 9. Новосибирск, 2006. С. 116.

²⁵ *Сухих И. Н.* Сергей Довлатов: творчество, личность, судьба. СПб., 1999. С. 103.

лагерные рассказы метатекстом — комментирующими письмами к издателю, Игорю Ефимову» — не случайно: «Эти письма сами строятся как особого рода интеллектуальные новеллы, диалогически соотнесенные с сюжетной частью повествования — благодаря им „Зона“ становится литературным манифестом с иллюстрациями»²⁶.

С приведенными утверждениями в целом можно согласиться²⁷, но дополнить и развить их. На наш взгляд, взятые как самостоятельная плоскость наррации, письма-комментарии у Довлатова со всей очевидностью являются не просто манифестом творчества, но и обретают собственную фабулу, формируют «внутренний» сюжет (или точнее — сверхсюжет) «Зоны» — нить-историю о том, как происходило формирование и вызревание личности героя-писателя (Алиханова, Далматова, Довлатова). «Записки надзирателя» становятся иллюстрационным материалом для выписывания сверхфабулы самочувствования (самоощущения) начинающего писателя, а «письма издателю» — ее обобщающей составляющей. Неслучайно уже в первом «письме» автор-нарратор признается в том, что «именно „Зону“ <ему> следовало напечатать ранее

²⁶ *Липовецкий М.Н.* «Учитесь, твари, как жить» (паранойя, зона и литературный контекст) // Знамя. 1997. № 5. С. 206, 207.

²⁷ Однако не все критики обнаруживают некий уровень художественности в перемежении нарративных слоев «Зоны» и не всегда высоко (или хотя бы положительно) оценивают «двоичную» форму повествовательного дискурса Довлатова. Так, К. Кларк признает, что «книга написана в философском духе», что она «в чем-то <...> экспериментальна по форме», но полагает, что данный эксперимент в «Зоне» «представляется неуместным» (*Кларк К.* Души ГУЛАГа // Звезда. 1994. № 3. С. 201). У. Граймз, с одной стороны, видит в «Зоне» «произведение серьезное» и «претендующее на большее», но, с другой стороны, исследователь не признает цельности текста: «...эта книга не является связным романом», «идея сочетать письма к издателю с отрывками основного текста кажется несколько непродуманной» (*Граймз У.* Роман о преступлении и наказании сибирским морозом (С. Довлатов. Зона. Записки надзирателя) // Звезда. 1994. № 3. С. 204).

всего остального» и «как можно быстрее» — «Ведь с этого началось <его> злополучное *писательство*» (с. 7)²⁸.

На этом уровне можно говорить о том, что пласт «писем», напрямую связанный с осмыслением роли творца и предназначением «писательства» (это слово более частотно в лексиконе довлатовского героя, чем «литература»), оказывается более насыщенным интертекстом, чем отдельные конкретные рассказы молодого прозаика. Причем способ сюжетного построения — писатель, пишущий о писателе, который пишет прозу, — в самой исходной форме тоже оказывается интертекстуализованным. Уже упоминались «Повести Белкина», написанные Белкиным, но представляемые читателю повествователем-писателем или повествователем-издателем. Однако еще более точным претекстом может быть названа повесть Юрия Трифонова «Время и место», в которой в наиболее воплощенной форме выписана модель повести о писателе, пишущем о писателе²⁹. Причем титульный оборот «Время и место», дающий название трифоновскому произведению, могущий быть случайным применительно к тексту Довлатова, *неслучайно* появляется уже в первом «письме к издателю», когда нарратор-повествователь вспоминает о «единстве места и времени» его «Записок» (с. 8). Писательский (а следовательно, интертекстуальный) сюжет тонко, но зримо прописывается от письма к письму, находя отражение в каждом из последующих текстов-рассказов.

Интертекстуальное поле «Зоны» начинает мощно эксплицироваться и перспективно оформляться уже в первом «письме

²⁸ П. В. Высеков тоже говорит о наличии самостоятельного сюжета в письмах издателю, но, с его точки зрения, этот сюжет определяет мотив «совместного путешествия» автора и издателя, в ходе которого «отчаяние, изоляция <героя> оказываются преодолены» (*Высеков П. В. Функции писем в структуре повести С. Довлатова «Зона»*. С. 119).

²⁹ На фоне *советских* писателей повести Юрия Трифонова выделялись глубиной психологического (само)анализа, потому могли оказаться в поле зрения филолога и прозаика Довлатова.

издателю». Автор-нарратор (словно бы) намечает интертекстуальный контекст, в котором должна оказаться «Зона» — в самом широком плане это «лагерная проза», на современном этапе маркированная прежде всего именем Александра Солженицына³⁰. Причем довлатовский повествователь «от *противного*» аргументирует право- и жизнеспособность его «лагерной книжки» (с. 7): не соглашаясь с посылом о том, что «Лагерная тема исчерпана. Бесконечные тюремные мемуары надоели читателю. После Солженицына тема должна быть закрыта...» (с. 8), он предлагает новый ракурс осмысления темы: «...книги наши совершенно разные. Солженицын описывает политические лагеря. Я — уголовные. Солженицын был заключенным. Я — надзирателем. По Солженицыну лагерь — это ад. Я же думаю, что ад — это мы сами...» (с. 8). Автор-повествователь выступает на уровне специалиста-исследователя, филолога-теоретика, когда обозначает каноны единства литературного целого «Зоны»: среди них «один лирический герой», соблюдение «единства места и времени» и идейный замысел произведения: «декларируется в общем-то единственная банальная идея — что мир абсурден...» (с. 8). В несколько растушеванном виде, но Довлатов провозглашает классическое триединство, предложенное М. В. Ломоносовым еще в XVIII веке, — единство места, времени и действия.

Иллюстрацией (воплощением) типологических признаков литературного текста становится первый фрагмент собственно сюжетного (художественного) повествования — рассказ «Иностранец» об эстонце-охраннике Густаве Пахапиле. Текст рассказа локализует *место действия* — лагерь, зона, эски и конвоиры.

³⁰ Современная критика предлагает более широкий размах тематического контекста. См. П. В. Высеков: «„Зона“ Довлатова принадлежит к уже традиционной для русской литературы лагерной теме, восходящей к 17 веку, к протопопу Аввакуму, продолженной в 19 веке Достоевским („Записки из мертвого дома“) и уже в 20 веке получившей наиболее широкое распространение. В числе первых здесь упоминаются, конечно же, имена В. Шаламова и А. Солженицына» (*Высеков П. В.* Функции писем в структуре повести С. Довлатова «Зона». С. 113).

Констатирует *время* — современность (синхронная герою). Актуализирует *идею* — абсурдизм мира, продемонстрированный на примере судьбы рядового Пахапиля, попавшего в лоно «братского интернационализма» запретной лагерной зоны. Лагерь (с первого фрагмента повествования) являет (замещает) собой модель многонационального советского государства, потому в числе героев оказываются латыш Балодис, старшина украинец Евченко, «сержант Тхапсаев, сержант Гафиатулин, сержант Чичиашвили, младший сержант Шахмаметьев, ефрейтор Лаури, рядовые Кемоклидзе и Овсепян» (с. 13) — «одни жида» (с. 13), как совершенно серьезно определяет их Пахапиль. Несовпадение зоны (со)знания героя и повествователя порождает устойчивый иронический оттенок наррации, поддерживающий степень абсурдизации окружающего мира: серьезность темы лагеря окрашивается оксюморонной (по отношению к ней) тональностью иронии.

Причем, обозначив контекст лагерной прозы, нарратор-повествователь уже в первом фрагменте повести обозначает и художественно воплощает осложненность ситуации внутри литературной традиции (не Солженицын → Довлатов, но Солженицын ↔ Довлатов), интертекстуально закрепляя *конфликт* в рамках маркированной в отечественном сознании проблемы «отцов и детей»³¹. Конфликт в «Зоне» Довлатова формируется не на уровне сюжетного повествования о лагерных героях (традиционно: охранники ↔ заключенные), а на уровне иной (конфликтной по отношению к традиции) интерпретации темы (охранники = заключенные). Внутри истории о сыне и отце Пахапилях конфликтная ситуация «отцы ↔ дети» снята, судьбы отца и сына Пахапилей скорее ассимилированы, чем антагонизированы (отец = сын). В повествовании Довлатова конфликт словно бы выносится за рамки собственно художественного (рассказового) повествования, но эксплицируется

³¹ «Пускай злопыхатели в мире чистогана трубят насчет *конфликта отцов и детей...*» (с. 12).

на «эпистолярном» уровне, позволяя более явственно акцентировать моменты новизны по отношению к устоявшейся традиции. В «скрытом» сюжете о «рождении писателя» репрезентируется завязочная пуанта — предлагается новый взгляд на старые (идущие еще от Аввакума) «каторжные» проблемы.

Положение первого рассказа «Зоны» на уровне завязки в сверхсюжете повести о писателе требует внимания и к вопросу о повествовательном дискурсе, о манере изложения, апробируемой автором. Для первого рассказа начинающий писатель избирает стратегию объективности, «безличной» наррации, когда *я* героя-актанта и *я* героя-повествователя растворяются в форме повествования от третьего лица: «Старый Калью Пахапиль не навидел оккупантов...» (с. 9), «Его сын Густав окончил мореходную школу в Таллинне...» (с. 10), «Он ждал приказа командира части...» (с. 12), «Они взошли по лестнице...» (с. 13). Вступление на путь художественного творчества словно бы объективируется: начинающий автор «прячется» за безличностью наррации, не обретя еще собственного голоса. Однако, как покажут последующие тексты, нарративная стратегия будет динамизироваться в сторону субъективации (вызревания и укрепления личностного *я* автора): нейтральное *они* → через объективированно-конкретизированное *Алиханов* → трансформируется в субъектно-личностное *я героя-рассказчика* (героя-писателя). А тот факт, что в «Зоне» первым оказывается рассказ, который в действительности не был написан первым³², свидетельствует о некоей мере осознанности (подразумеваемости) писательского сюжета, возникающего на стыке «теоретического» и «эмпирического» планов и подспудно (но достаточно последовательно) проводимого Довлатовым.

Как уже было сказано выше, второе «письмо издателю» подхватывает тональность авторского предисловия к хемингуэ-

³² См. комментарии А. Ю. Арьева: «Самые *ранние* их варианты (№ 2, 4–9, 11, 12) написаны в...» (заметим, что номер один в данном случае Арьевым не называется).

евскому «Прощай, оружие!» и касается автобиографического кода, на который справедливо указывал П. В. Высеков³³. Однако уточнения и конкретизации требует само понятие автобиографии в данном случае. В эпистолярном слое повествования «Зоны» нарратором воссоздается не биография Довлатова-человека, но Довлатова-писателя (еще точнее — Алиханова-писателя, несомненно, вымышленная, «охудожествленная»). И на этом уровне ситуация «*происхождение героя*» оказывается вполне литературной (интертекстуальной), во всяком случае предусмотренной каноном художественной типизации.

Довлатову важно показать исходную заурядность героя, а на ее фоне отчетливее выписать последующее рождение творческой личности:

«У меня были нормальные рядовые способности. Заурядная внешность с чуточку фальшивым неаполитанским оттенком. Заурядные перспективы. Все предвещало обычную советскую биографию» (с. 15).

Однако само построение речевого пассажа порождает предчувствие противительного «но...», констатирующего рождение необычного и незаурядного, личности писателя. То есть сюжет-концепт «становление писателя» начинает обретать видимые контуры.

Даже самохарактеристика героя-нарратора оказывается интертекстуальной по своей сути, ибо она целиком построена на оптимистически-воспитательных штампах литературы торжествующего соцреализма. Точнее — на отрицании ее штампов: «Я *не* коллекционировал марок. *Не* оперировал дождевых червей. *Не* строил авиамodelей. Более того, я даже *не* очень любил читать. Мне нравилось кино и безделье» (с. 15). «Обратные» интертекстемы-перевертыши оказываются узнаваемыми маркерами детской и юношеской советской литературы, ее жизнеутверждающего пафоса, приметами портрета и характера

³³ Высеков П. В. Функции писем в структуре повести С. Довлатова «Зона». С. 120.

типичного литературного героя в духе В. Катаева или С. Михалкова, и особенно А. Гайдара. «Внутренний конфликт» сверхсюжета «Зоны» нарастает — деятельному характеру будущего строителя светлого коммунистического будущего противопоставляется образ лентяя и бездельника. Демонстративно снятая конфликтность повествовательных глав компенсируется нарастающей конфликтностью рефлексивного сознания нарратора в «эпистолярной».

В интертекстуальном ключе выстроен и последующий этап взросления «заурядного» героя, растущего и формирующегося в окружающих его литературных проекциях. Открытый, «именной» интертекст в данном случае вновь заменен «скрытым» его вариантом, по которому должна была выстраиваться линия жизни (советского) молодого человека. Или как один из ее вариантов: «Несчастливая любовь, долги, женитьба...» (с. 16). По-прежнему доминирует акцент обыденности, обыкновенности, который на каком-то этапе обретает исключительно литературный ракурс: «Любовные истории нередко оканчиваются тюрьмой...» (с. 16). В последней сентенции звучит если не отголосок литературы советской, то со всей определенностью — приключенческой зарубежной («Красное и черное» Бальзака, «Граф Монте-Кристо» Дюма и проч.). Причем интертекст Дюма позже появится в «Зоне» в эксплицированном виде (с. 149).

Итак, «потаенный» (имплицированный) сюжет не только обретает видимые черты, но и получает развитие, и даже встраивается в ряд «бродячих» (по А. Веселовскому и В. Проппу) классических сюжетов:

«Есть такой классический сюжет. Нищий малыш заглядывает в щелку барской усадьбы. Видит барчука, катающегося на пони. С тех пор его жизнь подчинена одной цели — разбогатеть. К прежней жизни ему уже не вернуться. Его существование отравлено причастностью к тайне» (с. 16).

Герой-нарратор сравнивает себя с протогороем, а службу в ВОХР — с видением барской усадьбы: «В такую же щель за-

глянул и я. Только увидел не роскошь, а правду» (с. 16), «То, что я увидел, совершенно меня потрясло» (с. 16).

Герой имплицитного сюжета, по существу, достиг кульминационного напряжения:

«Я был ошеломлен глубиной и разнообразием жизни. Я увидел, как низко может пасть человек. И как высоко он способен парить. Впервые я понял, что такое свобода, жестокость, насилие. Я увидел свободу за решеткой. Жестокость, бессмысленную, как поэзия. Насилие, обыденное, как сырость. Я увидел человека, полностью низведенного до животного состояния. Я увидел, чему он способен радоваться.

И, мне кажется, я прозрел» (с. 16).

Герой пережил «травму», произошло перевоплощение личности: *человек стал писателем*³⁴. Причем писателем *другим*, подобно той новой литературе, которую представлял Довлатов («другая литература», «другая проза» — термин С. Чупринина³⁵, примененный критиком к литературе 1980-х годов).

Весь последующий стиль второго «письма к издателю» отчетливо олитературен — речь нарратора ритмически организована, уподоблена верлибру, высказывания сфокусированы на гармонических триадах, парные сопоставления иерархизованы, образы метафоризированы и гиперболизированы.

«В этом мире я увидел людей с кошмарным прошлым, отталкивающим настоящим и трагическим будущим» (с. 16).

«В этой жизни <...> были люмпены и мироеды, карьеристы и прожигатели жизни, соглашатели и бунтари, функционеры и диссиденты» (с. 17).

³⁴ На этом пути знаменательно, что жестокость оказывается столь же бесполезной, *как и поэзия*, тем самым, с одной стороны, метафорически высвобождается и демонстрируется мотив сопоставления жизни и литературы, с другой — проступает аксиология прежней литературы и подлинных ценностей жизни.

³⁵ См.: Чупринин С. Другая проза // Литературная газета. 1989. 8 февраля. № 6. С. 4.

«Хлебные обрезки приравнялись к россыпям алмазов» (с. 17). И др.

И очередная история, которую расскажет нарратор, названа уже «эпизодом»: «Я вспоминаю такой *эпизод*. Заключенные рыли траншею под Иоссером...» (с. 18) — где использована дискурсивная многозначность слова «эпизод», соседствующая с вопросом к издателю: «Как вам мои первые *страницы*? Высылаю следующий *отрывок*» (с. 18). Семантическое поле вокабулы «литература» дезавуировано.

Нельзя предположить, чтобы подобное соседство лексически окрашенных слов могло быть случайностью. Об этом свидетельствует и очередная игра со словом: переходя к рассказам о лагере, нарратор в постскриптуме приводит иллюстрации из своей сегодняшней жизни:

«P.S. В нашей русской колонии попадают чудные объявления. Напротив моего дома висит объявление:

ТРЕБУЕТСЯ ШВЕЙ!

Чуть левее, на телефонной будке:

ПЕРЕВОДЫ С РУССКОГО И ОБРАТНО.

СПРОСИТЬ АРИКА...» (с. 18), —

где слово *колония*, реально бытующее в среде эмигрантов, оказывается стилистически приравнено, уподоблено *зоне*, заставляя внимательнее прислушаться к суждению нарратора о том, что «По обе стороны запретки расстилался единый и бездушный мир...» (с. 46). Соответственно следующий рассказ из «записок надзирателя» («МИ-6») словно бы иллюстрирует эту мысль, когда в финале повествования рассказчик сообщает о том, что среди обломков разбившегося самолета успешного и уважаемого летчика Димы Маркони «нашли пудовую канистру белужьей икры» (с. 23), то есть того же спекулятивного «контрафакта», что и у Мищука, отбывающего трехлетний срок в зоне. Подобие *там* и *здесь* акцентировано.

Заметим, что с момента «рождения» писателя в имплицитном сюжете «Зоны» в речи героев-актантов сначала осторожно,

а потом все чаще начинают звучать цитаты, литературные отсылки и реминисценции, герои словно «набираются смелости» включиться в невидимый литературный ряд, все чаще и настойчивее проводя параллели между жизнью реальной (художественно реальной) и литературной, сравнивая себя и героев художественных произведений. Так, в рассказе «МИ-6» ситуация с ожидаемо вожделенным освобождением Мищука приравнивается к торжеству Гете: «Это будет посильнее, чем „Фауст“ Гете...» (с. 21), фарцовщик Белуга выкрикивает пушкинское «Оковы тяжкие падут!» (с. 22), а герой с интертекстуально маркированным именем Адам произносит философскую максиму: «Жизнь продолжается, даже когда ее, в сущности, нет» (с. 22). Причем «цитация» у Довлатова обретает обратный/оборотный характер: она не столько контекстуально (концептивно) поддерживает текст, сколько иронизирует его, классический интертекст не превозносится, но низвергается, классика словно утрачивает свой образцово-поучительный пафос («Иерархия ценностей <...> полностью нарушена», с. 17). Жизнь у Довлатова торжествует над литературой, подлинная неприукрашенная жизнь — над «лакировочной» литературой (прежде всего соцреализма).

Сюжет «рождение писателя» развивается в «письме к издателю» от 23 февраля и обретает еще более четкие литературные формы. Нарратор-повествователь собственную жизнь представляет как литературный сюжет («Жизнь превратилась в сюжет», с. 23), а себя видит как независимого от «носителя» полноправного героя («Я начал думать о себе в третьем лице», с. 23).

Герой-нарратор фиксирует процесс (само)идентификации писателя (причем, как иронизирует повествователь, «в художественной форме», с. 24), регистрирует возникновение дистанции между *я*-человеком и *я*-писателем («Плоть и дух существовали раздельно», с. 24).

Нарратор признается: «Даже когда я физически страдал, мне было хорошо. Голод, боль, тоска — все становилось *материалом* неутомимого сознания» (с. 24). И добавляет: «*Фактически*

я уже писал. Моя литература стала дополнением к жизни. Дополнением, без которого жизнь оказывалась совершенно непотребной. Оставалось перенести все это на бумагу. Я пытался найти *слова...*» (с. 24).

Как иллюстрация к предложенному издателю комментарию рассказ «Голос» персонализирует образ героя «заметок» (с. 23), и вместо «рядовых» героев-актантов первых рассказов — Пахапиля и Мищука — на первый план выступает персонаж по фамилии Алиханов (как известно, авторский персонаж, alter ego прозаика).

Степень субъективации повествования в «записках надзирателя» усиливается.

Изображение из внешней среды перемещается во внутренний (ментальный) план.

Герой Алиханов обретает статус главного героя.

Филологическое прошлое Довлатова дает о себе знать — рождение героя (героя-писателя) происходит согласно традиционному канону, но словно бы *поверх* сюжетных перипетий тех рассказов, которые создал (создавал) «надзиратель штрафного изолятора» (с. 25) Алиханов. «Скрытый» *под*текстовый сюжет становится выраженным *над*текстовым *сверх*сюжетом всей повести, позволяя не согласиться с теми исследователями, которые называли «письма издателю» неуместными и не продуманными³⁶.

Обращает на себя внимание типология героев, в которую Довлатов встраивает своего персонажа. Настойчиво звучащий в рассказе мотив чуждости — «Он был чужим для всех. Для зеков, солдат, офицеров и вольных лагерных работяг. Даже караульные псы считали его чужим» (с. 25) — в пространстве интертекстуального поля повести прочитывается (атрибутируется) как странность и лишность, а сам герой Алиханов оказывает

³⁶ Кларк К. Души ГУЛАГа // Звезда. 1994. № 3. С. 201; Граймз У. Роман о преступлении и наказании сибирским морозом (С. Довлатов. Зона. Записки надзирателя) // Звезда. 1994. № 3. С. 204.

ся современным «героем нашего времени», как и «странные» (термин В. Г. Белинского) и «лишние» (термин Г. В. Плеханова) герои первой трети XIX века. В рамках повести «Зона» проблема лишности «странного» и «чужого» героя Алиханова не будет развита в полной мере, но найдет свое художественное воплощение в последующих повестях Довлатова (в том числе в «Заповеднике»).

Между тем в рамках рассказа «Голос» главный герой Алиханов пока еще совмещает в себе препозицию *он* и постпозицию *Алиханов*. Нейтральный ракурс объективированного повествования (*он, они*) не всецело замещается субъективной точкой зрения главного героя (*я, мы*), но уже обретает номинативную сущность (*Алиханов*). Причем название рассказа — «Голос» — кажется, должно относиться к главному герою, в рамках текста оказывается наложенным на образ то ли конвоира Фиделя, то ли невидимой в темноте «кирной девки» (с. 31) Ляли. Если в первом случае вохровец Фидель неожиданным образом хочет «установить контакт» (с. 30) с Богом и ждет его ответного «голоса»:

«Милый Бог! Надеюсь, ты видишь этот бардак?! Надеюсь, ты понял, что значит вохра?!.. Так сделай, чтобы меня перевели в авиацию. Или, на худой конец, в стройбат. И еще распорядись, чтобы я не спился окончательно. А то у бесконвойников самогона навалом, и все идет против морального кодекса...

Милый Бог! За что ты меня ненавидишь? Хотя я и гопник, но перед законом чист. Ведь не крал же я, только пью... И то не каждый день...

Милый Бог! Совесть есть у тебя или нет? Если ты не фрайер, сделай, чтобы капитан Прищепа вскорости лыжи отбросил. А главное, чтобы не было этой тоски...» (с. 29–30),

— то во втором случае герой Алиханов отправляется в темноту к некоей грязной, пахнущей «мокрыми тряпками, водкой и лосьоном» (с. 35) Ляльке и последнее, что он слышит — ее голос, слова: «Ах ты, сволочь!» (с. 35).

Единственным *метафорическим* «голосом», связанным непосредственно с образом самого Алиханова, становится голос из прошлого, его встревоженная память, юношеские воспоминания.

И, может быть, *голос писателя*, который начинает прорезаться у героя.

Посредством рассказа «Голос» сюжетная нить рассказовых текстов переплетается и смыкается с сюжетикой «эпистолярного» текста: писатель *там* и *здесь* обретает персонажный абрис, нарратор-повествователь и нарратор-рассказчик сближаются, их восприятие окружающего мира начинает обнаруживать (и демонстрировать) общие ракурсы (горизонталь и вертикаль выявляют условную точку схождения).

Герой-рассказчик порождает *текст*, причем этот текст дихотомичен в той же мере, что и ментальная позиция героя-повествователя. Герою-рассказчику приходит в голову художественная строка, которая с аксиологической нейтральностью меняет свою полярность:

«Летом так просто казаться влюбленным» и «Летом... непросто казаться влюбленным...» (с. 37),

— предрекая (и прогнозируя) последующие антиномичные философы героя-повествователя.

С появлением *текста* мир для обоих героев перестает быть страшным, «мир стал живым и безопасным, как на холсте» (с. 38), «податливым» (с. 37). Литература — для обоих героев — берет на себя роль «трансформатора», преобразователя жизни, ее «нестрашного» заместителя.

Потому в следующем «письме к издателю» от 11 марта 1982 г. литературный контекст уверенно выходит на первый план: «Однако вернемся к рукописи, — обращается к издателю автор письма. — Я говорил о том, *как началась моя злосчастная литература*» (с. 38). Нарратор-повествователь решительно предлагает «коснуться природы литературного творчества» (с. 39) и через эту интенцию оказывается глубоко и емко погруженным в классический интертекст.

Как известно, в русской литературе XIX века стратегию обращения писателя к проблемам творчества в рамках не самостоятельной публицистической статьи, но многомерного пространства художественного текста использовали А. С. Пушкин в «Евгении Онегине», на страницах романа в стихах размышляя об особенностях романтизма и реализма, или Н. В. Гоголь в поэме «Мертвые души», в лирическом отступлении пускаясь в рассуждения о двух типах писателей. Однако, учитывая изначальную ориентированность «Зоны» на творчество Хемингуэя, целесообразнее обратиться к представлениям последнего о литературном мастерстве и сопоставить взгляды Довлатова и его героев с мыслями американского писателя. В этом плане в качестве важнейшего претекста может быть избрано интервью Хемингуэя, опубликованное в 1962 году в журнале «Иностранная литература» и, следовательно, могущее попасть (наверняка оказавшееся) в поле зрения Довлатова.

Один из первых вопросов корреспондента, обращенных к Хемингуэю, непосредственно касается писательства:

«— Не могли бы вы сказать несколько слов о том, как вы пишете? В какое время вы работаете? Придерживаетесь ли строгого расписания?»

— Работая над книгой или рассказом, я пишу каждое утро, по возможности как только рассветет. В эти часы никто не беспокоит; еще прохладно, а то и холодно, начинаешь писать и за работой согреваешься. Прочитываешь написанное накануне и, так как останавливаешься, только когда знаешь, что должно произойти дальше, начинаешь с того, на чем кончил вчера. Пишешь до тех пор, пока не доходишь до такого места, когда еще есть „горючее“, и знаешь, что будет дальше, и нужно только потерпеть до завтра, чтобы снова запустить мотор. Начинаешь, например, часов в шесть утра и проработаешь до полудня, а может быть, кончишь и раньше. К концу чувствуешь себя опустошенным и вместе с тем полным жизненных сил, как после близости с женщиной, которую любишь. Ничто не может тебя расстроить,

ничего с тобой не может случиться, ничто тебя не встревожит, пока не наступит завтра, когда снова примешься за работу. Трудно только дожидаться завтрашнего дня»³⁷.

Примечательно, что «письмо к издателю» от 11 марта Довлатов начинает примерно так же, в том же ключе:

«Пишу я только рано утром, с шести и до восьми. Дальше — газета, радиостанция „Либерти“... Одна переписка чего стоит <...> Развлечение у меня единственное — сигареты. Я научился курить под душем...» (с. 38).

Близость «хронотопа» суждения, актуализированная через упоминание радиостанции «Свобода» (сознательно на американский манер — «Либерти»), усиливает сходство позиций двух «американских» писателей. Хемингуэвский интертекст оказывается эксплицированным.

Однако интервью обнаруживает и другие интертекстуальные переключки, ранее не видные.

Из интервью Хемингуэя:

«— По сколько раз вы переписываете одно и то же?

— Как случится. Конец романа „Прощай, оружие!“, последнюю страницу, я переписывал тридцать девять раз, и только тогда она удовлетворила меня».

Заметим, что в рассказе Довлатова «Голос» строка «Летом так просто <не просто> казаться влюбленным...» переписывается героем пять раз (с. 37).

Кажется несущественным упоминание героем Довлатова «гибкой коленкоровой тетради» и «карандаша» (с. 37). Карандаш, а не ручка (в XX веке) может быть воспринят в качестве поэтической детали, необходимой начинающему прозаику «для красоты». Однако в интервью Хемингуэя карандашу посвящены целые пассажи:

³⁷ Хемингуэй Э. О литературном мастерстве // Иностранная литература. 1962. № 1. URL: hemigway-lib.ru. Эрнст Хемингуэй о литературном мастерстве. Далее интервью Э. Хемингуэя цитируются по указанному источнику.

«— Торнтон Уайльдер говорит, что у писателя вырабатываются своего рода условные рефлексy, помогающие ему начать работу. По его словам, вы рассказывали, будто вам для этого нужно очинить двадцать карандашей.

— По-моему, двадцати карандашей одновременно у меня никогда не было. Чтобы исписать семь карандашей второго номера, и то проработаешь целый день».

Таким образом, карандаш Алиханова (Довлатова) оказывается интертекстуальной «репликой» из Хемингуэя.

В силу своей неодновалентности фраза Алиханова (Довлатова) «Летом так просто / не просто... казаться влюбленным...» обретает позицию выделенности. Интересно, что интервью Хемингуэя и в этом случае может быть воспринято как претекст, ибо для американского классика проблема творчества напрямую оказывается связанной с влюбленностью:

«— <...> Вы как-то говорили мне, что можете писать хорошо, только когда влюблены. Не могли бы вы несколько развить эту мысль?

— Трудный вопрос. Попытаюсь все же ответить. Писать можно в любое время, лишь бы тебя оставили в покое и никто не врывается во время работы <...> Но, безусловно, лучше всего пишешь, когда влюблен...»

Как кажется, и в этом Алиханов-Довлатов оказывается преемником Хемингуэя. Особенно, если учесть то, что момент, когда Алиханов впервые приступает к письму, берется за карандаш, маркирован хемингуэевскими запахами: «И тут Алиханов неожиданно почувствовал запах морского ветра и рыбы» (с. 37), ассоциативно — из «Старика и моря».

Даже в «причинности» писательства Довлатов (в главном) оказывается последователем американского прозаика:

«— В книге о вас Филипп Янг высказывает мысль, что травма от тяжелого ранения в 1918 году оказала большое влияние на вас как писателя. Помните, в Мадриде вы мимоходом заметили, что предположение Янга несерьезно,

и добавили, что, по вашему мнению, качества, необходимые художнику, говоря по Менделю, — признаки не приобретаемые, а наследуемые...»

Хемингуэй отшучивается при ответе на этот вопрос, но в целом соглашается с Янгом:

«— Видимо, в том году в Мадриде голова у меня была не очень ясная. Хорошо еще, что эти замечания по поводу книги мистера Янга и его теории о влиянии травм на литературу были сделаны мимоходом».

Для Довлатова, как было показано выше, такого рода «травмой» (= «щелью») стала служба в ВОХР: «В лагере я многое понял. Постиг несколько драгоценных в своей банальности истин» (с. 40).

[И даже рассуждения Хемингуэя о компромиссе³⁸ бросают отблеск на будущий «Компромисс» Довлатова.]

Впечатляющим выглядит список писателей-«учителей», которых называет Хемингуэй в интервью:

«— Марк Твен, Флобер, Стендаль, Бах, Тургенев, Толстой, Достоевский, Чехов, Эндрю Марвел, Джон Донн, Мопассан, лучшее у Киплинга, Торо, Мариэт, Шекспир, Моцарт, Кеведо, Данте, Вергилий, Тинторетто, Иероним Босх, Брейгель, Патинье, Гойя, Джотто, Сезанн, Ван-Гог, Гоген, Сан Хуан де ла Крус, Гонгора... — чтобы припомнить всех, понадобился бы целый день. Кроме того, вы могли бы подумать, что я стараюсь не просто вспомнить людей, оказавших влияние на мою жизнь и творчество, а блеснуть эрудицией, которой у меня нет»³⁹.

³⁸ «— Смотрите что называть компромиссом. Вы имеете в виду компромисс со своей совестью, на который идет легкомысленная женщина? Или тот вид компромисса, на который идут государственные деятели? Или любовную сделку с бакалейщиком, с вашим портным, когда вы обещаете заплатить побольше, но только не сейчас» (Там же).

³⁹ Там же. Заметим, что о своих «средних» способностях (эрудиции) Довлатов (по-хемингуэевски) напоминает не один раз. Напр., в «письме издателю» от 11 марта: «Помните, вы говорили: „Сережу мысли не интере-

И в этом ответе снова намечается интертекст, маркирующий повесть (повести) Довлатова — именно эти имена чаще всего появляются в текстах современного прозаика, перечисленные писатели и их герои становятся интертекстуальными персонажами-аллюзиями Алиханова (Далматова).

Так, например, отвечая на вопрос «Перечитываете ли вы названных вами писателей? Твена, например?», Хемингуэй признается:

«— С Твеном приходится ждать два-три года. Слишком хорошо запоминается. Шекспира читаю каждый год. И непременно „Короля Лира“. Очень подбадривает»⁴⁰.

Именно «Короля Лира» будет приводить в качестве примера «литературной сублимации» Алиханов в «Заповеднике (см. главу II). И подобного рода хемингуэевских цитаций в текстах Довлатова достаточно много.

Однако рядом с именем Хемингуэя в «письме к издателю» от 11 марта оказывается и отечественная интертекстема — «пошлость», за которой, со всей очевидность, встает имя Чехова.

Нарратор-повествователь пишет:

«Мы жаждем совершенства, а вокруг торжествует *пошлость* <...> Что в этой ситуации предпринимает моралист? Он тоже пытается достичь гармонии. Только не в жизни, а в собственной душе. Путем самоусовершенствования. Тут очень важно не перепутать гармонию с равнодушием...

Художник идет другим путем. Он создает искусственную жизнь, дополняя ею *пошлую* реальность. Он творит искусственный мир, в котором благородство, честность, сострадание являются нормой» (с. 39).

Понятно, что мыслями о пошлости пронизаны не только художественные тексты, но и все «Записные книжки» Чехова, довлатовские параллели к ним у писателя-неморалиста найти

суют...“ Вообще слухи о моем интеллектуальном бессилии носят подозрительно упорный характер» (с. 39). И мн. др.

⁴⁰ Там же.

нетрудно⁴¹, однако на данном этапе (этап становления творчества) Довлатов опять оказывается ближе Хемингуэю, чем Чехову⁴².

Во-первых, как помним, имя Чехова называл Хемингуэй среди своих «учителей». Во-вторых, в том же интервью американский писатель так отвечает на вопрос «В чем вы, как писатель, видите назначение своего творчества?»:

«— Что же тут непонятного? Из того, что на самом деле было, и из того, что есть как оно есть, и из всего, что знаешь, и из всего, чего знать не можешь, создаешь силой вымысла не изображение, а нечто совсем новое, более истинное, чем все истинно сущее, и ты даешь этому жизнь, а если ты хорошо сделал свое дело, то и бессмертие. Вот ради чего пишешь, а другой причины я не знаю»⁴³.

Весьма сходным образом воспринимает творчество («писательство») и Алиханов — создание «истинного», «истинно сущего», через преодоление «конфликта мечты и действительности» (с. 39), без «мичуринского эксперимента» в социальной области — без создания «новой человеческой породы» (с. 39): и в данном случае Довлатов, конечно, имеет в виду не литературного (интертекстуального) «нового человека» Шарикова из «Собачьего сердца» М. Булгакова, а новую общность людей — советского человека (претекстом прозаика в этом суждении ста-

⁴¹ См. Довлатов: «Можно благоговеть перед умом Толстого. Восхищаться изяществом Пушкина. Ценить нравственные поиски Достоевского. Юмор Гоголя. И так далее. Однако похожим быть хочется только на Чехова» (Довлатов С. Собрание прозы: в 4 т. СПб., 1999. Т. 4. С. 168).

⁴² Заметим, однако, что имя Чехова не уйдет из интертекстуального поля «Зоны». Позже в тексте Довлатова прозвучит знакомая чеховская сентенция «среда заела»: «Милые, в общем-то, люди, — думал я, — хоть и бандиты, разумеется... Но ведь жизнь искалечила, *среда заела...*» (с. 119). А рядом с ней — гоголевско-чеховское: «Все дико запуталось на этом свете...» (с. 121).

⁴³ Хемингуэй Э. О литературном мастерстве // Иностранная литература. 1962. № 1. URL: hemingway-lib.ru. Эрнст Хемингуэй о литературном мастерстве.

новится лозунг советской поры⁴⁴). При этом во имя постижения *истины*⁴⁵ Довлатовым подвергаются ревизии идеи не только Мичурина (метонического варианта-заместителя Ленина), но и идеи Аристотеля (с. 41), древних (с. 40). Мысль о разделении людей на «плохих» и «хороших» у героя Довлатова не так проста и определена, как у В. Маяковского (ср.: «Что такое хорошо и что такое плохо»). Герой-писатель Довлатова вступает на «нигилистический» — базаровский — путь познания, не доверяя ни одному из былых авторитетов, но на собственном опыте постигая глубину простых истин: «Понадобилось двадцать лет, чтобы усвоить внушаемую мне банальность» (с. 40).

Как уже было сказано выше, на данном этапе позиции героя-актанта и героя-повествователя во многом сближаются. И знаком сближения становится «усовершенствованная» форма повествования, которую избирает нарратор в рассказе «Медсестра Раиса», следующем за «письмом издателю» от 11 марта.

Если в первых рассказах героем были *они* (Пахапиль, Мишук), затем — он (*Алиханов*), то в четвертом повествовательном эпизоде в центре оказывается *я* (*мы, наши*):

«*Наша* рота дислоцировалась между двумя большими кладбищами. Одно было русским, другое — еврейским.

<...>

Я начал с кладбища, потому что рассказываю историю любви» (с. 42).

Ракурс повествования изменился: герой-писатель научился управлять действительностью посредством карандаша, потому страха перед миром у него теперь нет, он уверенно произносит *я* и *мы*. И последующие «записки» надзирателя будут выдержаны в том же регистре, локализованы в повествовательной манере перволичной формы.

⁴⁴ Впрочем, Булгаков тоже показывает процесс рождения «нового» — экспериментального — человека.

⁴⁵ Также булгаковская интертекстема (знаменитое «Что есть истина?» из «Мастера и Маргариты»).

В «письме издателю» от 19 марта нарратор-повествователь уже без излишних предисловий обращается к теме литературы: «Так что вернемся к перу и бумаге» (с. 44). Причем дальнейшие размышления автора будут сопровождаться «внутренним» интертекстом — повествователь станет прибегать к литературным текстам, указывать на них («Недавно я прочитал книгу — „Азеф“», с. 45), осмыслять их, приводить в качестве аргумента в диалоге. Мотивируя цель создания «Записок надзирателя», нарратор сам намечает «лагерный» литературный контекст: «„Каторжная“ литература существует несколько веков. Даже в молодой российской словесности эта тема представлена грандиозными образцами. Начиная с „Мертвого дома“ и кончая „ГУЛАГом“. Плюс — Чехов, Шаламов, Синявский...» (с. 45). Более того, в русле «исследовательского» дискурса обозначает и другую ветвь — «полицейскую» литературу, «от Честертона до Агаты Кристи» (с. 45). В лоне «эпистолярного» слоя наррации литературный контекст обретает широкий размах, а «записки надзирателя» оказываются в соседстве с другими образцами лагерной прозы. И их особое место — дискурсивное своеобразие — декларируется адресантом уверенно и отчетливо:

«И вот я перехожу к основному. К тому, что выражает сущность лагерной жизни⁴⁶ <...> К чертам подозрительного сходства между охранниками и заключенными. А если говорить шире — между „лагерем“ и „волей“. Мне кажется, это главное» (с. 45).

«Теоретическая» часть «писем» позволяет утвердить мысль о том, что лагерный литературный метатекст не заслоняет, не поглощает рассказы Алиханова, но выделяет им особую нишу: «Став надзирателем, я был готов увидеть в заключенном — жертву. А в себе — карателя и душегуба. То есть я склонялся к первой, более гуманной шкале. Более характерной для *воспитавшей меня русской литературы*. И, разумеется, более убедительной» (с. 46). Однако согласно признанию: «Через неделю с этими

⁴⁶ В русле предпринятых размышлений — сущность лагерной прозы Алиханова.

фантазиями было покончено. Первая шкала оказалась совершенно фальшивой. Вторая — тем более» (с. 46).

В «письме» дезавуирована традиция, с которой начинался Алиханов-писатель — «воспитавшая меня русская литература», и в тексте звучит имя Достоевского (с. 46). Между тем повествователь (как и надзиратель-писатель) отказываются как от гуманистической, так и от «детективной» (в обоих случаях однобокой) сущности литературы и декларируют более емкую правду и, следовательно, ее отражение в литературе — «третий путь» (с. 46). «Третий путь» маркирован Довлатовым именем Герберта Маркузе (1898–1979), немецкого (впоследствии американского) философа, который обращался к исследованию психологии коллектива и личности, к вопросам о том, как общество деформирует личность. И герой Довлатова «теорию» подкрепляет «практикой», собственный опыт проецирует (в том числе и в рассказах) как новое видение и знание жизни.

«Мы были очень похожи и даже — взаимозаменяемы. Почти любой заключенный годился на роль охранника. Почти любой надзиратель заслуживал тюрьмы.

Повторяю — это главное в лагерной жизни. Остальное — менее существенно.

Все мои истории написаны об этом...» (с. 47)⁴⁷.

Как иллюстративное следствие, последующий рассказ, который предлагает нарратор, — первоначально «Купцов и другие», в котором герой-рассказчик приходит к пониманию этой философии через наблюдения за рецидивистом Купцовым:

«Я начинал о чем-то догадываться. Вернее — ощущать, что этот последний законник усть-вымского лагпункта — мой двойник. Что рецидивист Купцов (он же — Шаликов, Рожин, Алямов)

⁴⁷ Впервые мотив сходства «лагеря» и «гражданки» прозвучал в стихах Довлатова, написанных во время службы (см.: Сергей Довлатов: творчество, личность, судьба. Итоги Первой международной конференции «Довлатовские чтения» / сост. А. Ю. Арьев. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 1999. 320 с.).

мне дорог и необходим. Что он — дороже солдатского товарищества, поглотившего жалкие крохи моего идеализма. Что мы — одно. Потому что так ненавидеть можно одного себя...» (с. 61).

Двойственность природы любого человека — вначале самого автора-нарратора, потом Алиханова, позже Азефа, теперь зэка Купцова — становится самым важным открытием начинающего (и вместе с ним и зрелого) писателя. Единый жизненно-литературный ряд «одиноких» (и одинаковых — окончательное название рассказа «Марш одиноких») позволяет Довлатову эксплицировать мысль о всеобщности выведенного им бытийного закона. (Русская) литература, возраставшая писателя, литература мыслиемкая, спровоцировала талантливого начинающего художника к неизбежности умозаключений философского плана. Литература для героя (и автора) — не «терапевтическое средство» (как предлагает интерпретировать ее критика⁴⁸), но способ глубинного постижения себя и философского осознания мира. И на этом пути ведущей традицией для Довлатова (при всех его антидекларациях) неизменно остается русская классика, в том числе Достоевский (и Чехов).

Образ вора и рецидивиста Купцова создается в рассказе в традиции русской литературы, поддержанной интертекстуальными аллюзиями и реминисценциями. Характер немногословного («молчал, как тургеневский Герасим»⁴⁹, с. 49) и погруженного в себя вора-философа создан как образ героя сильного, героя-богатыря (внешне подчеркнуто маленького и невыразительного⁵⁰), героя «идущего против ветра». Народный фразеоло-

⁴⁸ В «Зоне» Довлатова «писательство предстает моментом не столько творческим, сколько терапевтическим» (*Высевков П. В.* Функции писем в структуре повести С. Довлатова «Зона». С. 119).

⁴⁹ В тексте рассказа сравнение применено не к Купцову, но к плохо знающему русский язык эстонцу Пахапилю, однако сдержанность и самоуглубленность личности Купцова не противоречат приложимости данного сравнения и к его образу.

⁵⁰ Подобная антитеза акцентирует противостояние тела и духа в образе Купцова. См.: «Его рука казалась изящной...» (с. 51).

логизм становится основой для метафорической образности: это и канонизированный фольклором и позже мировой литературой образ корабля, преодолевающего бурные морские волны, и лермонтовский парусник, мятежный и ищущий бури, «как будто в бурях есть покой»⁵¹. Образ Купцова, подобно «парусу» Лермонтова, выписан в константном противостоянии миру — охранникам, зекам, работе (вечный «отказник»), погоде и др.

Само появление героя на страницах «записок» почти легендарно и почти мифологизировано (олитературено), особенно на фоне антитезы «Фидель — Купцов», «охранник — заключенный», когда первый в гневе «распаля<лся> все больше и больше» (с. 51), а другой (стоя в ледяной воде⁵²) сохранял ледяное (же) спокойствие.

«И вот тогда, — сообщает рассказчик, — появился рецидивист Купцов <...> Вышел из первой шеренги. И в наступившей сразу тишине произнес, легко отводя рукой дуло автомата:

— Ты загорелся? Я тебя потушу...

Пальцы его белели на темном стволе» (с. 51).

Уже исходная антитеза классична по своей природе. Например, пушкинское

Они сошлись. Волна и камень,
Стихи и проза, лед и пламень...

Но она усилена второй антитезой: белые пальцы зека — темный ствол автомата охранника. И «дуэльная ситуация»⁵³ — ин-тертекстуальна. Более острый и поэтический (или символический)

⁵¹ *Лермонтов М. Ю.* Полное собрание сочинений: в 10 т. // URL: u-uk.ru. М. Ю. Лермонтов. Полное собрание сочинений в 10 т. Текст произведений.

⁵² «...загнал колонну в ледяную речку» (с. 51).

⁵³ В одном из «писем к издателю» (от 17 мая) Довлатов назовет словесный поединок дуэлью: «В лагере еще жива форма словесного поединка, блистательной разговорной дуэли» (с. 88).

способ введения героя-антагониста найти трудно, Алиханов/Довлатов избирает именно его⁵⁴. Фраза «Тогда я увидел Купцова *впервые*» (с. 51) добавляет образу черты исключительности. Традиция создания подобного характера может быть определена как романтическая — «необычный герой в необычных обстоятельствах».

Исключительность образа Купцова поддерживается всем последующим повествованием, образ ветра усиливает эти коннотации: «Как будто ветер навсегда избрал его своим противником...» (с. 51). Распахнутая в морозный день телогрейка (с. 51) привносит в образ героя (почти узнаваемые) черты капитана корабля, смелого и решительного (в духе романтизированных «Двух капитанов» Вен. Каверина). Несколько позже этот образ будет конкретизирован — «зек был похож на морского разбойника» (с. 54). «Казалось, перед ним штурвал и судно движется навстречу ветру...» (с. 54). Образы моря и ветра — символы свободы и мощи — не оставляют образ Купцова⁵⁵.

Как знак духовной (и интеллектуальной) мощи героя рядом с ним оказывается книга — «толстая книга без переплета» (с. 54), «белеет книга» (с. 55). Как вскоре становится ясно, это «Преступление и наказание» Достоевского. «Тут написано — убил человек старуху из-за денег. Мучился так, что сам на какому пошел...» (с. 55).

Однако герой не просто читатель, но (тоже) философ. Персонаж-вор включается в размышления охранника-писателя о правде и вымысле (фактически о литературе):

«А я, представь себе, знал одного клиента в Туркестане. У этого клиента — штук тридцать мокрых дел и ни одной су-

⁵⁴ По словам А. Гениса, изменив эффектную концовку событий, имевших место в реальной жизни, Довлатов снял «романтический сценарий» по Мериме, Гюго, Джеку Лондону (см.: *Генис А. Довлатов и окрестности* // Новый мир. 1998. № 7. С. 232). На наш взгляд, это не вполне так, ибо романтический флер сцены все равно сохранен, дуэльная позиция эксплицирована.

⁵⁵ Позже возникнет образ «урагана свободы» (с. 81).

димости. Лет до семидесяти прожил. Дети, внуки, музыку преподавал на старости лет... Более того, история показывает, что можно еще сильнее раскрутиться. Например, десять миллионов угробить, или там сколько, а потом закурить „Герцеговину флор“⁵⁶...» (с. 55).

Герой-двойник мыслит в унисон с Алихановым, обнаруживая сущность «второго я» охранника-мыслителя: «мы — одно» (с. 61)⁵⁷.

Заключительный аккорд рассказа — манифестационное отрубание эком Купцовым своей руки — еще один канон романтического образа (интертекстемы), одинокого «волка» (с. 54), отгрызающего себе лапу, попавшую в капкан⁵⁸.

Интертекстуальное поле «Зоны» продолжает расширяться в последующих «письмах издателю». Если в письме от 4 апреля нарратор вслед за Пушкиным обращается к философической сентенции «На свете счастья нет...»⁵⁹ (уточняя при этом, «Покоя тоже нет...», с. 67)⁶⁰, то в послании от 17 апреля он переходит к осмыслению другой — трагической — составляющей жизни (и литературы), к пониманию добра и зла⁶¹, а точнее — концепта *зла*, его диалектичности — случайности и закономерности, предрасположенности и произвольности. Опыт конвоира-наблюдателя вновь поддерживается и подвергается глубинному осмыслению на уровне философских обобщений героя-повествователя:

⁵⁶ Апелляция к личности Сталина.

⁵⁷ Поэтому вряд ли можно согласиться с суждением Г. А. Доброзраковой, что Купцов — «*пародирующий* двойник Бориса Алиханова» (*Доброзракова Г. А. Сергей Довлатов: диалог с классиками и современниками*). С. 89).

⁵⁸ См., напр., рассказы популярного советского прозаика Ф. Искандера (в частности «Сандро из Чегема») или любимые послевоенным поколением рассказы и повести А. Яшина («Волк в городе»).

⁵⁹ А. Пушкин. «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...».

⁶⁰ Ср. М. Лермонтов: «Я ищу свободы и покоя...» («Выхожу один я на дорогу...»).

⁶¹ «...предрасположение добра и зла» (с. 73).

примеры одного приходят из жизни («У костра»), иллюстрации другого — из литературы:

«Разумеется, существует врожденное предрасположение к добру и злу. Более того, есть на свете ангелы и монстры. Святые и злодеи. Но это — редкость. Шекспировский Яго, как воплощение зла, и Мышкин, олицетворяющий добро, — уникальны <...> В нормальных же случаях, как я убедился, добро и зло — произвольны» (с. 73–74).

Любопытно обратить внимание на те имена-маркеры, которые выносит на полюса концептологии «добра и зла» Довлатов: Шекспир и Достоевский. Один — традиция английской литературы (а через Хемингуэя, признававшего Шекспира одним из своих любимых авторов, — американской), другой — традиция русской классики. На уровне сверхсюжета повести становится понятным, что довлатовская манера (философия и поэтика) рождалась на пересечении традиций русской и англоязычной. В формировании Довлатова-писателя влияние американской литературы если и не становится приоритетным, то выполняет статутивно координационную роль. Очередные «письма к издателю» корректируют сюжетную линию «происхождения писателя», обнаруживая органичность Довлатову конститутивных практик и ценностных норм одной и другой.

Ранее отмеченное сближение образа рассказчика и повествователя находит свое развитие и — эволюционирование. На новом этапе нарратор-автор берет на себя роль *рассказчика*, вводя истории («эпизоды») в «эпистолярное» пространство повести. Практика и теория в «записках надзирателя» и «письмах издателю» диффундируют, уравниваются: «история» с Чичевановым (с. 80–81) изложена нарратором пунктирно, но с наличием фабульного движения, присущего рассказам Алиханова.

Позже, в другом «письме» (от 24 мая) будет приведен сюжетный эпизод из «местного фольклора», «один из бродячих сюжетов тюремного мифотворчества» — «воображаемые амурсы с женой начальника лагеря» как «мечта о социальном возмездии» (с. 94).

В письме от 7 мая будет репрезентирован и песенный фольклор — «один из наиболее распространенных песенных сюжетов»:

«Мать-одиночка с ребенком. Папаша в бегах. Ребенок становится вором. (А если дочь, то проституткой.) Дальше — суд. Прокурор, опуская глаза, требует высшей меры наказания. Подсудимый кончает жизнь самоубийством. У могильной ограды часами рыдает прокурор. Это, как вы уже догадались, — незадачливый отец покойного» (с. 113).

Ремарка «как вы уже догадались» — «говорящая». Она указывает на известность сюжета читателю, причем не только в фольклоре, но, что еще более примечательно, и в литературе. Промелькнувшее в тексте Довлатова имя Дюма⁶² обретает в этом фрагменте свою реализацию, со всей определенностью отсылая к мотиву «Графа Монте Кристо», к судьбе незаконно-рожденного сына королевского прокурора де Вильфора и г-жи Данглар.

Но одной из самых ярких («внесюжетных») историй будет рассказ нарратора о любви «беспредела» Макеева и учительницы сельской школы Изольды Шукиной (письмо от 30 мая). Имя героини *Изольда* декодирует интертекстуальную отсылку к классическому любовному сюжету о Тристане и Изольде, расширяя аллюзийный контекст повествования до пласта кельтских саг и средневековых европейских легенд с характерным (кажется, не-характерным для лагеря) мотивом рыцарской верности и любовного преклонения. Но именно эта амбивалентность (оксюморонность) и выводится повествователем на первый план, акцентируя важнейшую идею наррации.

В интертекстуальном аспекте важным оказывается и то, что в письме от 3 мая звучит имя еще одного американского писателя (португальского происхождения) — Джона Дос Пассоса (1896–1970). На этом уровне образ современного писателя,

⁶² «Зачем перекраивать Александра Дюма, как это сделал Фицджеральд? „Великий Гетсби“ — замечательная книга. И все-таки я предпочитаю „Графа Монте-Кристо“...» (с. 149).

которого «называли его <Д.-П.> эпигоном» (с. 82), обретает дополнительные коннотации: Алиханов-Далматов-Довлатов погружается в лоно литературы «потерянного поколения», очерченное (в том числе) и Дос Пассосом. Интертекстуальное поле повести (и родословной писателя) расширяется.

При этом «филологическое» прошлое нарратора позволяет ему перейти с уровня осмысления на уровень профессионального исследования. Возросший уровень мастерства «начинающего писателя» гарантирует переход от общих вопросов литературы к частным, от тематики и проблематики — к стилю и языку. Если в «письме» от 3 мая Довлатов упоминает имя литературоведа Б. М. Эйхенбаума (1886–1959)⁶³ («всуге», пока даже не в русле литературоведческой науки), то в «письме» от 17 мая он апеллирует к «частностям» филологии, к языку лагерной прозы («По-моему, одно из ее восхитительных украшений — язык», с. 86) и ее речи («...лагерная речь не является средством общения. Она — не функциональна», с. 86). Тональность иронико-научной аналитики позволяет нарратору-автору сделать наблюдение над языком заключенных — над «звукописью ремизовской школы»⁶⁴ (с. 86), «в орнаментальных традициях юго-западной школы» (с. 149). Причем, заметим, что тот же самый оборот будет использован Довлатовым и для характеристики речи персонажа другой повести — «Заповедник», в частности личности лесоруба-пьяницы Михал Иваныча. И подобного рода «автоцитация» (автоинтертекстуальность) позволяет на уровне довлатовского метатекста актуализировать представление о родственности *зоны* и *страны*, запретки и свободных государ-

⁶³ «Раньше я был убежден, что средний тип еврея — профессор Эйхенбаум» (с. 80).

⁶⁴ Позднее Довлатов приведет пример лагерного словотворчества: «Ты посмотри, — говорят зеки, — какая женщина!.. Уж я бы подписался на эту марцифаль!.. Тут — упор на существительное. Тут поражает женщина вообще, а не ее конкретные достоинства <...> Она — марцифаль. То есть нечто загадочное, возвышенное, экзотическое. Кефаль с марципаном...» (с. 94).

ственных территорий. Генерализующая сентенция, эксплицированная в лагерной прозе Солженицына («Один день Ивана Денисовича» с центральным образом зэка, крестьянина и труженика⁶⁵), получает свою конкретизацию у Довлатова, в том числе на уровне языкового своеобразия и речевой типизации. Более того, мотив «равенства» реализуется посредством сравнения роли писателя и роли лагерного «сказителя»:

«Добротная лагерная речь вызывает уважение к мастеру <...> Изысканная речь является в лагере преимуществом такого же масштаба, как физическая сила. Хороший рассказчик на лесоповале значит гораздо больше, чем хороший писатель в Москве» (с. 87).

Масштабы всепроникаемости теории «равенства» (равнозначности и равновеликости) затрагивают масштабы Москвы и Колымы (условной Колымы, кода Колымы), выявляют аксиологическую ценность Слова по обе стороны колючей проволоки. При этом вровень с этим суждением Довлатовым располагается перечислительный ряд имен «столичных» писателей — Бабеля, Платонова, Зощенко (с. 87), и, как понятно, писателей не случайных, так как каждый из них — лицо, «репрессированное» системой, в той или иной мере оказавшееся в «зоне».

Мотив «равенства» зэка-рассказчика и профессионала-писателя (например, Зощенко) позволяет нарратору-повествователю включить и начинающего писателя Алиханова в единое литературное поле, доведя сверхтекстовый сюжет «становления писателя» до уровня *зрелости* молодого прозаика — уже обнаружившего меру наблюдательности, меру мыслящего аксиологического сознания, меру ироничной акцентологии и традиции, не отвергающей своеобразия его мировидения.

В «письме издателю» от 24 мая, наряду с уже звучавшими мотивами-концептами, появляется еще один интертекстуальный

⁶⁵ См. об этом подробнее, напр., исследование О. В. Богдановой «Современная русская литература. Лагерная тема в русской прозе 1950-х — 1980-х годов» (СПб., 1996. С. 3–8).

образ-мотив. Нарратор заводит речь об «эпистолярном жанре» (с. 93), развивающемся в зоне, и проводит четкую грань между письмами родных, посланиями из дома или домой и «перепиской с „заочницами“» (с. 92). Если первые вызывают неизменное уважение и почтение эзков, то вторые полны «цинизма, рисовки, притворства» (с. 92), «такие письма составляются коллективно» (с. 92).

Довлатов имитирует образец такого рода «заочной» переписки:

«Здравствуй, незнакомая женщина (а может быть — девушка) Люда! Пишет тебе бывший упорный домушник, а ныне квалифицированный водитель лесовоза — Григорий. Карандаш держу левой рукой, ибо правая моя рука гноится от непосильного труда...»

И комментирует:

«Переписка с „заочницами“ — фальшива и вычурна. Но и в этих письмах содержится довольно глубокое чувство» (с. 93).

Яркость и образцовость письма к Люде становится поводом к установлению интертекстуальной связи с повестью В. Шукшина «Калина красная», с письмом Егора Прокудина к его заочной избраннице.

Завязка повести Шукшина (освобождение заключенного) связана именно с подобными обстоятельствами:

«— У тебя жена-то есть? — спросил начальник строго.

Егор вынул из нагрудного кармана фотографию и подал начальнику. Тот взял, посмотрел.

— Это твоя жена? — спросил он, не скрывая удивления.

На фотографии была довольно красивая молодая женщина, добрая и ясная.

— Будущая, — сказал Егор. Ему не понравилось, что начальник удивился. — Ждет меня. Но живую я ее ни разу не видел.

— Как это?

— Заочница.

<...>

— И что она пишет?

— Пишет, что беду мою всю понимает <...> Хорошие письма. Покой от них...»⁶⁶

Позже, когда герои Шукшина встретятся, Люба будет вспоминать письма Егора:

«— А такие письма писал хорошие <...> Это же не письма, а целые... поэмы прямо целые.

— Да? — оживился Егор. — Тебе нравятся?»⁶⁷

Хотя герой Шукшина скажет, что в этом его талант («Пропала молодость, талант в стенах тюрьмы»), тем не менее, можно предположить, что и его письма заочнице Любе писались коллективно.

Популярность прозы Шукшина в 1960-е — 1970-е годы и известность экранизации «Калины красной» (повесть — 1973, экранизация — 1974) позволяют говорить о том, что личный опыт Довлатова (Алиханова) соприкасался с претекстом писателя-деревенщика (печатным или кинематографическим).

Подобно тому как внутри имплицитного сюжета время от времени у Довлатова появляются художественные «вставки-истории», так же и в рассказах надзирателя периодически в недрах основной фабулы намечается внутренний микросюжет. К таковым можно отнести историю доктора Явщица в рассказе «На что жалуетесь, сержант?». В целом посвященный Алиханову, рассказ содержит в себе микроновеллу («рассказ в рассказе»), связанную с судьбой «второстепенного» героя-врача, которая включает в себе интертекстуальный потенциал.

По сведениям надзирателя Фиделя, «он <доктор Явщиц> Максима Горького загубил, еще когда был врагом народа. А в шестидесятом ему помиловка вышла... Леа... реали... реалибитировали его. А доктор — обиделся: „Куда же вы глядели, пока я срок тянул?!“ Так и остался на Севере» (с. 98).

⁶⁶ Шукшин В. Калина красная. URL: https://modernlib.net/books/shukshin_vasiliy_makarovich/kalina_krasnaya/.

⁶⁷ Там же.

С одной стороны, микроновелла демонстрирует довлатовский философский «перевертыш»: доктор когда-то был «врагом народа», но в результате реабилитации оказался «чистым», получил «помиловку»⁶⁸. С другой стороны, малая модель государства «лагерь» вбирает в себя те же слухи, что распространяются и на воле: смерть «буревестника революции» от руки врагов народа, врачей, представителей «правотроцкистского блока»⁶⁹. Литература и жизнь, правда и домысел вновь оказываются предметом обсуждения Довлатова, установления границ добра и зла, правды и лжи. При этом образу доктора Явщица вновь сопутствует образ-маркер — книга: «Явщиц сказал мне:

— Можете идти, сержант.

И демонстративно раскрыл Сименона»⁷⁰ (с. 95).

Тайна смерти Максима Горького не вызывает рефлексии Алиханова, но связь Явщица с книгами и шире — с литературой (Горького или Сименона) — позволяет рассказчику поставить его в ряд «нерядовых» героев: именно к нему в медчасть придет *плакать* Алиханов (с. 107).

Наконец, в следующем письме (от 7 июня) филологом-нарратором будет идентифицирован *метод* лагерного художественного творчества — как и вне запретки, квалифицированный как социалистический реализм. В его констатации «затекстово» вновь проступает имя Горького, как известно, основоположника метода соцреализма, автора самого термина «социалистический реализм». По словам нарратора, в лагерной прозе «никакого модернизма»: «Чем ближе к фотографии, тем лучше. Вряд ли тут преуспели бы Модильяни с Гогеном...»

⁶⁸ Как и в другом случае с И. Э. Якиром — строка из песни: «Был Якир героем, стал врагом народа...» (с. 41).

⁶⁹ До сегодняшнего дня этот вопрос вызывает научные споры. Одно из самых последних, подводящих итоги «загадке» смерти М. Горького, исследование — *Спиридонова Л. А. Тайна смерти Горького // Максим Горький: pro et contra / ред.-сост. О. В. Богданова. СПб.: РХГА, 2018. С. 15–23.*

⁷⁰ Как помним, один из образцов «тюремно-лагерной» литературы, по Довлатову.

(с. 113). Скорее Юлиан Семенов и братья Вайнеры — популярные в 1970-х создатели жанра советского детектива, введенные в текст с явной негативной аксиологией, как типичные представители «мерзостей» соцреалистического (псевдо)реализма (= горьковского романтизма⁷¹).

Заметим, что в данной аргументации Довлатов использует стратегию Хемингуэя: в ряд писателей (по-хемингуэевски легко) включает имена художников (у Хемингуэя, как помним, — Тинторетто, Иероним Босх, Брейгель, Патиные, Гойя, Джотто, Сезанн, Ван-Гог, Гоген). Тем самым интертекстуальное поле «Зоны» становится еще более разнообразным — вербальное искусство смыкается с визуальным. Если же воспользоваться стратегическим ходом Довлатова и попытаться найти адекватный Довлатову вариант отражения лагерной (тюремной) жизни в живописи, то им может оказаться картина художника-передвижника Н. А. Ярошенко «Всюду жизнь...», уже только своим названием явно коррелирующая с доминирующей идеей рассказчика и повествователя в «Зоне».

Немодернистская традиция поддерживается в «письме» интертекстуальным маркером имени Пугачева («Емельян Пугачев, говорят, опирался на беглых каторжников», с. 113), актуализируя аллюзию к «Капитанской дочке» Пушкина, в которой двусоставность образа народного заступника сродни антинормичности представлений героя Довлатова. Как Пушкин в «калмыцкой сказке» об Орле и Вороне, с одной стороны, воспевал жизнь короткую, но вольную (напившись «живой крови»), но, с другой стороны, словами Гринева указывал на «мертвые» слагаемые пугачевской вольницы: «Но жить убийством и разбоем значит по мне клевать мертвечину»⁷². Интертекстуальный пласт повествования поддерживается Довлатовым (и Алихановым) всемерно.

⁷¹ «...до чего жизненно! Как в сказке» (с. 133).

⁷² *Пушкин А. С.* Собрание сочинений: в 10 т. М.: ГИХЛ, 1959–1962 // URL: rvb.ru. Пушкин А. С. Собрание сочинений в 10 т. Текст произведений.

Еще одну любопытную деталь текста «На что жалуетесь, сержант?» представляет собой фраза «На Севере вообще темнеет рано. А в зоне — особенно» (с. 100). Примечательно, что фраза в данном случае размещена в тексте Алиханова, но ранее, в «письме издателю» от 4 апреля (с. 68), та же фраза была отдана нарратору. Ранее намеченная связь героя-актанта и героя-нарратора в этом художественном обороте окончательно абсолютизируется: молодой писатель и зрелый писатель сливаются в единый образ.

Процесс интерференции голоса одного повествователя и другого ознаменован и появлением в «записочной» части текста оборота «Если бы вы знали, друзья, что это такое?» (с. 110). Прямое обращение к читателю в духе Гоголя или *Зоценко* становится знаком свободы, которую обрел рассказчик Алиханов. Диалогическая манера повествования теперь присуща обоим пластам — и «корреспондетскому», и «надзирательскому». Становление писателя приблизилось к своему апогею.

Потому последующий (поздний) — один из самых ярких эпизодов записок надзирателя «Представление» — естественным образом, без нарушения законов художественной правды и поэтического целого оказывается рядом с рассказами «ранними», не привнося дисгармонию в единство представлений о мире одного субъекта повествования (1960-е годы) и другого (1980-е)⁷³. На этом — по сути — сверхсюжет «эпистолярного» плана завершает свое развитие, достигает кульминации, хотя повествовательная нить «Зоны» (еще) не завершена.

Законы художественного творчества диктуют после достижения кульминации обеспечить развязку. Именно так и поступает Довлатов. С той же векторностью, с которой дублировался оборот «На Севере вообще темнеет рано <...>», прозвучит

⁷³ Более того, как известно, тематически к «Зоне» примыкает и более поздний рассказ из «Чемодана» — «Офицерский ремень» (обстоятельство, давно подмеченное И. Н. Сухих: *Сухих И. Н.* Сергей Довлатов: время, место, судьба. СПб.: Культ-информ-пресс, 1996. С. 203).

и фраза «ад — это мы сами» (с. 117). Впервые вложенная в уста нарратора-повествователя (с. 8), к финальным частям «Зоны» та же сентенция будет отдана герою-рассказчику Алиханову. Автоинтертекст не только закрепляет связь нарратора-повествователя и нарратора-рассказчика, но и становится условием обеспечения композиционного кольца повести, тематически закрепленного в тексте рассказа «Я — провокатор» возвращением к событиям жизни героя до его попадания в зону. Композиционная рама повествования начинает «закрываться».

На этом пути появление в пространстве «записок надзирателя» из 1960-х не выделенных курсивом (как все «письма издателю») размышлений из 1980-х в очередной раз обозначает единое пространство двух сюжетов — эпистолярного и рассказового. Однако в интертекстуальном плане важнее другое.

Повествователь-рассказчик (sic!) в «записках надзирателя» пишет:

«Прошло двадцать лет. Капитан Токарь жив. Я тоже. А где этот мир, полный ненависти и страха? Он-то куда подевался? И в чем причина моей тоски и стыда?..» (с. 121).

Обращает на себя внимание хронологическая дистанция — «двадцать лет». Но еще более акцентированно звучит стоящее в сильной нарративной позиции — в финальной точке фразы — наречие «стыдно».

Возникает вопрос: отчего герой заговорил о стыде? чем вызвано ощущение стыда? Кажется, упрекнуть себя герой ни в чем не может — ни в ситуации со съеденной собакой капитана Токаря⁷⁴, ни в тех других эпизодах, которые были представлены

⁷⁴ Интересно, что в «Записках из Мертвого дома» Ф. М. Достоевского тоже присутствует эпизод с собакой. Правда, не столь «театральный». У Достоевского любимая собака плац-майора Трезорка умирает, не получив помощи от каторжника-ветеринара, испугавшегося в случае неудачной операции наказания от лагерного начальства. Эпизод у Довлатова представлен более драматичным и более циничным. Хотя понятно, что прямой связи между этими эпизодами у Достоевского и Довлатова нет, сходство носит типологический характер. Более существенную интертекстуальную

в тексте. Скорее наоборот: герой-актант в зоне держался мужественно и по возможности честно (по-человечески), потому и был «чужим» для всех, не скрывал от читателя своих слабостей.

Можно предположить, что чувство стыда, которое переживает герой Довлатова, тоже «интертекстуально». В традиции русской литературы — все беды мира сосредоточивать на себе, в любой ситуации принимать вину на себя, отвечать за все пороки самому. Возложить только на себя бремя стыда. Ср. Пушкин: «И с отвращением читая жизнь мою...».

«Воспоминание („Когда для смертного...“):

В бездействии ночном живей горят во мне
Змеи сердечной угрызенья;
Мечты кипят; в уме, подавленном тоской,
Теснится тяжких дум избыток;
Воспоминание безмолвно предо мной
Свой длинный развивает свиток:
И, с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу, и проклиная,
И горько жалуясь, и горько слезы лью, —
Но строк печальных не смываю...⁷⁵

Автопсихологический герой Довлатова в силу своей природы и вслед за «воспитавшей <его> русской литературой» (с. 46) испытывает стыд не сиюминутный, но всегдашний, не частный, но всеобщий, не собственный, а национальный, отечественный, стыд всей русской литературы. По сути — пушкинский стыд, лично «интертекстуальный».

перспективу задает повесть современного прозаика Евг. Гришковца «Как я съел собаку» (о срочной службе призванного, попавшего не как Алиханов — в зону, но в обычную воинскую часть).

⁷⁵ Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 10 т. М.: ГИХЛ, 1959–1962. URL: rvb.ru. Пушкин А. С. Собрание сочинений в 10 т. Текст произведений.

Герой испытывает чувство, которое в *опрокинутом* виде выплеснется в рассказе «Представление», в единстве голосов эков и охранников, подхвативших в общем порыве звучащие со сцены строки «Интернационала», в слиянности былого и настоящего⁷⁶. Как скажет Алиханов: «Впервые я был частью моей особенной, небывалой страны» (с. 148).

Дихотомия подобного единства — пушкинско-литературного и интернационально-советского — дополнительная иллюстрация к тому главному идейному тезису, ради которого «моя <его, Довлатова> книга написана» (с. 45) — «Все дико запуталось на этом свете...» (с. 121).

Говоря об интертекстуальных связях «Зоны» и русской классической литературы, особого упоминания заслуживает аллюзийная отсылка в рассказе Довлатова «Представление»

⁷⁶ В интертекстуальном плане в рассказе «Представление» интересен монолог, который произносит рецидивист Гурин, играющий роль Ленина: «Наконец Владимир Ильич шагнул к микрофону. Несколько секунд он молчал. Затем его лицо озарилось светом исторического предвидения.

— Кто это?! — воскликнул Гурин. — Кто это?!

Из темноты глядели на вождя худые, бледные физиономии.

— Кто это? Чьи это счастливые юные лица? Чьи это веселые блестящие глаза? Неужели это молодежь семидесятых?..

В голосе артиста зазвенели романтические нотки. Речь его была окрашена неподдельным волнением. Он жестикулировал. Его сильная, покрытая татуировкой кисть указывала в небо.

— Неужели это те, ради кого мы возводили баррикады? Неужели это славные внуки революции?..» (с. 129).

В 1970-е этот прием «связи времен» широко использовался в советской драматургии (речь у Довлатова идет о театральной постановке). Одним из пропагандистов подобного рода обращений в будущее был советский драматург А. Н. Арбузов. Ср. в его пьесе «Город на заре»: «К чему ты стремишься, о чем мечтаешь, чего хочешь, мой друг, мой брат, с которым разделяет меня четверть века? Как бы я хотел пробиться через эти двадцать пять лет и хоть часочек провести за беседой, заглянуть в твои глаза, комсомолец будущего, узнать твои мысли, твои надежды...» (Арбузов А. Н. Город на заре // Современная драматургия: альманах-книга. Вып. 3. М.: Искусство, 1957. С. 183).

к «Запискам из Мертвого дома» Ф. М. Достоевского. Обращает на себя внимание то, что в «*записках*» обоих писателей⁷⁷ появляется глава под названием «*Представление*» с описанием эпизода, в котором каторжники/заключенные ставят *спектакль*. У Достоевского — по случаю празднования Рождества Христова, у Довлатова — в связи с юбилеем советской власти⁷⁸. Понятно, что подобные (тройственные) переключки не случайны (Довлатов, изображая спектакль, с легкостью мог дать главе иное название, но намеренно сохранил его «по Достоевскому»).

Упомянутое выше чувство единства, которое испытали зэки Довлатова и которое ощутил Алиханов, сродни тому «детскому» чувству единства и радости, которое пережили и герои Достоевского:

«Все как-то непривычно довольны, даже как будто счастливы...»

«Даже самые утрюмые и щепетильные арестанты, как дошло до представления, оказались все без исключения такими же детьми, как и самые горячие из них и нетерпеливые...»

«Все были очень довольны, даже хвастливо довольны...»⁷⁹

На уровне интертекста Довлатов еще раз обнаруживает уже привычную для «Зоны» мысль о родстве житейско-бытийного пространства (и человеческих чувств) по обе стороны колючей проволоки. Затекстовая апелляция к Достоевскому усиливает и поддерживает это философическое наблюдение героя-повест-

⁷⁷ На жанровую «синонимичность» названий обращала внимание Э. Ф. Шафранская (*Шафранская Э. Ф.* Тема «Мертвого дома» в творчестве Сергея Довлатова: традиции и новаторство // Актуальные проблемы литературы: комментарий к XX веку. Калининград: Изд-во КГУ, 2000. С. 127).

⁷⁸ Одним из первых на данную интертекстуальную переключку обратил внимание И. З. Серман (*Серман И.* Театр Сергея Довлатова // Грани. 1985. № 136. С. 159–161).

⁷⁹ *Достоевский Ф. М.* Записки из мертвого дома. URL: ilibrary.ru. Ф. М. Достоевский. Записки из Мертвого дома. Текст произведения.

вователя⁸⁰. Другое дело, что в единстве героев Довлатова ощути-ма еще и угроза, исходящая от «хитрого мужичка» Гурина и его союзников («На смертный бой идти готов...»).

Таким образом, обращение к интертексту Достоевского позволяет обнаружить некую «неустойчивость» мысли довлатовского героя-нарратора. Если в начале повествования он *декларативно* отказывался от гуманистической («гуманной») традиции Достоевского (с. 46), то по мере развития сюжета становится ясно, что Довлатов не только (точнее — не столько) оспаривал традицию Достоевского, сколько наследовал ему. Достаточно привести слова из «Мертвого дома»: «Везде есть люди дурные, а между дурными и хорошие <...> Эти люди, может быть, вовсе не до такой степени хуже тех, остальных, которые остались там, за острогом...»⁸¹ Погружение в глубинные недра русской классики обнаруживали (в том числе и для героя-повествователя) неиссякаемость ментальных (философских) «парадоксов» («банальностей») русской классики.

В «финале» (с. 148) «Зоны» Довлатов вводит в повестийный контекст «Зоны» еще одно имя — Вергилия, как известно, прославившегося тем, что он создал поэму «Энеида» о путешествиях героя (в том числе и) по загробному миру. Концепт «загробный мир» у Довлатова получает метафорическую

⁸⁰ Если ранее отмеченный трагический эпизод с собачкой (с собачками) у Довлатова и Достоевского можно было рассматривать как явление типологическое, то в данном случае апелляция к претексту хотя и не сразу видима, но конститутивна, намеренна. Неслучайна, по-видимому, отсылка к предкам, проступающая в облике «разгоревшегося» Гурина: «Сейчас это был деревенский мужик, таинственный и хитрый, *как его недавние предки*» (с. 147). Ср. Достоевский: «Высшая и самая резкая характеристическая черта нашего народа — это чувство справедливости и жажда ее... Стоит только снять наружную, наносную кору и посмотреть на самое зерно повнимательнее, поближе, без предрассудков — и иной увидит в народе такие вещи, о которых и не предугадывал» (*Достоевский Ф. М. Записки из Мертвого дома*. URL: ilibrary.ru).

⁸¹ Там же.

интерпретацию — это мир лагеря, мир зоны, мир за колючей проволокой. Если начало повествования в «Зоне» было связано Довлатовым с именем Солженицына, то финал его нарратор соединяет с именем Шаламова, как писателя, прошедшего своих героев через все круги лагерного ада. Действительно, в шаламовском повествовании трагизма и «крайностей» много больше, чем в солженицынском «Одном дне Ивана Денисовича». Как справедливо отмечает О. В. Богданова, если герой Солженицына — «усредненный», «из массы», обыкновенный и типичный, то герой Шаламова — «на грани», на пределе, герой исключительный⁸².

Кажется, Довлатов выстраивает традицию, но (как и прежде, в случае с Солженицыным) тут же отвергает ее: «И все-таки зачем же переписывать Шаламова» (с. 149), — декларируя иную, чем у последнего, цель лагерного повествования:

«...самые душераздирающие подробности лагерной жизни я <...> опустил. Я не сулил читателям эффектных зрелищ. Мне хотелось подвести их к зеркалу» (с. 149). «Еще раз говорю, меня интересует жизнь, а не тюрьма. И — люди, а не монстры» (с. 149).

Повествовательный дискурс Довлатова — в начале и в конце // в завязке и в развязке — как будто бы тяготеет к традиции русской (современной) литературы. Однако имя Вергилия вносит корректировку, причем не в сторону западноевропейской традиции, но скорее американской. Довлатов вновь вовлекает в текст того классика, которого считал «учителем» и которого упоминал в интервью о писательском мастерстве Хемингуэй — «серединное» положение концептологии Довлатова (условно: между Пушкиным и Хемингуэем) находит свое закрепление.

Причем последнее — пятнадцатое — «письмо издателю» (от 21 июня) вновь актуализирует имя Вергилия (здесь под-

⁸² Богданова О. В. Эволюция лагерной темы и ее влияние на русскую литературу 1950–80-х годов // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 2. СПб., 1996. Вып. 4. С. 54–63.

текстово), ибо речь заходит об окончании «совместного путешествия» (с. 167) автора и издателя, словно бы как в «Энеиде». И вновь рядом с именем Вергилия возникает имя Хемингуэя, как очевидная (даже нарочитая) подсказка того, «откуда есть пошло...» писательство (героя) Довлатова: «The end of something <конец чего-либо>, как выразился бы господин Хемингуэй...» (с. 167).

Становится ясным, что важность «Зоны» для Довлатова состоит не столько в самом материале, который был вынесен им на обсуждение (вслед за Шаламовым и Солженицыным), сколько в факте рождения художника: «Видно, кому-то очень хотелось сделать из меня писателя» (с. 168). Художника с собственным представлением о жизни, далеко не совпадающим ни с Шаламовым, ни с Гайдаром, ни с Маяковским (ни с Горьким, в том числе), в большей мере смыкающимся с (кажется) Хемингуэем.

Однако позиция несовпадения с одной литературой и смычки с другой будет скорректирована в последующем творчестве Довлатова. Декларативные заявления о бесцельности и бессмысленности литературы («Жаль, что литература бесцельна», с. 45), о невключенности в традицию русской классической литературы будут переосмыслены уже в следующей по времени создания повести Довлатова — «Заповедник». Имя Пушкина станет важнейшим интеркодом русской литературы, который для героя «Заповедника» окажется судьбоопределяющим, выборочным, тогда как традиция заокеанской литературы (в том числе через посредство имени Набокова⁸³) вдруг (хотя и по определенной художественной задаче) окажется поставленной под сомнение. Само присутствие мощного (в отличие от «Зоны») пласта интертекста в «Заповеднике» актуализирует новый и иной характер взаимодействия довлатовского посттекста с мировым претекстом.

⁸³ Имя Набокова возникает и на последних страницах повести «Зона» (с. 168).

Итак, подводя некоторые предварительные итоги, можно еще раз напомнить, что повесть «Зона», на *внешнем* уровне дающая представление о лагерной теме («записки надзирателя»), на уровне *внутреннего* (интертекстуального) сюжета («письма издателю») напрямую оказалась связанной с классическим мотивом «рождения писателя» и в самом широком плане может быть воспринята как текст о творчестве и литературном мастерстве, о роли художника и предназначении поэзии.

Развивающиеся самостоятельно и, кажется, независимо друг от друга, каждый из сюжетов Довлатова имеет свою композицию, фабульную структуру, образно-мотивные ряды и проч. Так, «писательская» линия имеет соответствующие теме узлы поступательного движения: обычный герой → герой, столкнувшийся с «травмой» («щелью») и потому пробудившийся к восприятию жизни → герой-писатель, познавший законы притяжения страшной пугающей жизни и «посредством карандаша» способный моделировать и преображать действительность. Однако, как демонстрирует исследование, сюжетные линии двухуровневого довлатовского повествования движутся не параллельно друг другу, но в направлении друг к другу, стремясь к пересечению и слиянию. «Теоретический» пласт повествования не оказывается литературоведческим комментарием к происходящему на «эмпирическом» уровне (точка зрения И. Н. Сухих), но выстраивает сверхфабулу всей повести, в которой поэтапно прослеживаются сюжетика рождения писателя и его становления, оттеняемая и репрезентируемая «практическим» материалом лагерных наблюдений. Каждый новый этап взросления писателя словно бы доказывается и обеспечивается материалом лагерных записок, действительно доказывая процесс возрастания степени мастерства начинающего художника.

Если на начальном этапе повествовательные стратегии нарраторов различаются: нарратор-рассказчик («записки надзирателя») и нарратор-повествователь («письма к издателю») разнесены, их позиции не совпадают (один — наблюдатель, дру-

гой — мыслитель), то по мере приближения к кульминационной точке развития единого сюжета голоса *я*-повествователя и *я*-рассказчика сливаются, допуская свободное перемещение предложений одного субъекта повествования в сферу проявления другого (как пример, знаменитое и маркировочное «ад — это мы сами»). В условной второй половине «Зоны» объективирующие тенденции голоса (ментальности) героя-повествователя ослабевают, тогда как субъективирующие тенденции позиции (сознания) героя-актанта усиливаются. Сферы проявления героя-актанта и героя-нарратора сближаются, позиции героев вы(у)равниваются.

В интертекстуальном плане более насыщенным (от начала и до конца «Зоны») оказывается план проявления нарратора-повествователя, писателя с двадцатилетним опытом литературной работы, героя думающего и ментально зрелого. Эрудиция (а следовательно, и интертекстуальные аллюзии) героя-повествователя оказываются более богатыми, обязательно отрефлексированными, расширяющими пространство восприятия наблюдаемых и изображаемых событий, корректирующими аксиологию сферы действия героев-актантов.

Как показывает анализ, с одной стороны, «воспитателем» рождающегося писателя у Довлатова, несомненно и в первую очередь, оказывается русская классическая литература, которая на страницах «Зоны» представлена — эксплицитно и имплицитно — именами Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Достоевского, Тургенева, (Толстого,) Чехова, Бунина, Зощенко, Шукшина, Евтушенко (и др.) и, без сомнения — Шаламова и Солженицына. Духовно-гуманистическая традиция русской классической литературы признается Довлатовым (и его героем) базой, фундаментом, основой формирования личности художника, но подвергается критическому переосмыслению нигилиста(—постмодерниста), а следовательно, подчинена тенденциям *трансформации* и *инновации*.

Поэтому на определенном уровне повествования на передний план в сфере преемственности выходит другое крыло,

комплекс иных литературных претекстов, оказавших влияние на формирование личности писателя (реального и эстетически осмысленного). Эта этико-эстетическая традиция у Довлатова — литература зарубежная, преимущественно американская, с явным лидерством в ней творческих импульсов Хемингуэя, от его «Старика и моря» и «Прощай, оружие!» до интервью о литературном мастерстве (Иностранная литература. 1962. № 1). Как показал проведенный анализ, Хемингуэй стал для Довлатова (Алиханова, Далматова) воплощением нового культа (вплоть до внешности и деталей-реалий образа-маски писателя) и, как следствие, новой культуры (трагического мироощущения «потерянного поколения»⁸⁴). «Учительный» ряд творцов-предшественников (от Вергилия и Шекспира до Достоевского и Чехова, от Моцарта и Данте до Иеронима Босха и Гогена)⁸⁵ во многом становится образцовым и для Довлатова. Даже имя Марка Твена, в ряду прочих имен названное Хемингуэем, может найти свои отзвуки в текстах современного прозаика.

Поэтому в отличие от предшествующей практики критического осмысления «Зоны» в данном исследовании на первый план выводится иное понимание повести — не как «лагерной прозы» (см., например, работы О. В. Богдановой и др.), но как метатекста (в понимании термина М. Эпштейном), то есть как текста комментирующего, интерпретирующего, по сути — надтекста, дающего представление не столько о тематической остроте изображенных событий (лагерь, зона, запретка), сколько о месте и роли этих обстоятельств в судьбе художника, в процессе формирования образа (и личности) современного прозаика (Алиханова, Далматова, Довлатова).

⁸⁴ Отчасти реализованного и в творчестве Дос Пассоса.

⁸⁵ Иностранная литература. 1962. № 1.

«Заповедник»: я — он — они

Повесть Сергея Довлатова «Заповедник» (1978, 1983)¹ в большей степени, чем какая-либо иная его повесть (или рассказы), тотально интертекстуальна, ибо сюжетный фон ее наррации составляет история, произошедшая с главным героем — «репортером»² (с. 224) Борисом Алихановым — в Пушкинском заповеднике в пору его сезонной работы экскурсоводом в Михайловском, Тригорском, Святогорском монастыре. Интертекстема «пушкинский заповедник» изначально программирует экспликацию отлитературных связей и параллелей, затекстовых аллюзий и реминисценций, внутритекстовых отсылок и цитаций и, как следствие, актуализирует понятие «михайловский текст», а priori настраивая на множественность литературных переключек, должных возникнуть в тексте Довлатова и ориентированных (в первую очередь) на творчество А. С. Пушкина³. Действительно, даже на самом поверхностном уровне в довлатовском повествовании легко прочитываются отсылки к пушкинским «Евгению Онегину», «Повестям Белкина», «Дубровскому», «Каменному гостю», «Капитанской дочке», «Я вас любил...», «Андрею Шенье», «Вновь я посетил...», «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» и др. Однако пространство

¹ По словам А. Ю. Арьева, «„Заповедник“ писался и вчерне был закончен в 1978 году, последнем году пребывания Сергея Довлатова в Ленинграде. Завершен в Нью-Йорке в 1983 году и тогда же вышел отдельной книгой в эмигрантском издательстве „Эрмитаж“» (см.: *Арьев А. Ю.* После­словие // *Довлатов С.* Заповедник. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2013).

² Здесь и далее ссылки приводятся по изд.: *Довлатов С.* Собрание сочинений / сост. А. Ю. Арьев. СПб.: Азбука, 1999. Т. 2. С. 171–276, — с указанием страниц в скобках.

³ Именно этот ракурс подробно освещен в диссертационных работах Ю. Е. Власовой «Жанровое своеобразие прозы С. Довлатова» с главой «Проза С. Довлатова и традиции русской и американской литературы» (М., 2001), Г. А. Доброзраковой «Пушкинский миф в творчестве Сергея Довлатова» (Самара, 2007), А. Г. Плотниковой «Традиции русской классической литературы в творчестве С. Д. Довлатова» (М., 2008) и др.

интертекстуального поля «Заповедника» много шире и много богаче. Классический литературный претекст легко и органично переплетается в повести Довлатова с интертекстовыми аллюзиями современного культурного метатекста, отечественными и зарубежными, продуцируя субъективированные и объективированные параллели, формируя угадываемые и завуалированные переключки и сопоставления.

Глубина интертекстуального претекста, на который ориентирован Довлатов, обнаруживает себя, прежде всего, на уровне образа (характера) главного героя, который является центральным действующим лицом повествования (актантом) и который ведет перволичностный рассказ (выступает нарратором). С одной стороны, субъектно-персонализированная форма изложения (от лица «я-героя») привносит в текст личностно-индивидуализирующий ракурс и тем самым лиризует сюжетику прозаического повествования, создавая ауру субъективной аксиологии изображаемых событий. Но, с другой стороны, в образе главного героя сразу формируются (и констатируются автором) черты традиционного литературного типа — героя-странника: «В двенадцать подъехали к Луге...» (с. 171).

Герой-странник, отправляющийся в некое реальное или мистическое путешествие, — традиционен для русской литературы, будь то Александр Чацкий, Евгений Онегин, Григорий Печорин, Павел Чичиков или даже Евгений Базаров и Родион Раскольников. Мотив пути («охота к перемене мест...») традиционно актуализирует хрестоматийный ракурс русской классической литературы — постижение жизни, осмысление проблем человеческого бытия, ставит героя перед рядом «вечных» и «проклятых» вопросов русской жизни.

На момент действия повести главному герою Алиханову исполняется тридцать лет. И хотя это не вполне Христов — рубежный — возраст, но и он ставит персонажа перед выбором. Неслучайно Довлатов дважды в тексте приводит слова приятеля главного героя о том, что «к тридцати годам у художника долж-

ны быть решены все проблемы. За исключением одной — как писать?» (с. 219, 230).

Между тем нерешенных проблем, с которыми сталкивается герой Довлатова, оказывается значительно больше. Потому, подобно персонажам русской классики, довлатовский Алиханов покидает «неволю душных городов»⁴, отправляется в дорогу с целью «попытаться рассеять ощущение катастрофы, тупика» (с. 181), «уйти от жизненных проблем» (с. 217).

Среди главных вопросов, которые мучают героя-литератора, несомненно, в первую очередь — вопросы творческие.

Что определяет отношение личности к среде творцов?

«Человек двадцать лет пишет рассказы. Убежден, что с некоторыми основаниями взялся за перо. Люди, которым он доверяет, готовы это засвидетельствовать...» (с. 181).

Но...

«Тебя не публикуют, не издают. Не принимают в свою компанию. В свою бандитскую шайку. Но разве об этом ты мечтал, бормоча первые строчки?...» (с. 181).

Вопрос писательского статуса.

«Ты завидуешь любому, кто называет себя писателем. Кто может, вытащив удостоверение, документально это засвидетельствовать...» (с. 182).

Перед героем стоит вопрос читательского признания.

«У тебя есть десяток читателей. Дай бог, чтобы их стало еще меньше...» (с. 182). И одновременно: «Вызови душевное потрясение у читателя. У одного-единственного живого человека... Задача на всю жизнь» (с. 182).

Вопрос материального благополучия.

«Тебе не платят — вот что скверно. Деньги — это свобода, пространство, капризы... Имея деньги, так легко переносить нищету...» (с. 182).

Условия заработка.

⁴ Здесь и далее цитаты из произведений А. С. Пушкина приводятся по изд.: *Пушкин А. С. Собрание сочинений*: в 10 т. / под общей ред. Д. Д. Благого и др. М.: ГИХЛ, 1959–1962. URL: lit-classic.com.

«Учись зарабатывать их, не лицемеря. Иди работать грузчиком, пиши ночами. Мандельштам говорил, люди сохранят все, что им нужно. Вот и пиши <...> Пиши, раз уж взялся, тащи этот груз. Чем он весомее, тем легче...» (с. 182).

Героя Довлатова занимает вопрос традиции и преемственности: что такое «петербургская литературная традиция», в чем она? (с. 222).

Вопрос о лжи, который герой решает для себя особым способом.

«— Я <...> репортер.

— Журналист?

— Нет, именно репортер. Журналистика — это стиль, идеи, проблемы... А репортер передает факты. Главное для репортера — не солгать. В этом состоит пафос его работы. Максимум стиля для репортера — немота. В ней минимальное количество лжи...» (с. 224).

И в этой позиции героя коннотировано не столько тютчевское — философское — «Молчи, скрывайся и таи...», сколько (анти)советское — не лги, не фальшивь, не фарисействуй (почти библейское, общечеловеческое — «Не произноси ложного свидетельства на ближнего твоего»; Исх. 20: 2–17).

Но важнейшим «проклятым» и самым острым вопросом довлатовского персонажа к началу повествования оказывается вопрос сиюминутный, кажется, не вселенский, но для героя жизнеопределяющий, его единственное и бесповоротное решение собственной судьбы — житейской и творческой, бытовой и бытийной: остаться в СССР или выехать вслед за женой и дочерью за границу, в эмиграцию.

Автобиографические ноты довлатовского героя не заслоняют типической сущности его образа — как известно, Довлатов действительно работал экскурсоводом в Пушкинском заповеднике⁵ и перед ним стоял тот же вопрос, что и перед его персо-

⁵ По утверждению А. Ю. Арьева, «летом 1976 и 1977 был экскурсоводом в Пушкинском заповеднике» (Русские писатели 20 века: биографиче-

нажем. Между тем сведения о том, что толчком к созданию повести послужил реальный факт из биографии не Довлатова, а Иосифа Бродского — попытка последнего, бедствующего «тунеядца», устроиться в Пушкинский заповедник библиотекарем, — на ином уровне типизируют образ главного героя и дают возможность осознать репрезентативность образа довлатовского персонажа как «героя *нашего* времени» (*я, ты, мы, вы*). Неслучайно образ Алиханова поддержан в тексте повести образами героев-двойников — Митрофанова, Потоцкого, фотографа Маркова, отчасти (в профессионально-филологическом плане) Гурьева и др. Довлатов типизирует стремление «потерянного поколения», молодых непризнанных гениев (в том числе литераторов) брежневской поры, «причаститься» *высшего абсолюта*, «очиститься» в свете «нашего *всего*», рядом с ним (вместе с ним) — «уберечься от ударов <...> судьбы»⁶. Погружение в лоно русской классической литературы — на сюжетном уровне пребывание в Пушкинском заповеднике — видится главному герою бегством избавительным, спасительным, очистительным.

Герой Довлатова живет в пронизывающих все пространство повести литературных проекциях, потому тракт «Петербург — Михайловское» на время становится вектором пути/судьбы не только Пушкина, но и Довлатова, их героев⁷.

ский словарь / гл. ред. П. А. Николаев. М.: Большая российская энциклопедия, 2000. С. 236).

⁶ См.: «Вымышленная, но художественно достоверная правда сюжета повести заключается в том, что главным ее героем избран... Иосиф Бродский. Был в жизни поэта такой эпизод, когда он пытался уберечься от ударов советской судьбы в Пушкинском заповеднике...» (*Арьев А. Ю.* После словие // *Довлатов С.* Заповедник. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2013).

⁷ Неслучайны в речи героя повести такие маркированные обороты, как «Друзья мои...» (с. 203) или «гений чистой...» (у Довлатова — «гений чистого познания», с. 203), некто (у Пушкина — народ, у Довлатова — Митрофанов) «безмолвствует» (с. 238) и др. Даже упоминание о «тайном увозе» (с. 197) тела Пушкина в Святогорский монастырь таит в себе коннотации сходства судьбы «опальных» художников.

Кажется, что персонаж Довлатова устремляется в Михайловское, в деревню, подобно герою Пушкина Евгению Онегину, которому наскучил столичный свет, которому чужды светские развлечения, которого утомила «наука страсти нежной». Для довлатовского героя в значительной мере это именно так — персонаж ищет покоя, тишины, некоей упорядоченности и размеренности (бегство от хаоса жизни). По словам я-нарратора: «Жизнь расстилась вокруг необозримым минным полем. Я находился в центре. Следовало разбить это поле на участки и браться за дело. Разорвать цепь драматических обстоятельств. Проанализировать ощущение краха. Изучить каждый фактор в отдельности» (с. 181).

Поездка в заповедник становится для героя Довлатова временной передышкой в суете жизненных проблем, возможностью осмыслить себя, свои ближайшие будущее, «судьбоносные» планы, творческие перспективы. В этом смысле Пушкинский заповедник воспринимается Алихановым как святой источник, способный даровать, как ему кажется, ясность мысли, некое прозрение. Потому «паломничество» к пушкинским местам, погружение в пушкинское творчество, осмысление пространственного мира ссыльного поэта должно, с одной стороны, указать герою выход из тупика, с другой — выстроить допустимую параллель, необходимую автору (ссылка // эмиграция). Скорректированное маяковское «Я себя под <Пушкиным> чищу...» становится нравственным ориентиром довлатовского нарратора-рассказчика и персонажа-актанта.

Попытка погрузиться в проекции пушкинского хронотопа заставляет героя Довлатова смотреть на мир глазами поэта, видеть вокруг себя почти-пушкинских персонажей, те узнаваемые литературные типы, которые составили галерею пушкинской прозы «михайловской» поры.

Неслучайно простота и естественность (= убогость⁸) деревенской жизни кажутся герою Довлатова (особенно на первых

⁸ «Дом Михал Иваныча производил страшное впечатление. На фоне облаков чернела покосившаяся антенна. Крыша местами провалилась,

порах) даже привлекательными — нищенское разбитое жилище сельского пьяницы Сорокина Михал Иваныча персонаж-героиня принимает с благодарностью. Да и сам хозяин убогого жилища, горький пропойца-лесоруб вызывает очень-литературные — очевидно-интертекстуальные — симпатии героя⁹. В восприятии Алиханова «это был широкоплечий, статный человек. Даже рваная, грязная одежда не могла его по-настоящему изуродовать. Бурое лицо, худые мощные ключицы под распахнутой сорочкой, упругий, четкий шаг... Я невольно им любовался...» (с. 192). Как видно, образ Михал Иваныча создан в русле русской литературной традиции. Неслучайно в образе русского крестьянина-мужика, в самом способе портретирования героя исследователи творчества Довлатова давно рассмотрели/констатировали знакомые черты пушкинских персонажей, в частности неоднократно сравнивали образ Михаила с образом крестьянина Архипа, героя пушкинского «Дубровского»¹⁰. И данная параллель релевантна и насквозь интертекстуальна.

Среди героев довлатовской повести угадывается и прапушкинская семья Мироновых из повести «Капитанская дочка» — это добродушная семейная пара, хранители усадьбы Тригорское. Подобно Василисе Егоровне, Полина Федоровна казалась

оголив неровные темные балки. Стены были небрежно обиты фанерой. Треснувшие стекла — заклеены газетной бумагой. Из бесчисленных щелей торчала грязная пакля» (с. 192).

⁹ Г. А. Доброзракова видит в подобного рода изображении нищенского жилища «гоголевский код» повествования, что отчасти верно (*Доброзракова Г. А. Сергей Довлатов: диалог с классиками и современниками. Самара: Поволжский гос. ун-т, 2011. С. 58, 59 и др.*), однако с отдельными выводами, которые делает исследователь, согласиться трудно — в том числе о характере хозяина нищенского жилища Михал Иваныча Сорокина. Доброзракова пишет: «Интертекстуальные связи позволяют интерпретировать образ Михал Иваныча как образ человека, потерявшего человеческую душу...» (с. 59). Как будет показано ниже, разделить это суждение исследователя нельзя.

¹⁰ *Сухих И. Н. Сергей Довлатов: время, место, судьба. СПб.: Культ-информ-пресс, 1996. С. 164–165.*

женщиной «властной, энергичной и немного самоуверенной» (с. 196), ее муж Коля, подобно Ивану Кузьмичу, коменданту Белогорской крепости, был мужем-«подчиненным» и «выглядел смущенным увальнем и держался на заднем плане» (с. 196).

Онегинские «английский сплин» / «русская хандра» уже с первых страниц сопровождают образ довлатовского персонажа. Так, «вновь отштукатуренные стены» Псковского кремля, кажется, должны радовать взгляд путешественника, на героя Довлатова «наводили тоску» (с. 174). Если Евгению Онегину «два дня <...> казались новы уединенные поля», то Алиханов, еще только подъезжая к Михайловскому, уже скучает от вида деревенских «одноцветных коров», «плоских, как театральные декорации» (с. 190), от вида овец, замершими «серыми комьями» лежащих на зеленой траве (с. 217).

Подобно пушкинскому повесе, в восемнадцать лет, кажется, уже постигнутому все тайны и законы женской любви, тридцатилетний герой Довлатова (только что «бурно» отпраздновавший свой день рождения в ресторане «Днепр» (с. 218) и страдающий от «многодневного застолья» (с. 181)) считает внимание к нему провинциальных обольстительниц обременительным и скучным¹¹. Отповедь Онегина Татьяне едва ли не с первых же слов слышится в речи Алиханова к одной из кокетливых коллег-экскурсоводов: «...успокойтесь. Я хочу отдохнуть и поработать. Опасности для вас не представляю...» (с. 189).

Пушкинская линия любования простым русским народом — разбойным, но праведным, грешным, но в чем-то святым (мстителя Архипа из «Дубровского» или бунтовщика Пугачева из «Капитанской дочки») — оттеняется в тексте Довлатова интертекстуальными отсылками к образам крестьян-праведников, более близких по времени, — прежде всего солженицынских. Само имя писателя — Солженицын (с. 196) — оказывается

¹¹ Странное для Ленинграда название ресторана «Днепр» могло быть еще одной пушкинской аллюзией — именно на Днепре в Екатеринославе начиналась первая («южная») ссылка Пушкина.

в довлатовском тексте «говорящим», аксиологически маркированным, актуализирующим «ссылную» (эмигрантскую) составляющую феномена. Не Лихонос (упомянутый в тексте), но Солженицын, с точки зрения довлатовского героя, продолжает деревенскую (народную) тему Пушкина, воплощает образ персонажа из народа, близкого видению поэта. Так, одно из первых в этом ряду сопоставлений — тема праведничества, воплощенная Солженицыным в «Матренином дворе».

Подобно тому как солженицынскую праведницу Матрену Васильевну завистливые соседи бранят за бесхозяйственность и отсутствие обзавода, так и горький довлатовский пропойца Михал Иваныч становится предметом осуждения и брани деревенских жителей: «В деревне Михал Иваныча не любили, завидовали ему. Мол, и я бы запил! Ух, как запил бы, люди добрые! Уж как я запил бы, в гробину мать!.. Так ведь хозяйство... А ему что... Хозяйства у Михал Иваныча не было. Две худые собаки, которые порой надолго исчезали. Тощая яблоня и грядка зеленого лука...» (с. 198).

Хозяйство Михал Иваныча очень напоминает двор Матрены, у которой из «обзавода» были только пыльные фикусы, колченогая кошка и грязно-белая криворогая коза. Заметим, что фикус в повести Довлатова открывает картину первого же утра пребывания героя в Михайловском («Предутренний летний сумрак заливал комнату. Уже можно было сосчитать листья фикуса на окне», с. 181). Грязная Матренина коза нашла отражение в «грязных овцах» «с декадентскими физиономиями» (с. 190). А колченогая Матренина кошка «переродилась» в двух «геральдических» кошек Михал Иваныча («Две кошки геральдического вида — угольно-черная и розовато-белая — жеманно фланировали по столу, огибая тарелки», с. 192).

Однако дело не столько в отдельных (количественных) деталях-сопоставлениях, сколько в отношении писателей к своим героям. Как для Игнатича Солженицына, без таких, как Матрена, не стоит ни одно село, ни город, ни вся земля наша, так и для

Алиханова его хозяин — «человек безрассудный», но «добрый и внутренне интеллигентный» (с. 198), более того, довлатовский герой угадывает в нем «что-то аристократическое» (с. 199), «интеллигентное» (с. 198), даже близкое себе¹².

Намеченное сопоставление — Михал Иваныч // Матрена — в итоге встраивается Довлатовым в ряд пушкинских образов из народа, прежде всего (в топосе заповедника) няни Арины Родионовны, личности реальной и одновременно мифологизированной. Как и у литературных героев, характер «живой» няни формируется из противоречий-антиномий. В разработанной Алихановым «по методичке» экскурсии о няне звучат слова: «Все, как положено... „...Была одновременно — снисходительна и ворчлива, простодушно религиозна и чрезвычайно деловита...“ <...>» (с. 201). Отлитературная «производность» образа «русской-народной» Арины Родионовны эксплицируется оборотом «*Все, как положено...*»¹³.

(Пушкинско-)солженицынский ряд героев из народа у Довлатова может быть продолжен образом более современным, персонажем так называемой «деревенской прозы». Причем любопытно, что представляет «писателей-деревенщиков» у Довлатова (снова) не Лихоносов (несколько раз упоминаемый (с. 181, 213) в тексте), а ни разу не названный в повести Шукшин. Если относительно Лихоносова герой Довлатова раздраженно иронизирует (в частности, по поводу его унылой и назой-

¹² Точек сопоставления «Алиханов // Михал Иваныч» множество. Оба по-своему интеллигентны (главный герой иронично о себе: «...очевидно, я все-таки интеллигент» (с. 192)), оба в некоей мере аристократичны (этого мотива автор касается неоднократно). Как ироническая деталь — у обоих героев дома стоят возле свалки/помойки (с. 184, 218). Подобно Михал Иванычу, Алиханов держит дома кота — Ефима, «глубоко уважаемого <героем> за чуткость» (с. 218). И проч.

¹³ Как известно, Арина Родионовна не была няней Пушкина, но няней Ольги Сергеевны. Няней Александра была крестьянка по имени Ульяна. Мифологизация образа «пушкинской няни» в этой связи еще более формальна и иронична.

ливой литературной риторике: «Где ты, Русь?! Куда девалась?! Кто тебя обезобразил?! Кто, кто...», с. 213)¹⁴, то незримый дух шукшинского героя обретает непосредственное фигуративное воплощение в одной из повестийных сцен.

Герой Довлатова Алиханов вспоминает, как во время одной из экскурсий «женщина в очках» (с. 201) спросила его о том, когда родился Бенкендорф. «Сказать бы честно: „А пес его знает!“ ... Не такая уж великая радость — появление на свет Бенкендорфа...» (с. 201). Но желание остаться благообразным «музеефицированным» пушкинистом заставляет героя сдержаться и если не назвать точную дату, то высказать предположение. Однако неуверенность, прозвучавшая в ответе экскурсовода, производит обратный эффект: «Александр Христофорович Бенкендорф, — укоризненно произнесла дама, — родился в тысяча семьсот восемьдесят четвертом году. Причем в июне...» (с. 201).

Ситуация, изображенная Довлатовым, типологически совпадает с эпизодами из шукшинской характерологии и типологически сопоставима с образом так называемого «крепкого мужика» (в данном случае — «крепкой бабы»). Например, Глеб Капустин, герой шукшинского рассказа «Срезал», подобно «даме в очках»,

¹⁴ Заметим, что «нытье» Лихоносова очень напоминает стилистику хрестоматийно известного лирического отступления Гоголя о Руси и о «птице-тройке» в «Мертвых душах». Однако Довлатов (несомненно, чувствующий эту поэтическую связь) деликатно удерживается от иронии в адрес Гоголя, но допускает иронию применительно к прозе современного прозаика, хотя и ему отдает должное («Конечно, хороший писатель. Талантливый, яркий, пластичный. Живую речь воспроизводит замечательно», с. 213). В этой связи следует отметить точное и верное наблюдение Г. А. Доброзраковой относительно претекста, который аллюзийно возникает в «Заповеднике» Довлатова — повесть В. Лихоносова «Элегия», повествующая (как и у Довлатова) о «сентиментальном путешествии» героя в Пушкинские Горы, пронизанная поэтической риторикой (*Доброзракова Г. В. Сергей Довлатов: диалог с классиками и современниками. Самара: Поволжский гос. ун-т, 2011. С. 61*).

ищет момента торжества и превосходства, стараясь «оттянуть», «срезать» какого-нибудь заезжего ученого-«кандидата», засыпая его бессмысленными «демагогическими» вопросами. Как пишет Шукшин, «многие этим были недовольны, но многие, мужики особенно, просто ждали, когда Глеб Капустин срежет знатного. Прямо как на спектакль ходили...»¹⁵ («Срезал»).

Весьма сходную ситуацию воспроизводит и Довлатов. Героиня-интеллектуалка, приехавшая в заповедник, «экзаменует» экскурсовода, задает ему вопрос, на который знает точный ответ. «Придирчивой» (с. 201) туристкой движет не желание узнать новое, но намерение «взять верх» над кем-либо (в данном эпизоде над Алихановым), показать себя. Если герой Шукшина по окончании спектакля «посмеивался», «как-то мстительно щурил свои настырные глаза», то героиня Довлатова, разоблачив незнание героя, «с этой минуты <...> не переставала иронически улыбаться» (с. 201). Вслед за Шукшиным (а раньше Солженицыным, и прежде них Пушкиным) Довлатов обращается к проблеме выявления черт русского национального (народного, простонародного) характера, к осознанию его неоднозначности, алогизма, непримиримых антиномий.

В стиливом отношении примечательно логическое заключение, к которому приходит довлатовский персонаж в эпизоде «с дамой». Если «срезавшая» Алиханова «придирчивая» дама торжествует, то сам герой (почти с обидой, в «обратной» речевой фигуре) высказывает суждение о том, что «равнодушие к Бенкендорфу» не говорило о его «полной духовной нищете» (с. 201). Тем самым (на какой-то момент) довлатовский герой в русле классической литературной традиции оказывается выведенным на уровень незауалированных размышлений о духе, духовной нищете/богатстве и, как следствие, о нравственности. Ироничный флер повествования, намеренно и умело скрывав-

¹⁵ Здесь и далее цитаты из рассказа В.М. Шукшина «Срезал» приводятся по изд.: *Шукшин В.М. Собрание сочинений*: в 8 т. Барнаул: ИД «Барнаул», 2009. URL: lib.ru.

ший серьезность раздумий довлатовского персонажа, на какой-то миг оказывается вытесненным.

В недрах сформированного литературой сознания Алиханова оказываются и такие черты национального характера, как обломовская леность («Обломов») и кирсановское сибаритствование («Отцы и дети»), выстраиваемые в русле того же — *пост*пушкинского — канона.

Одним из характеров, созданных Довлатовым в этой респективе, оказывается образ приятеля главного героя, недоучившегося филолога и «чрезвычайно эрудированного <экскурсовода-> пушкиниста» (с. 173) Володи Митрофанова.

Первоначально образ героя формирует его исключительная — гениальная — сторона: «<...> Бог одарил его неутолимой жаждой знаний. В нем сочетались безграничная любознательность и феноменальная память. Его ожидала блестящая научная карьера...» (с. 203) — говорит о нем Алиханов.

Однако последняя фраза построена так, что за нею неизбежно должен следовать противительный союз — «но...». Так и происходит. «Но тут выявилось поразительное обстоятельство. Этими качествами натура Митрофанова целиком и полностью исчерпывалась. Другими качествами Митрофанов не обладал...» (с. 203).

Дальнейшая характеристика героя складывается из традиционных и узнаваемых — интертекстуальных — черт национального обломовского типа: «Митрофанов вырос фантастическим лентяем <...> если можно назвать лентяем человека, прочитавшего десять тысяч книг» (с. 203). По словам главного героя, Митрофанов «не умывался, не брился, не посещал ленинских субботников», «не возвращал долгов и не зашнуровывал ботинок», «надевать кепку он ленился» — «он просто клал ее на голову» (с. 203)¹⁶. Рассказчик намеренно иронично ставит в один

¹⁶ Ср. «Обломов»: «Сначала ему тяжело стало пробыть целый день одетым, потом он ленился обедать в гостях, кроме коротко знакомых, больше холостых домов, где можно снять галстук, расстегнуть жилет и где

перечислительный ряд и долги, и ботинки, и кепку, и субботники, но лентяйно-обломовский литературный мотив ясно прочерчивается в образе героя.

Как голова Обломова вбирала в себя неиссякаемые сведения обо всем на свете: «Голова его представляла сложный архив мертвых дел, эпох, цифр, религий, ничем не связанных политико-экономических, материалистических или других истин, задач, положений»¹⁷, так и Митрофанов хранил в памяти сведения по всем наукам и их разделам. «Митрофанова интересовало все: биология, география, теория поля, чревовещание, филателия, супрематизм, основы дрессировки <...> Митрофанов знал абсолютно все и требовал новых познаний <...> Параллельно Митрофанов слушал лекции на юридическом, биологическом и химическом факультетах...» (с. 203).

Любопытно, что в фамилии (и характере) героя Довлатова угадывается (и продолжается) интертекстуальная игра. С одной стороны, Митрофанов гений («чистого познания», с. 203)¹⁸, с другой — законный потомок фонвизинского Митрофана, не могущий (и не желающий) найти практическое применение обретенным книжным знаниям, эрудиции. Это, по Довлатову, современный тип Обломова, личность асоциальная, аполитичная, диссидентствующая (сопоставимая с образами Венички из повести Вен. Ерофеева «Москва — Петушки» или Аркадия Белобородова из рассказа Вяч. Пьецуха «Жизнь негодяя»). Митрофанов «негодяйствует», сознательно и органично избегая всяческой социальной адаптации, оказываясь в числе поколения «сторожей и дворников»¹⁹, ассенизаторов и кочегаров, мастеров котельных. О Митрофанове — «Его устроили сторожем

можно даже „повалиться“ или соснуть часок» (*Гончаров И. А. Обломов // Гончаров И. А. Собр. соч.: в 4 т. М.: Правда, 1981. Т. 2. [581 с.] С. 60*).

¹⁷ *Гончаров И. А. Обломов. С. 64.*

¹⁸ Как отмечалось выше, почти пушкинский «гений чистой красоты».

¹⁹ Ср. песенный манифест Б. Гребенщикова «Поколение дворников...» (группа «Аквариум»).

в кинотеатр...» (с. 205). О себе — «Я жил как бы в страдательном залогe. Пассивно следовал за обстоятельствами...» (с. 237). И современной «обломовщине» у героя Довлатова есть историческое оправдание: «Бездеятельность — единственное нравственное состояние...» (с. 237).

Характеризуя Митрофанова, рассказчик использует метафору: «Он был явлением растительного мира. Прихотливым и ярким цветком» (с. 205). Интертекстуальная — «ботаническая» — связь обнаруживается и в этом, кажется, нейтральном (или традиционном) сопоставлении. И ближайшим узнаваемым претекстом в данном случае снова оказывается «Обломов» И. Гончарова. В знаменитой девятой главе романа — «Сон Обломова» — о детстве и взрослении Ильи Ильича говорится, что рос Илюша «лелеемый, как экзотический цветок в теплице...»²⁰ (глава IX). Интертекстема Довлатова диалогична и характерологична, она акцентирует типологическую близость прежней и современной обломовщины. И сам Алиханов оказывается в той же парадигме: «„Господи! Господи! За что мне такое наказание?!“ И сам же думаю: „Как за что? Да за все. За всю твою грязную, ленивую, беспечную жизнь...“» (с. 242).

Даже безнадежно испорченное настроение (точнее настрой) героя при неожиданном появлении в Михайловском его бывшей жены, нарушившей его «зыбкое» душевное равновесие (с. 216), находит свой претекстовый отзвук в романе Гончарова. Подобно тому как пробудившийся к жизни Обломов, в котором горячо «кипела кровь» и «глаза блестели», в одно мгновение утрачивает радость счастливого бытия при виде земляка Тарантьева, нежданно появившегося в квартире на Гороховой («Так он и вошел к себе в комнату — и вдруг сиянье исчезло и глаза в неприятном изумлении остановились неподвижно на одном месте: в его кресле сидел Тарантьев»²¹), так и Алиханов в том момент, когда, кажется, «жизнь обрела равновесие»,

²⁰ Гончаров И. А. Обломов. С. 147.

²¹ Там же. С. 301.

стала казаться «более осмысленной и логичной» (с. 216), *вдруг* поражен неожиданным появлением Татьяны. «И сразу моему жалкому благополучию пришел конец. Я понял, что меня ожидает...» (с. 217). Вряд ли можно предположить, что Довлатов помнил подобные литературные нюансы (к тому же нередко встречающиеся в реальной жизни), но нельзя не признать, что обломовский образ и его мелкие детали гончаровского текста не случайны в тексте Довлатова.

Другим — «парным» — *околообломовским* персонажем оказывается Стасик Потоцкий, «на удивление заурядный» (с. 206) провинциальный литератор, прочитавший за всю свою жизнь «двенадцать современных книг» и убедившийся, что он «может писать не хуже» (с. 206). По словам героя-нарратора, семь его рассказов и повесть напечатали журналы (в том числе столичная «Юность»), он «член эс эс писателей» (с. 238) и — все «сочинения его <...> тривиальны, идейно полноценны, убоги» (с. 206).

Кажется, никаких интертекстуальных зацепок не может быть обнаружено в образе однообразно-примитивного литератора Потоцкого и его убогих творениях, лишенных своеобразия и узнаваемых самобытных черт. Между тем текст Довлатова дает материал для *автоцитации*, *автоинтертекстемы* — к выявлению собственно довлатовской особенности, присущей если не самому писателю, то нередко обыгрываемой им в его текстах.

Так, по словам Алиханова, в каждом произведении Потоцкого «слышалось что-то знакомое» (с. 206–207), а выразительным свидетельством «своеобразия» были только его «стилистические погрешности и опечатки» (с. 207).

Рассказчик Алиханов приводит примеры:

«„В октябре Мишутке кануло тринадцать лет...“ (Рассказ „Мишуткино горе“)

„— Да будет ему земля прахом! — кончил свою речь Одинцов...“ (Рассказ „Дым поднимается к небу“)

„— Не суйте мне белки в колеса, — угрожающе произнес Лепко...“ (Повесть „Чайки летят к горизонту“» (с. 207).

Знакомым с творчеством Довлатова хорошо известно, что подобные опечатки-погрешности прозаик подмечал неоднократно и выносил на страницы своих произведений²².

Так, в цикле рассказов «Наши» Довлатов рассказывал:

«Мать работала корректором в три смены. Иногда ложилась поздно, иногда рано. Иногда спала днем <...> А работа у нее была ответственная. (Да еще при жизни Сталина.) За любую опечатку можно было сесть в тюрьму.

Есть в газетном деле одна закономерность. Стоит пропустить единственную букву, и конец. Обязательно выйдет либо непристойность, либо — хуже того — антисоветчина. (А бывает и то и другое вместе.)

Взять, к примеру, заголовок: „Приказ главнокомандующего“.

„Главнокомандующий“ такое длинное слово <...> Надо же пропустить именно букву „л“. А так чаще всего и бывает.

Или: „Коммунисты осуждают решения партии“ (вместо — „обсуждают“).

Или: „Большевистская каторга“ (вместо — „когорта“)> (с. 318).

Таким образом, литературная практика Стасика Потоцкого включается в контекст советской печатной продукции самой широкой сферы, и к ней применима та же ментальная максима, что родилась и у нарратора «Наших»: «Как известно, в наших газетах только опечатки правдивы» (с. 318).

Интертекстуальное поле «Заповедника» затрагивает, несомненно, и те неслучайные названия, которые даны рассказам и повести Потоцкого: «Мишуткино горе», «Дым поднимается к небу», «Чайки летят к горизонту», «Счастье трудных дорог» (с. 207).

О подобных названиях в «Компромисс» Довлатова включен небольшой пассаж:

«— Тебя Цехановский разыскивает. Хочет долг вернуть.

— Что это с ним?

²² Несомненно, подмечала и его мать, Н. С. Довлатова.

- Деньги получил за книгу.
- „Караван уходит в небо“?
- Почему — караван? Книга называется „Продолжение следует“.
- Это одно и то же» (I, с. 253).

По наблюдению Ксаны Мечик-Бланк, «над заглавиями, где присутствует элемент движения в необъятные просторы, он <Довлатов> иронизирует чаще всего», потому что «в них угадывается романтический настрой молодежной прозы, герой которой стремится вырваться из замкнутого мира на волю»²³. Можно согласиться с подобным суждением, однако оно требует некой корректировки. В тексте «Заповедника» модель названия творений Потоцкого связана не столько с «молодежной прозой» (определенным и самобытным явлением в русской прозе 1950–60-х годов, репрезентировали которую талантливые В. Аксенов, В. Гладилин и др.), сколько с псевдоромантикой советской прозы о молодежи.

Более того, в «Заповеднике» соседство таких названий, как «Дым поднимается к небу» или «Чайки летят к горизонту», обретает некий специфически национальный колорит, причем колорит «малых народностей», например чукчей или нивхов, к тому времени уже имевших собственных писателей (Ю. Рытхэу, В. Санги), в художественном творчестве неизменно (концептуально) опирающихся на образную систему национального фольклора (костер, дым, небо, чайка, море). Примечательно, что в тексте довлатовской повести действительно звучит имя Ю. Рытхэу — и вряд ли случайно. По словам рассказчика, писатель Рытхэу приобщил его — Алиханова — к «симпатичному национальному меньшинству...» (с. 230), не к чукчам, конечно, но в иронико-метафорическом плане — к литераторам, он (как будто бы) «не отрицал» алихановских литературных способностей.

²³ Мечик-Бланк Кс. О названиях довлатовских книжек // Сергей Довлатов: творчество, личность, судьба / сост. А. Ю. Арьев. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 1999. 320 с. (см.: URL: sergeidovlatov.com).

Весомость имени Рытхэу в советскую эпоху, несомненно, была ощутима²⁴, но ирония, звучащая в перечислении названий художественных произведений Потоцкого, явно спроецированных на «малую» национальную литературу (ср. у Рытхэу — «Люди нашего берега», «Тэгрынэ летит в Хабаровск», «Ринтын едет в университет», «Сон в начале тумана», «Когда киты уходят»), выдает истинное отношение Довлатова к «стереотипам» (с. 208) мало-национальных классиков²⁵. А созвучие названий «Дым поднимется к небу» («Заповедник») // «Караван уходит в небо» («Компромисс») подсказывает, что оба названия восходят к еще одному национальному источнику — популярному в советскую пору кинофильму известного молдавского кинорежиссера Эмиля Лотяну «Табор уходит в небо», созданному по мотивам ранних (псевдо)романтических рассказов М. Горького «Макар Чудра» и «Старуха Изергиль». Интертекстуальная составляющая довлатовской повести оказывается ощутимо аксиологичной и состоящей из элементов не только вербальных, но и визуальных (в данном случае — кинематографических).

Образ «затейника» (с. 231) Потоцкого вводит в текст Довлатова еще одну интертекстуальную аллюзию — далекую от Пушкина, но ориентированную на авантюрные романы И. Ильфа и Евг. Петрова. Так, эпизод взимания Бендером («Двенадцать стульев») платы за обозрение Пролома в Пятигорске — жульническое предприятие, успех которого психологически мотивирован тем, что экскурсанты привыкли к устойчиво сложившейся системе оплаты всех и всяческих достопримечательностей, — находит свой отклик в повести Довлатова.

²⁴ Как и к имени Д. Гранина, поставленного нарратором рядом с чукотским писателем.

²⁵ Слабым аргументом является созвучие заглавных букв мест, где родились оба литератора — Чукотка, Чебоксары, но в условиях тонкой стилистической игры Довлатова и эта переключка может оказаться интертекстуальной.

Алиханов рассказывает о «трюке» (с. 209) Потоцкого, своеобразной «концессии», как у Остапа Бендера, когда Стасик предлагает туристам увидеть настоящую могилу Пушкина.

По рассказу Алиханова, Потоцкий «подстерегал очередную группу», «дождался конца экскурсии», затем «отзывал старосту и шепотом говорил»:

«„Антр ну! Между нами! Соберите по тридцать копеек. Я укажу вам истинную могилу Пушкина, которую большевики скрывают от народа!“

Затем уводил группу в лес и показывал экскурсантам невзрачный холмик.

Иногда какой-нибудь дотошный турист спрашивал:

— А зачем скрывают настоящую могилу?

— Зачем? — сардонически усмехался Потоцкий. — Вас интересует — зачем? Товарищи, гражданина интересует — зачем?

— Ах да, я понимаю, понимаю, — лепетал турист...» (с. 209).

Сцена не только на содержательном, но и на формальном уровне точно соответствует стилистике Ильфа и Петрова. Стасиково многозначное молчание, так же как и его «Антр ну!» (галлицизм *entrenous* — «между нами») легко соотносятся с манерой речи как Остапа Бендера, так и (в особенности) бывшего уездного предводителя дворянства Кисы Воробьянинова²⁶. Не-аристократически пьющий и малограмотный халтурщик Стасик Потоцкий²⁷, подобно члену «Союза меча и орала» Ипполиту Матвеевичу, желающему выглядеть неотразимым, пересыпает свою речь иностранными включениями, придающими его (их) высказываниям загадочность и (взыскуемый) аристократизм. Как ситуация с могилой поэта, разыгранная Потоцким, так и реплики персонажа представляют собой иронично интерпретированные аллюзии на сатирические романы Ильфа и Пет-

²⁶ Не исключено — отчасти в их кинематографической версии, с выразительной игрой Сергея Филиппова.

²⁷ В отличие от «аристократа» выпивохи Михал Иваныча Стасик «собирал пустые бутылки в кустах» (с. 208), чтобы опохмелиться.

рова, вариации классического советского претекста (вновь отчасти кинематографического).

Еще одним «двойником» главного героя повести Довлатова становится фотограф Марков, примкнувший «как Шипилов» (с. 255) к погрузившемуся в запой «сирой душе» (с. 253) Алиханову.

Образ Маркова насквозь интертекстуален и строится по выразительной модели ерофеевского претекста, наследуя черты философа-пьяницы Венички из «Москвы — Петушков»²⁸. При чем принадлежность странного фотографа к типу героя-странника эксплицируется Довлатовым буквально одним словом (точнее, именем).

Как известно, герой Ерофеева отправляется в поездку по железной дороге из Москвы в Петушки. В использованной Довлатовым, кажется, стилизованной фамилии «Клейнмихель» (с. 254) писатель не прямо, но тонко изящно эксплицирует образ железной дороги, ибо барон Клейнмихель, реальное историческое лицо, был действительным главноуправляющим путей сообщения при Николае I. Вряд ли этот факт известен каждому читателю, но, называя имя и титул барона Клейнмихеля, сам Довлатов, несомненно, помнил о его связи с железной дорогой. И, несомненно, помнил о том, что один из героев ерофеевской «Вальпургиевой ночи» тоже носил фамилию Клейнмихель («Сережа Клейнмихель — тихоня и прожектёр»). То есть посредством имени, казалось бы, единично-случайного, мотив Веничкиной железной дороги прочерчивается и подхватывается в повести Довлатова.

Подобно ерофеевскому Веничке, герой Довлатова целиком состоит из литературных цитат, его речь тотально «вторична»

²⁸ Предложенная Г. А. Доброзраковой аллюзия к «Братьям Карамазовым» интересна (см.: *Доброзракова Г. А. Сергей Довлатов: диалог с классиками и современниками. Самара: Поволжский ГУ, 2011. С. 79*), однако ерофеевский интертекст значительно более актуален и релевантен в рассматриваемом эпизоде.

и одновременно — интерпретационно — оригинальна. Каждая реплика Маркова, «молодца в зеленой бобочке» (с. 253), могла быть воспринята как речь «душевнобольного»²⁹, если бы (как видит его главный герой) «не торжествующая улыбка и не выражение привычного каждодневного шутовства. Какая-то хитровая сметливая наглость звучала в его безумных монологах. В этой тошнотворной смеси из газетных шапок, лозунгов, неведомых цитат...» (с. 254).

Марков — эрудит, и потому его речь порой представляет собой прихотливый поток перемежающихся названий или цитат из литературных произведений, традиционных советских плакатов или призывов времен войны: «Вперед, на Запад!.. Танки

²⁹ Еще одна аллюзия к Вен. Ерофееву, в данном случае — к драме «Вальпургиева ночь, или Шаги командора». Эта интераллюзия поддерживается тем, что рядом с образом Маркова — *неожиданно* — появляется образ «санитаров психбольницы» (с. 253). Ни до этого момента, ни после него ни о какой психбольнице в тексте Довлатова не упоминается (в районе Святогорского монастыря и Михайловского реальной психбольницы нет). Вероятно, это «рудимент» некоего первотекста, который создавал Довлатов в 1970-х и в котором более явственно звучали мотивы ерофеевского претекста (впоследствии растушеванные, хотя и не до конца). Как косвенное указание на присутствие ерофеевского текста у Довлатова можно привести слова А. Гениса о том, что Довлатов «всегда восхищался» Ерофеевым (*Генис А. Сад камней // Генис А. Иван Петрович умер. М.: НЛО, 1999. С. 55*).

Однако «рудименты» ерофеевского претекста сохранились в «Заповеднике». Подобная «погрешность» в тексте не единственная: в ходе повествования «календарь» событий сбивается — вслед на истекшим июлем в повести вновь наступает июнь (ср.: «В *июле* я начал писать...», с. 216; позже, с. 249 — «*Июнь* выдался сухой и ясный...») и еще позже «безрадостный *июнь*...», с. 249). Вряд ли, подобно Г. А. Доброзраковой, можно подобного рода погрешность, явную ошибку, невычитанность счесть «элементом многоплановости и многосмысленности», принципом «авторской „игры“» (*Доброзракова Г. А. Сергей Довлатов: диалог с классиками и современниками. Самара: Поволжский гос. ун-т, 2011. С. 52*). Текст, написанный в два временных этапа, конечно, содержит ошибку, однако, понимая это, следует принять ее, но не приносить в нее некий «потаенный» смысл.

идут ромбом!.. Дорогу осилит идущий!..» (с. 258) и др. Его речь строится примерно так же (в том же ключе), как и речь героя «Москвы — Петушков». И отчасти речь самого Алиханова (как помним, на имя девушки-экскурсовода Авроры Довлатов отвечает «по-ерофеевски», названием литературного произведения: «Танкер „Дербент“», повести советского прозаика Юрия Крымова). Взаимопонимание и сходство «диссидентствующих» героев акцентировано близостью их судеб. Марков: «То вытрезвитель, то милиция — сплошное диссидентство...» (с. 256)³⁰. И снова звучит ерофеевская нота³¹.

Между тем в отдельных пассажах образ Маркова воплощает некую развернутую литературную аллюзийную линию — цельный мотив, однозначный образ, классическую интертекстему. Так, (лейт)мотив беспробудного пьянства центрального героя Довлатова поддерживается знаменитым блоковским мотивом из «Незнакомки» — «In vino veritas». Как и лирического героя Блока, Алиханова настигает прозрение: «Видно, гармония таилась на дне бутылки...» (с. 251) — у Блока: «Я знаю: истина в вине»³².

Но на афористичной переключке нить блоковского образа не прерывается, но подхватывается и прорисовывается уже не в образе Алиханова, но в образе Маркова. После знакомства Алиханова с последним и немалого количества выпитого «Агдама» герой-рассказчик (по его собственному признанию) «начал пьянеть» (с. 257), тогда как его новообретенный «собутыльник»

³⁰ В приведенном довлатовском афоризме проглядывает (в том числе и) ироничное отношение автора к сущности советского диссидентства, нередко мнимого инакомыслия.

³¹ Имя Ерофеева будет многократно появляться в эссеистике Довлатова «на литературные темы». См., например, «Н. Сагаловский „Витязь в еврейской шкуре“» (с. 268) или «Достоевский против Кожевникова» (с. 298). И др.

³² Здесь и далее цитаты из произведений А.А. Блока приводятся по изд.: *Блок А.А. Собрание сочинений*: в 8 т. М.: ГИХЛ, 1960. URL: ruslit.traumlibrary.net.

Марков «был не пьянее, чем раньше», «а безумия в нем даже прибавилось» (с. 257). Блоковская «истина», рожденная в вине, промелькнувшая в образе одного героя, находит свое интертекстуальное продолжение и развитие в образе другого. А если вспомнить об уже упомянутом «двойнике» Стасике Потоцком, то можно заметить, что и он включен в блоковский интертекст, ибо, обращаясь к жене Алиханова, он тоже прибегает к мотивному блоковскому ряду и видит Татьяну в образе «п(П)реkrасной д(Д)амы» (с. 240).

Между тем блоковская аллюзия не завершается и этим. Немногим позже вновь Марков процитирует (искаженно, несомненно) блоковское лирическое стихотворение «О весна, без конца и без краю...» с его знаменитой строкой «Узнаю тебя, жизнь, принимаю...». Последняя строка в исполнении Маркова зазвучит в речи, обращенной к «псковскому жлобью», к «тупым рожам» буйных, но не злобных пьянствующих односельчан, в формулировке «Узнаю тебя, Русь!» (с. 256) <почти: принимаю>. Мотив Блока не просто иронически осмыслен Довлатовым, но «дополнен» и развит есенинской Русью (по настроению близкой стихотворению «Гой ты, Русь, моя родная...»), привнося в атмосферу событий оттенок буйства, «кабацкой драки», есенинского звона. Мотивы Блока-Есенина органично вплетаются в текст довлатовской повести (описываемый эпизод действительно заканчивается «кабацкой» дракой). Интертекст раздвигает хронологические рамки повествования.

Образ Маркова подключен и к пушкинскому интертексту повести — в частности, через известную фразу Пушкина «Догадал меня Бог родиться в России с умом и талантом...». В измененной форме — «Угораздило же меня родиться в этой таежной глуши...» (с. 259) — эта сентенция позволяет Довлатову иронически мотивировать поиск русским добрым молодцем счастья «на стороне», «рвануть отсюда куда попало» (с. 256) — в Грецию, в Турцию, в Израиль, «хоть в Южную Родезию» (с. 256), «на интуристке жениться» (с. 257) или добиться благорасполо-

жения еврейки Натэллы («Так посодействуйте русскому диссиденту насчет Израиля», с. 258). Подтекстовая (растворенная в речи Маркова) цитата Пушкина позволяет под новым углом зрения взглянуть на связь (историческое сопоставление) прошлого и настоящего. Пушкинский затекст дает возможность не только комично интерпретировать ту «мировую скорбь» — «глубокую и окончательную» (с. 260), что запечатлелась в лице Маркова, но и проследить историю ее почти национального существования/бытования, не (всегда) определяемого временем, политикой, социумом. Интертекст позволяет Довлатову выйти на обобщающие параллели и вневременную синхронию.

Галерея «двойников» главного героя Довлатова и, как следствие³³, типов русского народного (точнее, простонародного, хотя и не всегда национального) характера в довлатовской повести многообразна, но скрепляется (цементируется) антиномичным характером Михал Иваныча, уже упомянутого домовладельца, у которого остановился Алиханов. Лесоруб-«дружбист» (с. 192) колоритен не только сам по себе — в оксюморонных противоречиях его характера, но и потому, что удерживает в себе, в своем образе пушкинские *интер*текстуальные и *контек*стуальные звенья.

Размышляя о Пушкине, герой Довлатова удивляется в нем «готовности принять и выразить любую точку зрения», его восхищает «неизменное стремление к последней высшей объективности» (с. 212). Алиханов вводит сравнение — Пушкин подобен «луне, которая освещает дорогу и хищнику и жертве» (с. 212). Пушкинское сочувствие «движению жизни в целом» (с. 212) для героя Довлатова есть предельная высота: «Его литература

³³ Довлатов не выстраивает четкой дифференции между героем-интеллигентом и героем-простаком, между городским жителем и сельским крестьянином, между собой и другими. Скорее наоборот — при видимом (в том числе социальном, интеллектуальном, национальном) несходстве он намеренно подчеркивает близость одних и других: русских и кавказцев, экскурсоводов и туристов, знатоков и простофиль.

выше нравственности. Она побеждает нравственность и даже заменяет ее. Его литература сродни молитве, природе...» (с. 212).

Исследователи-литературоведы давно обратили внимание на то, что в этих строках Довлатова сокрыта перефразированная пушкинская цитата — «Поэзия выше нравственности — или по крайней мере совсем иное дело...» (т. VII, с. 550). Интертекстуальная нить здесь очевидна — «оттенка высшего значения» (с. 216) стремится достичь и Алиханов. Однако в плане диалогической переклички текстов еще более существенным оказывается то, что пушкинское «олимпийское равнодушие» (с. 212), его стремление к «высшей объективности» проецируется Довлатовым на образ пушкиногорского крестьянина-пропойцы Соколова. И в отношении к данному персонажу пушкинское всепримятие отзывается довлатовско-алихановским всепониманием.

С одной стороны, Алиханов признается, что он «так и не понял» (с. 214), что за личность Михал Иванович. Но, с другой стороны, герой-рассказчик явно по-пушкински объективен в восприятии и оценке сюжетно сопутствующего ему персонажа. С одной стороны, он видит в нем человека «нелепого», «бестолкового», «доброего» (с. 214), с другой — тут же приводит пример его бессмысленной жестокости³⁴ — «однажды повесил двух кошек на рябине», наказанных только за то, что «расплодились шумовки», повсюду «лузгают» (с. 215)³⁵. И далее — практически рядом — эпизод о том, как герой постеснялся будить Алиханова, когда последний случайно задвинул изнутри щеколду на двери дома и Михаил просидел всю ночь на крыльце. По словам рассказчика, он был «нелепым и в доброте своей, и в злобе» (с. 215). Он и хищник, и жертва (с. 212).

Образ по-своему аристократичного героя-пьяницы порождает пушкинскую аллюзию и, как ни странно, к образу Евге-

³⁴ Пушкинской «бессмысленности и беспощадности».

³⁵ Вероятно, тех самых кошек «геральдического вида», о которых шла речь в самом начале повести.

ния Онегина. Если о благородном Евгении известно, что он «читал Адама Смита и был глубокий эконо́м», то есть экономист, следующий научным правилам и строгому порядку, то и в образе деревенского «философа» довлатовский герой замечает любовь к порядку, пусть и абсурдистски странному. Для персонажа быть обсчитанным буфетчицей в шалмане есть отражение порядка — «Без этого нельзя, порядок есть порядок» (с. 215). Жестокость фашистов к «жидам и цыганам» (с. 215) — в том же ряду («Порядок есть порядок...», с. 215). И эта «порядочность» двух несопоставимых по сути литературных персонажей поддерживается Довлатовым в рамках игровой звукописи: Адам Смит *от* Пушкина превращается в Яна Смита *у* Довлатова, английский «эконом» на уровне фонетической близости мутирует в «родезийского диктатора», которого «без конца» поминал и «проклинал» Михал Иванович (с. 215). При этом дихотомия образа Михал Ивановича — в следующую очередь — транслируется с образа Евгения Онегина на образ самого Алиханова, выстраивая очередную интертекстуальную параллель — между «лишними» героями прошлого и настоящего, у Довлатова «лишними» в любом из социальных слоев.

Близость Алиханова и Михал Ивановича во многом мотивирована тем, что каждый из них категориально (и концептуально) дихотомичен. Если Стас Потоцкий в шуточной форме констатирует эту «неоднородность» Алиханова: «Борька трезвый и Борька пьяный настолько разные люди, что они даже не знакомы между собой...» (с. 216)³⁶, то бывшая жена главного героя поженски серьезно упрекает его в том, что он «столько говори<т> о благородстве», «а сам — холодный, жестокий, изворотливый

³⁶ В данном случае Довлатову следовало бы написать — «не знакомы друг с другом», но, вероятно, желая избежать повтора начальных согласных, он использует не вполне правильный оборот (использование которого, однако, может быть мотивировано в тексте и особенностями речи «провинциального» персонажа).

человек» (с. 175)³⁷. С ее точки зрения, даже любовь героя к словам — «безумная, нездоровая, патологическая любовь — фальшива» (с. 174). Образы обоих (почти) центральных героев пронизаны антиномиями.

Что касается главного героя, то он не только признает свои пороки: «Я был — одновременно — непризнанным гением и страшным халтурщиком»: в его столе хранились «импрессионистические новеллы» и «литературные композиции на тему армии и флота» (с. 229), но и находит им «оправдание». По его глубокому убеждению, «пороки были свойственны» и «гениальным людям», причем «в такой же мере, как и добродетели» (с. 218)³⁸. Эталонами подобных антиномий для него оказываются Пушкин — Достоевский — Есенин³⁹. По представлениям Алиханова, в «маленьком гениальном человеке» Пушкине «легко уживались Бог и дьявол» (с. 232).

Центральный персонаж Довлатова не выходит на уровень обнаженно-предельных — пугающих — антиномий, подобных тем, что проявляются в личности Михал Иваныча, но и в нем, главном герое-актанте, ощутимы противоречиво-непримиримые начала. При этом главная, по Довлатову, общность и схожесть героя-горожанина и деревенского выпивохи — в их естественном,

³⁷ Правда, при этом в другой сцене жена определит мужа как доброго, не злого человека («Ты, в принципе, не злой», с. 238). И одна оценка-характеристика героя нимало не противоречит другой. Весь мир героев Довлатова диалектичен и дихотомичен.

³⁸ «Скрытое сравнение» себя с классиками — на основании той же дихотомии — эксплицируется в тексте чуть позднее. После отъезда жены из Михайловского герой назовет себя «пройденным этапом» для нее — со всеми «пороками и достоинствами» (с. 251). Лексический «повтор» показателен.

³⁹ Вряд ли можно утверждать, что героем Довлатова назван ряд любимых им писателей. Скорее можно предположить иное: выстроенная цепь мало похожих друг на друга писателей создана прозаиком по «политическим» причинам. Как Пушкин важен герою в качестве ссыльного поэта, так и Достоевский и Есенин суть литераторы опальные, находившиеся в СССР в 1950-е годы под запретом.

органическом, почти природном начале, которое было увидено и философически осмыслено Алихановым в Пушкине, в *его* природной, жизненной готовности принять и выразить «любую точку зрения» (с. 212).

В этой связи несколько избыточным, на наш взгляд, оказывается пусть и отдаленное, но намеченное (и видимое) выделение сходных качеств природы в образе жены героя. Естественно-природное «равнодушие», которое прочерчивалось в связи с образами и довлатовского Пушкина, и пушкиногорского пьяницы Михал Иваныча, на характерологическом (портретном) уровне приписано и бывшей жене Алиханова Татьяне. «Своим безграничным равнодушием она напоминала явление живой природы...» (с. 219). В ее характере «было молчаливое спокойствие океана, равнодушно внимающего крику чаек...» (с. 225)⁴⁰. Найти мотивацию подобного сопоставления не трудно⁴¹, однако треугольник «Пушкин — Михал Иваныч — Алиханов» был уже исчерпывающим и художественно достаточным. Превращение его в «четырёхугольник» представляется избыточным и нарушающим художественное равновесие⁴².

⁴⁰ Если вернуться к сведениям о том, что прототипом Алиханова был Иосиф Бродский, то в образе Татьяны можно найти черты Марины Басмановой, возлюбленной Бродского. Е. Рейн о Бродском и «М. Б.» писал: «В молодости она была очень красивая. Она дочь художника Павла Басманова, который был учеником Стерлигова и Петрова-Водкина. Она из сугубо петербургской художественной семьи. Прожила свою жизнь в квартире, которая принадлежала раньше кому-то из семьи Бенуа: на улице Глинки [д. 15] между Никольским собором и Мариинским театром. Ее сила была в том, что она все время молчала. Это придавало ей таинственность» (*Рейн Е.* Мне скучно без Бродского и Довлатова // Дело. 2004. 19 янв. С. 7).

⁴¹ Например, самое простое — родство душ героини и главного героя Алиханова. Или, как звучит в тексте повести, — «диссидентское взаимопонимание» (с. 229).

⁴² Суждение Г. А. Доброзраковой о том, что главный герой «Заповедника» Алиханов «соотносит себя» с литературными персонажами (и писателями), не вполне верно (см.: *Доброзракова Г. А.* Сергей Довлатов: диалог

Между тем выход к образу жены героя обозначает некоторые существенные интертекстуальные нити довлатовской наррации — сугубо пушкинские интертекстемы. Так, одни исследователи уже неоднократно высказывали суждение о том, что имя Татьяна было дано героине Довлатова неслучайно — с целью оттенить образ пушкинской Татьяны Лариной («Евгений Онегин»). Другие в сцене знакомства Алиханова с «кузеном» Татьяны увидели приметы встречи пушкинского Дон Гуана со статуей Командора («Каменный гость»)⁴³. И оба эти предположения можно принять. Однако при создании образа жены героя не ощущается глубокой интертекстуальной игры, этот персонаж (как таковой) скорее берет на себя внешне фабульную функцию — героиня наделяется провокативным началом, становится условием порождения внутренних сомнений и колебаний, которым подвержен главный герой Алиханов. «Моя жена все чаще заговаривала об эмиграции» → «Я окончательно запутался и уехал в Пушкинские Горы...» (с. 230).

Обсуждение с женой вопроса об эмиграции (в Ленинграде и в Михайловском) ставит героя на «грань душевного расстройства» (с. 230). Если для него важнейшим оказывается ракурс творческий (хотя и выраженный в традиционной довлатовской манере о серьезном говорить не всерьез): «Тут нечего объяснять... Мой язык, мой народ, моя безумная страна... Представь себе, я люблю даже милиционеров...» (с. 235), то, по словам Татьяны, ей «надоело стоять в очередях за всякой дрянью. Надоело ходить в рваных чулках. Надоело радоваться говяжьим сарделькам...» (с. 236). Герои давно разошлись (в том числе и формально-юридически) и стоят на разных ментальных полюсах: «...ведь я двадцать лет пишу рассказы, которые тебя совершенно не интересуют...» (с. 231) — произносит Алиханов.

с классиками и современниками. С. 92). Подобное соотнесение осуществляет не герой, но автор.

⁴³ См.: *Генис А. Пушкин // Довлатов С. Последняя книга: рассказы, статьи.* СПб.: Азбука-классика, 2001. С. 333.

Ссоры и споры с женой актуализируют разность позиций героя и героини: если Таня (в иронико-циничном ключе) сравнивает Алиханова с Хемингуэем, то Борис тут же несогласно реагирует на ее сравнение: «Ты действительно считаешь его хорошим писателем?» (с. 174), ставя под сомнение если не талант американского прозаика, то обнаруживая отличность (от жениного) отношения к нему⁴⁴.

Если Алиханов устанавливает на своем рабочем столе фотографию американского писателя Беллоу, то Татьяна (не расслышав фамилию) принимает его за Белова (с. 226), и герой не поправляет ее, а соглашается — «Он самый...» (с. 226), то есть ведет себя с нею так, как с невежественными туристами-экскурсантами в заповеднике.

Как вспоминает герой, он (в отличие от героини-жены) «не верил», когда «она говорила, что Альберто Моравиа — хороший писатель» (с. 273). Контрпозиции героя и героини обнаруживаются на самых разных уровнях.

Татьяна для Алиханова в тексте «Заповедника» — не жена-соратник, она просто жена. Даже упоминание того факта, что Татьяна из семьи ялтинского секретаря райкома и что она говорит о родителях как о мертвых («Нет у меня родителей», с. 222), ставит под сомнение и идейное диссидентство героини, и (отчасти) ее нравственное начало.

В этом смысле образ Татьяны аккумулирует в себе не столько пушкинские татьянинские черты — «Татьяны милой идеал...» (о чем говорит критика), сколько черты и черточки *анти*идеала. Героиня Довлатова не столько вбирает в себя обаяние пушкинской романной Татьяны, сколько таит в себе угрозу жениной

⁴⁴ Известны слова Довлатова о Хемингуэе: «...Хемингуэй плоский...» (из письма Е. Скульской. См.: *Скульская Е.* Перекрестная рифма. Письма Сергея Довлатова // Звезда. 1994. № 3. С. 153). Между тем в «Заповеднике» при описании рабочей — творческой — обстановки Алиханов упоминает портрет Хемингуэя, висящий на стене его комнаты («изображение Хемингуэя», с. 218).

роли Натали Гончаровой в судьбе Пушкина. Слова Алиханова, обращенные к истории пушкинской жизни, — «высоко парил, но стал жертвой обыкновенного земного чувства», «создавал шедевры, а погиб героем второстепенной беллетристики» (с. 232) — в некоей допустимой мере проецируются на образ и судьбу самого довлатовского героя. Татьяна Ларина не стала судьбой в жизни Евгения Онегина, но Натали во многом определила трагедию судьбы поэта. Именно так охарактеризует свои отношения с Татьяной и герой Довлатова — «Это была уже не любовь, а судьба» (с. 218). И еще раз — «Тут уже не любовь, а судьба...» (с. 276).

На подтекстовом уровне (почти бессознательно) писатель обнаруживает роль и место бывшей жены в судьбе (автобиографического) персонажа. Неслучайно, когда Татьяна в местном пушкиногорском ресторанчике «Лукоморье» (название которого усиливает ноты абсурдизации и мистификации) убеждает Алиханова, что его не читают на родине и что «так будет всегда» (с. 236), — во временной (исторической) перспективе она оказывается неправа. Ответное алихановское «ошибаешься» (с. 236) оказывается более провидческим, прав оказывается он⁴⁵. Прав по-цветаевски — «Моим стихам, написанным так рано <...> настанет свой черед...».

Для (едва ли не) прагматично настроенной (так выписанной автором) героини эмиграция в Америку есть, прежде всего, решение проблем житейских, бытовых (очереди, дефицит, рваные колготки — дважды акцентированные в тексте, с. 236, 246). Для героя-творца заокеанская Америка — «тот свет» (с. 216), «фикция» (с. 237), «мираж» (с. 237), где «на чужом языке мы теряем восемьдесят процентов своей личности», «утрачиваем способность шутить, иронизировать» (с. 236), быть собой. Ро-

⁴⁵ За пределами текста не признать осмысленности важности отъезда писателя за рубеж нельзя, и ведущая роль в этом, несомненно, жены, однако в пределах повести довлатовские акценты расставлены несколько иначе.

дина-«тюрьма» (в определении Татьяны, с. 235) более предпочтительна для героя Алиханова при всех ее запретах, ограничениях, надзорах⁴⁶, и утешительная поддержка его в этом выборе — судьба поднадзорного Пушкина, его ссыльные годы в Михайловском.

«Я твердил себе:

— У Пушкина тоже были долги и неважные отношения с государством. Да и с женой приключилась беда. Не говоря о тяжелом характере...

И ничего. Открыли заповедник. Экскурсоводов — сорок человек. И все безумно любят Пушкина...» (с. 251–252).

Между тем герой Довлатова (в беседе с женой!) словно опасается, что его заподозрят в любви к родине и (миролюбиво, снимая напряжение) позволяет себе признаться в другом — в авантюризме, желании вырваться посмотреть на Бродвей, полюбопытствовать:

«Таня, — говорю, — я человек легкомысленный. Любая авантюра меня устраивает. Если бы там (я отогнул занавеску) стояла „Каравелла“ или „Боинг“... Сел бы и поехал. Чтобы только взглянуть на этот самый Бродвей. Но ходить по инстанциям. Объясняться, доказывать. Историческая родина... Зов предков... Тетя Фаня Цыперович...» (с. 237).

Герой Довлатова остроумно «списывает» нежелание уезжать за границу на свою пассивность и инертность (по сути — обломовскую леность), однако цепь аргументов, высказанных им ранее жене и мысленно самому себе, позволяет предположить

⁴⁶ Довлатов намеренно часто и подчеркнуто много раз называет имена и должности «случайных» героев, которые осуществляют советский социально-политический контроль и надзор: «майор Джафаров» (с. 194), «капитан милиции Шатько» (с. 209), «милиционер Довейко» (с. 215), «майор Беляев» (с. 262), «судья Чикваидзе» (с. 217), университетский «стукач» Гурьянов (с. 179) и др. Заметим, вездесущность представителей карающе-контролирующих органов актуализируется Довлатовым через использование фамилий, указывающих на различную национальную принадлежность их носителей.

и другие резоны. Неслучайно бравада и фрондерство мгновенно спадают с героя, когда он слышит точную дату подачи документов на выезд жены и дочери: «И вдруг почувствовал такую острую боль, такую невыразимую словами горечь, что даже растерялся» (с. 242).

«Такие» боль и горечь, пережитые героем Довлатова, подталкивают к пробуждению еще одной литературной реминисценции, рождают обращение к еще одному большому интертексту.

Как аргумент в споре с мужем героиня Татьяна использует классическую (хрестоматийно поблекшую) интертекстему — образ отеческих берез: «Что тебя удерживает? Эрмитаж, Нева, березы?» (с. 236). И эта метатекстема выводит повествование Довлатова на иной пласт диалогических сопоставлений: если прежде речь шла о пушкинском и пост-пушкинском интертексте, то теперь регистр повествования переключается — и на передний план наррации выходит мощный лермонтовский (и пост-лермонтовский) интертекст.

Как уже было выше показано, отъезд героя Алиханова из Ленинграда в Пушкинские Горы оказывается своего рода «сублимацией» (с. 216)⁴⁷, он должен дать возможность герою решить острейший жизненный вопрос — через судьбу Пушкина попытаться понять, что такое ссылка, заточение, изгнание, то есть — в жизненном хронотопе персонажа — согласиться с эмиграцией или отказаться от нее. Однако уже на этом уровне интертекст мотива путешествия (в философском плане) не только обретает черты собственно пушкинские и, как следствие, черты его «странного» героя Онегина, по доброй воле решившего оставить петербургский свет (точнее, по причинам семейным — желание навестить больного дядю), но и насыщается чертами «лишнего» героя Печорина, чей отъезд на Кавказ мотивирован не житейскими обстоятельствами, а «казенной надобностью», парафраза ссылки. Добрая воля и принуждение в разных пропорциях со-

⁴⁷ По словам Алиханова, когда «пытаешься возложить на литературу ответственность за свои грехи» (с. 216).

седствуют в образах Онегина и Печорина, и герою Довлатова во многом оказывается ближе последний.

В повести Довлатова действительно уже с первых страниц со всей несомненностью слышится отголосок лермонтовского «Героя нашего времени» — как в избранной форме повествования (я-личностная наррация, почти исповедальный «Журнал Печорина <Алиханова>»), так и в содержательном плане⁴⁸ — уже обращалось внимание на то, что современный прозаик «нарисовал свой портрет и портреты своих знакомых», создал портрет, «составленный из пороков нашего поколения» («Предисловие» к роману Лермонтова). Более того, отдельные сцены и образы «Заповедника» знакомо и знаково — (мета)интертекстуально — отсылают к мотивам лермонтовского романа и лирического творчества поэта.

Так, если для поэзии Пушкина (казалось бы, должной ожить на страницах довлатовской повести и в целом ряде ракурсов отраженной в тексте «Заповедника») характерны образы пышной и чарующей взор русской природы — например, всем знакомые «в багрец и золото одетые леса», «мороз и солнце, день чудесный...», то, как свидетельствует лирика Лермонтова, образ природы у него не только более сдержан, но и прост, лишен картинности и красочности. И подобный взгляд на русскую природу, таковое отношение к ней оказывается много ближе довлатовскому герою, чем пушкинское⁴⁹. Неслучайно образы природы

⁴⁸ И. Н. Сухих предложил поэтическую метафору «композиционно-го обоснования» возможной апелляции к «Герою нашего времени»: «Довлатова можно воспринимать как автора одного большого текста. Его пятикнижие („Зона“ — „Заповедник“ — „Наши“ — „Чемодан“ — „Филиал“) можно интерпретировать как роман рассказчика, метароман, роман в пяти частях (подобный „Герою нашего времени“»)» (Сухих И. Н. Довлатов и Ерофеев: соседи по алфавиту // Довлатов С. Последняя книга: рассказы, статьи. СПб., 2001. С. 547.)

⁴⁹ Однако нельзя согласиться с суждением Г. А. Доброзраковой, что «довлатовский персонаж не любит и не понимает природу <...> Напротив, Печорин воспринимает природу глубоко...» (Доброзракова Г. А. Сергей

в повести Довлатова нередко обретают скупые черты почти графических (гравюрных) зарисовок.

Природа в изображении Довлатова скромна и лишена колористики, яркость красок уступает место черно-белым силуэтам, теням, отражениям. Монохромную сумеречность вечера подчеркивает, например, фраза «Тяжело и низко шумели липы...» (с. 174). Отраженный в речной воде пейзаж, увиденный глазами главного героя, утрачивает живость и выразительность красок: «Я <...> спустился к реке. В ней зеленели опрокинутые деревья. Проплывали легкие облака» (с. 196). «Обратное» изображение порождает впечатление ослабленного цвета, живописной искус(ствен)ности, экфрастичности. И подобного рода довлатовские пейзажи неизбежно пробуждают лермонтовские аллюзии, вызывают апелляцию, прежде всего, к известному стихотворению Лермонтова «Родина».

Как свидетельствует лермонтовский поэтический текст, любовь к родине лирический герой стихотворения определяет как «странную», «нерассудочную», непонятную. «Люблю отчизну я, но странною любовью...» И объясняет эту странность через неброскость русских природных картин, через неприметность отеческих красот и внешней притягательности родины — «дрожащие огни печальных деревень», «дымок спаленной жнивы», «в степи ночующий обоз», «пляска с топаньем и свистом», говор «пьяных мужиков». И памятная — «на холме средь желтой нивы» «чета белеющих берез».

Примечательно, что герой Довлатова отправляется в Михайловское, в Пушкинские Горы, но сопровождает его пейзаж далеко не радостный пушкинский, но грустный лермонтовский: «холмы, река, просторный горизонт с неровной кромкой леса» — «в общем, русский пейзаж *без излишеств*» (с. 176). Герой Довлатова даже делает попытку психологически (или фи-

Довлатов: диалог с классиками и современниками. Самара: Поволжский гос. ун-т, 2011. С. 43). Как будет показано ниже, иллюзия «нелюбви» к природе у довлатовского героя мнимая, это скорее поза, чем сущность.

лософски) мотивировать свое отношение к русскому пейзажу и почти декларативно заявляет: «Говорят, евреи равнодушны к природе. Так звучит один из упреков в адрес еврейской нации. Своей, мол, природы у евреев нет, а к чужой они равнодушны. Что ж, может быть, и так. Очевидно, во мне сказывается примесь еврейской крови...» (с. 176).

Почти вслед за лермонтовским лирическим героем довлатовский персонаж — едва ли не нарочито — отказывается «любить» родную русскую природу:

«Короче, не люблю я восторженных созерцателей. И не очень доверяю их восторгам. Я думаю, любовь к березам торжествует за счет любви к человеку...» (с. 176)⁵⁰.

И в реплике героя о «любви к березам» явственно отзывается образ лермонтовской «четы белеющих берез» (тех самых берез, о которых спрашивала его Таня).

Напомним, что известие о том, что «в четверг» Татьяна намерена отдать документы на выезд, заставляет героя почувствовать «острую боль» и «невыразимую словами горечь» (с. 242). Обратим внимание, что и русский пейзаж, окружающий героя, его «обыденные <...> приметы» (с. 176), порождают у Алиханова схожее «необъяснимо горькое чувство...» (с. 176)⁵¹. И в совокупности с декларативным заявлением о нелюбви героя к природе невольно выстраивается еще более конкретный интертекст — не только лермонтовский, но и пост-лермонтовский — цветаевский.

С одной стороны, хорошо известны строки Марины Цветаевой «Я любовь узнаю по боли...» («Приметы»).

⁵⁰ Правда, при внимательном чтении становится ясно, что герой Довлатова говорит о нелюбви не к родной природе (родине), но о нелюбви к ее восторженным созерцателям. У тонкого стилиста Довлатова эта нюансировка не может быть случайностью.

⁵¹ В обоих случаях привлекает внимание лиризм повествования — эпитеты «невыразимый», «необъяснимый», кажется, чужды иронизированной манере повествования Довлатова, но они сознательно вынесены в «сильные» синтаксические позиции.

С другой — всем памятно знаменитое и горькое цветаевское стихотворение «Тоска по родине! Давно...» (...разоблаченная мо- рока), когда в одиннадцати строфах поэт решительно отказыва- ется от любви к родине, но в двенадцатой строфе почти неужи- данно, сталкиваясь в мыслях с придорожным кустом рябины, умолкает... Прием умолчания выдает истинное чувство лириче- ской героини, ее «боль» любви к покинутой родине.

И в этом контексте становится очевидным, что все те мно- гие слова, которые были звонко отчеканены героем Довлато- ва, «горькое чувство», о котором вскользь (кажется, незаметно) упоминает герой, глядя на окружающие неприметные карти- ны, есть весьма близкое Цветаевой чувство мучительной люб- ви к родине, к природе, к ее родным неприятательным пейза- жам. Подобно лирической героине Цветаевой, герой Довлатова намеренно отрицает «суррогат патриотизма» (с. 176), но в уни- сон с цветаевской героиней умалчивает о боли и горечи любви к родным необозримо-однообразным просторам⁵². В контексте тех мучительных переживаний, которые одолевают героя в ре- шении остаться на родине или оставить родину, пронзитель- ность «горького чувства» («необъяснимого» и «невыразимого») прочитывается по-цветаевски (в респективе традиции — по-лер- монтовски). Обратим внимание — у Довлатова чуть позже по- явится даже цветаевская гроздь рябины (с. 251).

Итак, образы березы (и рябины) вопреки заявлениям героя оказываются в тексте Довлатова знаками (маркерами) родины. Заметим, что длительный запой героя, который случается после прощания с женой, сюжетно — *случайно*, но художественно *не случайно* начинается именно рядом с березой. «Короче, за- шел я в лесок около бани. Сел, прислонившись к березе. И вы- пил бутылку „Московской“, не закусывая...» (с. 251). (Лексемы «береза» и «Москва» поставлены рядом.) Именно здесь — в ру- сле мотива прощания с родиной (пока только жены и дочери) —

⁵² По словам Алиханова, «любить публично — скотство» (с. 188), по- чти уровень сексопатологии.

у Довлатова появится и цветаевская рябина: «...курил одну сигарету за другой и жевал рябиновые ягоды...» (с. 251). Очевидно, что композиционная близость «растительных» деталей не случайна, образно родственна. И через них интертекстуальный пласт повести удваивается, утраивается, приумножается⁵³.

В плане выявления лермонтовского интертекста обращает на себя внимание использование Довлатовым оборота «суррогат патриотизма» (с. 176). С одной стороны, он может показаться сугубо индивидуальным, собственно довлатовским. И это, может быть, именно так. Однако, с другой стороны, вычурный оборот Довлатова оказывается весьма близок сентенции Н. А. Добролюбова, который в свое время характеризовал все то же стихотворение Лермонтова «Родина» и писал, что в нем поэт-дворянин «становится решительно выше всех *предрассудков патриотизма*, и понимает любовь к отечеству истинно, свято и разумно» (статья «О степени участия народности в развитии русской литературы»). Предрассудки патриотизма // суррогат патриотизма. Можно предположить, что Довлатов знал статью Добролюбова «О степени участия...» (познакомился с нею в период учебы на филологическом факультете ЛГУ или позднее), и в стремлении избежать повтора согласной в одном предложении (в одном выражении) он мог добролюбовские «*предрассудки патриотизма*» превратить в собственный «суррогат патриотизма». Своеобразный речевой оборот Добролюбова и материал, им осмысляемый (лермонтовская «Родина»), — в совокупности — дают основания к подобному предположению. И эта, пусть даже косвенная, связь со стихотворением «Родина» позволяет актуализировать и разгадать «странность» образов любви/нелюви к родной природе довлатовского героя, боль его тягостных

⁵³ Известны слова Довлатова: «Березы, оказывается, растут повсюду. Но разве от этого легче?» (*Довлатов С. Речь без повода... или Колонки редактора. М.: Махаон, 2006. С. 108–109*). Как видно из последней цитаты, образ берез *не случаен* в речи героя Алиханова.

переживаний, явно отсылающих к классическому (*патриотическому*) интертексту.

«Незримое» появление имени Цветаевой в тексте Довлатова провоцирует еще одну — цепляющуюся, смежную — ассоциацию — с образами поэзии (и прозы) Бориса Пастернака⁵⁴. «Внутренняя эмиграция» последнего (самого поэта и его героев) поддерживает и усиливает образ довлатовского диссидента, еще не состоявшегося эмигранта Алиханова. Подобно живаговскому «Гамлету», тоже в известной мере герою-страннику (заметим, что и образ героини Цветаевой связан с мотивом дороги), довлатовский персонаж осознает театральность окружающей жизни — причем не жизни *советской* (как принято акцентировать в критике), но жизни человеческой, бытия вообще. Так, ничего советского нет в том, что вид недавно отреставрированного Псковского кремля вызывает в сознании героя представление о «громдах размеров макете» (с. 174) или что вид пасущихся «одноцветных коров» порождает в его сознании образ «театральных декораций» (с. 190). Даже подмена в заповеднике портрета Ганнибала на портрет генерала Закомельского — явление не столько советское или русское, сколько условно психологическое, общечеловеческое. «Да какая разница...» (с. 178) — в одном случае произнесет музейный работник, а позже в том же ключе выскажется и сам Алиханов. Как показывает Довлатов, мотив подмены (все той же сублимации) пронизывает не некий географический топос или некий социальный локус, но человеческий мир вообще, вне времени и пространства, вне идей и идеалов. Не случайна «сублиматическая» ассоциация, порожденная сознанием довлатовского героя, — Шекспир и его образы. «Сочинил человек „Короля Лира“ и может после этого год не вытаскивать шпагу...» (с. 216)⁵⁵.

⁵⁴ Усиленную вскоре звучащим именем Мандельштама (с. 182). Имя самого Пастернака появится в тексте чуть позже (с. 196).

⁵⁵ Имя Шекспира возникает на страницах повести Довлатова еще раз: «Мораль должна органически вытекать из нашей природы. Как это

Аллюзия к «Королю Лиру» вновь возвращает к «Гамлету» — шекспировскому и пастернаковскому. Вечный гамлетовский вопрос «быть или не быть?» (в данном случае — как быть? ехать или не ехать?) усиливается и аккумулируется пастернаковским наблюдением о «фарисействе» («все тонет в фарисействе...»), заставляя колебаться (глубже сомневаться) довлатовского персонажа. Шекспир и Пастернак оказываются интертекстуальным фоном, на котором становится очевидным, что даже «любовь к словам <...> — фальшива» (с. 174). Неслучайно на той же странице довлатовской повести звучит почти шекспировско-гамлетовское: «Слова, слова, слова...» — «Это слова. Бесконечные красивые слова» (с. 175). И если герой Довлатова «живет в мире слов» (с. 182), то эти слова по-шекспировски (по-пастернаковски) неоднозначны и многозначны, пусты и призрачны, значимы и обесмысленны, они «громоздятся» «как тень от пустой бутылки» (с. 182)⁵⁶. Шекспировско-пастернаковский интертекст встраивает героя Довлатова в ряд персонажей вселенски масштабных: *весь мир — театр* (фальшь, декорация)⁵⁷. (И, как показывает Довлатов, *весь мир*, не только советский.)

у Шекспира: „Природа, ты — моя богиня!“» (с. 226). И в данном случае Довлатовым «природно» запараллелены Шекспир и Пушкин.

⁵⁶ Неслучайны размышления героя Довлатова о сопоставимых выражениях «предельно ясно» // «беспредельная ясность» (с. 182) или о *деле* литератора: «Надо либо жить, либо писать. Либо слово, либо дело. Но твое дело — слово...» (с. 183), о «мгновенных преобразованиях» «нормальной речи» в «визгливый провинциальный говор» (с. 184), о явной синонимии выражений «порядочный человек» и «законченный пропойца» (с. 189). Знаменитые антиномии довлатовской манеры в данном случае обращены к Слову.

⁵⁷ Как и заповедник («Ведь музей — не театр?», с. 195), в который направляется главный герой повествования. Он, с одной стороны, — святилище великого поэта («культ», с. 195), с другой — «зона мертвого пространства» (с. 183), в которой «любовь к Пушкину — <...> самая ходовая валюта» (с. 187). Даже сходство Пушкина с его плакатными изображениями исчерпывается только «бакенбардами» (с. 185). А ргopos: по наблюдению героя Довлатова, пушкинские бакенбарды начинают появляться

Заметим, что размах жизненным наблюдениям героя Довлатова придает и, кажется, ироническая наполненность текста приметам античного мира — включение в нарративный план имен и названий, чуждых провинциальной русской действительности. Девушка-экскурсовод по имени Аврора (с. 173), ресторан «Гера» (с. 174), звуки песни о Прометее (с. 232), герой по имени Ахилл (с. 244) и др. Хронотоп повести расширяется и, надо полагать, сознательно: размах всеобщего «хаоса» (с. 216), как показывает Довлатов, пугающ и безграничен. «Есть в ощущении нормы какой-то подвох. И все-таки еще страшнее — хаос...» (с. 226). Но для героя Довлатова единственным «путеводителем» (с. 181) по этому «дантову» миру остается литература⁵⁸.

Возвращаясь к лермонтовскому интертексту, можно остановиться на отдельных «очень-печоринских» эпизодах повествования. Уже одна из первых сцен «Заповедника» едва ли не в точности «воспроизводит» эпизод из «Журнала Печорина» — знаменитый диалог юной княжны Мери и Печорина о «водяном» обществе Пятигорска по время прогулки к провалу:

«Разговор наш начался злословием: я стал перебирать присутствующих и отсутствующих наших знакомых, сначала выкалывал смешные, а после дурные их стороны. Желчь моя взволновалась. Я начал шутя — и кончил искренней злостью. Сперва это ее забавляло, а потом испугало.

— Вы опасный человек! — сказала она мне, — я бы лучше желала попасться в лесу под нож убийцы, чем вам на язычок... Я вас прошу не шутя: когда вам вздумается обо мне говорить

по мере приближения к Михайловским Горам. Например, у официанта в привокзальном ресторане Луги герой отмечает «громадные войлочные бакенбарды» (с. 172). И совершенно очевидно, что эти бакенбарды появились в тексте Довлатова (отчасти) вслед за «бакенбардами» из «Прогулок с Пушкиным» А. Терца («сплошное популярное пятно с бакенбардами» — Терц А. Прогулки с Пушкиным. М.: Глобулус-Энас, 2005. С. 7 и др.).

⁵⁸ Как иронический пример — «серый томик» «деревенской прозы» Виктора Лихоносова (с. 181), служащий герою средством познания русской провинции.

дурно, возьмите лучше нож и зарежьте меня, — я думаю, это вам не будет очень трудно.

— Разве я похож на убийцу?..

— Вы хуже...» («Княжна Мери»).

Подобно лермонтовскому герою, персонаж Довлатова остро и зло шутит в адрес своих знакомых (в конкретной сцене речь идет о Митрофанове). И если первоначально на вопрос девушки-экскурсовода, хорошо ли Алиханов знает Митрофанова, тот отвечает, кажется, шутливо, используя игру слов: «Хорошо <...> с плохой стороны» (с. 173), то вскоре онотреагирует на реплику собеседницы уже более остро, почти цинично:

«— Летом, — сказала она, — в заповеднике довольно хорошо платят. Митрофанов зарабатывает около двухсот рублей.

— И это на двести рублей больше, чем он стоит» (с. 174).

Подобно княжне Мери, собеседница довлатовского героя заключает: «А вы еще и злой!» (с. 174).

Своеобразным продолжением сцены из «Княжны Мери» (и соответственно довлатовской сцены с девушкой-экскурсоводом) звучит не очень отдаленный по сюжету диалог Алиханова и Натэллы:

«— А вы человек опасный.

— То есть?

— Я это сразу почувствовала. Вы жутко опасный человек <...> Полюбить такого, как вы, — опасно» (с. 189).

Перекличка текстов очевидна.

«Женская тема», близкая герою Довлатова еще по онегинскому типу, находит свою реализацию и в типе печоринском. Персонаж Довлатова, с одной стороны, по-онегински ровно и наставительно отвергает любовь деревенских простушек, с другой — по-печорински язвительно оценивает доброту и заботу провинциальных дам.

У Лермонтова:

«Спустясь в середину города, я пошел бульваром, где встретил несколько печальных групп, медленно подымающихся

в гору; то были большею частью семейства степных помещиков; об этом можно было тотчас догадаться по истертым, старомодным сюртукам мужей и по изысканным нарядам жен и дочерей; видно, у них вся водяная молодежь была уже на перече, потому что они на меня посмотрели с нежным любопытством: петербургский покроец сюртука ввел их в заблуждение <...> Жены местных властей, так сказать хозяйки вод, были благосклоннее <...> Эти дамы очень милы; и долго милы! Всякий год их обожатели сменяются новыми, и в этом-то, может быть, секрет их неутомимой любезности» («Княжна Мери»).

У Довлатова:

«— Простите, вы женаты?

Галина Александровна произнесла эту фразу внезапно и, я бы сказал, — застенчиво.

— Разведен, — говорю, — а что?

— Наши девушки интересуются.

— Какие девушки?

— Их сейчас нет. Бухгалтер, методист, экскурсоводы...

— Почему же они мной интересуются?

— Они не вами. Они всеми интересуются. У нас тут много одиноких. Парни разъехались... Кого наши девушки видят? Туристов? А что туристы? Хорошо, если у них восьмидневка. Из Ленинграда так на сутки приезжают. Или на трое... А вы надолго?» (с. 178).

После подобных разговоров герой Довлатова замечает: «Давно я не был объектом такой интенсивной женской заботы. В дальнейшем она будет проявляться еще настойчивее. И даже перерастет в нажим» (с. 178).

И, подобно Печорину, он достаточно язвительно определит причину этой доброты и внимания:

«Вначале я относил это за счет моей потускневшей индивидуальности. Затем убедился, насколько огромен дефицит мужского пола в этих краях. Кривоногий местный тракторист с локонами вокзальной шлюхи был окружен назойливыми румяными поклонницами.

— Умираю, пива! — вяло говорил он.

И девушки бежали за пивом...» (с. 179).

Ирония довлатовского персонажа в адрес окружающих, как и у Печорина, тесно смыкается с самоиронией. Тонкие психологические нюансы человеческой природы понятны как одному, так и другому герою⁵⁹.

Не менее «симметричны» сцены встречи Печорина и Грушницкого на водах и Алиханова и Гурьянова в Михайловском (с. 179).

Так, встреча с Грушницким по приезде Печорина в Пятигорск описывается Лермонтовым как «случайная»:

«Я остановился, запыхавшись, на краю горы и, прислонясь к углу домика, стал рассматривать окрестность, как вдруг слышу за собой знакомый голос:

— Печорин! давно ли здесь?

Оборачиваюсь: Грушницкий! Мы обнялись...» (запись в «Журнале Печорина» от 11 мая).

И далее следует безжалостная оценка Печориным Грушницкого: «...он из тех людей, которые на все случаи жизни имеют готовые пышные фразы, которых просто прекрасное не трогает и которые важно драпируются в необыкновенные чувства, возвышенные страсти и исключительные страдания. Производить эффект — их наслаждение <...> Он довольно остер: эпиграммы его часто забавны, но никогда не бывают метки и злы: он никогда не убьет одним словом; он не знает людей и их слабых струн, потому что занимался целую жизнь одним собою. Его цель —

⁵⁹ Правда, чувство меры и такта иногда подводит Довлатова, и его герой может без тени сомнения почти неприязненно высказаться о впервые увиденном им — «случайном» — человеке: «Затем появилась некрасивая женщина лет тридцати — методист. Звали ее Марианна Петровна. У Марианны было запущенное лицо без дефектов и неуловимо плохая фигура» (с. 186). Больше к этому персонажу герой Довлатова не обратится — портрет героини был намечен (вероятно) ради «слов(ц)а». Вряд ли самому герою ясно, чего больше в этой фразе: «элементарной грубости» или «воображаемого апломба» (с. 187).

сделаться героем романа <...> Я его понял, и он за это меня не любит, хотя мы наружно в самых дружеских отношениях...» (запись от 11 мая).

Не менее случайна и нарочито характерологична сцена встречи Алиханова и Гурьянова:

«— Борька, хрен моржовый, — дико заорал он <Гурьянов>, — ты ли это?!

Я отозвался с неожиданным радушием. Еще один подонки застал меня врасплох. Вечно не успеваю сосредоточиться...» (с. 179).

В обеих сценах герои встретились «старыми приятелями», но в обеих внешнее радушие — лишь маска. Как герой Лермонтова признается: «Я его <...> не люблю: я чувствую, что мы когда-нибудь с ним столкнемся на узкой дороге, и одному из нас несдобровать», так и Алиханов знает Гурьянова как «бывшего университетского стукача» (с. 179) и потому во внутренней речи называет его «подонком».

Если в романе Лермонтова отношения «приятелей» разрешаются дуэлью, то в повести Довлатова ее заменит «стычка» («столкновение») на крыльце местного отдела КГБ (с. 264–266).

Воссоздавая накал чувств Алиханова после звонка жены, со всей основательностью и деловитостью занятой сборами к отъезду (с. 250), Довлатов в эпизоде случайной встречи Гурьянова и главного героя градуированно показывает нарастание эмоций последнего: вначале он называет место, куда он был вызван, нейтрально — «управлением» (с. 264), через пару абзацев — «чека» (с. 265), наконец — «гестапо» (с. 265). Эскалация репрессивного смысла «управления» почти не заметна (растворена в обилии слов), но именно она передает нарастание психологического чувства, которое уже не стремится подавлять в себе центральный персонаж и которое находит свое разрешение в словесной «дуэли».

Площадка ведомственного крыльца слишком узка (как и «скала-треугольник» у Лермонтова, на которой происхо-

дит дуэль Печорина и Грушницкого⁶⁰), потому хотя Гурьянов и «сделал какое-то порывистое движение» (с. 265), но «деться ему было некуда» (с. 264). Дуэль неизбежна:

«Я обогнул его, повернулся и говорю:

— А ты — дерьмо, Гурьяныч! Дерьмо, невежда и подлец! И вечно будешь подлецом, даже если тебя назначат старшим лейтенантом...» (с. 265).

Противник Алиханова повержен, он не ожидал на(вы)ступления — «Гурьянов, пятась, отступил» (с. 266).

Однако завершения дуэльной ситуации Довлатов достигается не по-лермонтовски, но по-ильфопетровски. Заключительная реплика Алиханова, адресованная антагонисту, звучит так, что заставляет вспомнить образ Михаила Самуэлевича Паниковского («Золотой теленок»). Алиханов, обращаясь к Гурьянову: «Знаешь, почему ты стучишь? Потому что тебя не любят женщины...» (с. 267) — очень приблизительно повторяя известную реплику мелкого жулика и нытика Паниковского⁶¹.

Если герой Лермонтова не пощадил своего бывшего приятеля (Грушницкий без какой-либо весомой (даже для Вернера) причины убит Печориным на дуэли), то довлатовский герой более конформистичен и терпим. «Вечно я слушаю излияния

⁶⁰ Сцена дуэли у Лермонтова: «Площадка, на которой мы должны были драться, изображала почти правильный треугольник. От выдавшегося угла отмерили шесть шагов и решили, что тот, кому придется первому встретить неприятельский огонь, станет на самом углу, спиной к пропасти; если он не будет убит, то противники поменяются местами» («Княжна Мери»).

⁶¹ Возможно, что основой для появления подобной аллюзии является то, что в романе Ильфа и Петрова Остап Бендер говорит о Паниковском, что «все свои силы <тот> положил на то, чтобы жить *за счёт общества*». И эта метафора *реализуется* Довлатовым в «Заповеднике» — посредством картинки оттопыренных карманов Гурьянова («Карманы его тяжело оттопыривались», с. 180) прозаик говорит о том, что «Леня-Стук» (с. 264) действительно живет *за счёт общества* — доносов на приятелей и знакомцев, существует на те вознаграждения, что получает от КГБ.

каких-то монстров» (с. 266). И хотя Гурьянов нарушил одну (или не одну) из Христовых заповедей, но после его объяснительно-оправдательного «естественного человеческого тона» (и «исповедального» рассказа) финальная реплика Алиханова почти (библейски) примирительна: «Прощай, Гурьянов, носи свой тяжкий крест...» (с. 266)⁶².

Не менее узнаваем лермонтовский интертекст в тех эпизодах, когда герой Довлатова демонстрирует знание женской натуры и женской психологии.

Так, лермонтовский герой психологически тонко и иронично излагает свои наблюдения над женской (не)последовательностью в записи от 11 июня:

«Нет ничего парадоксальнее женского ума: женщин трудно убедить в чем-нибудь, надо их довести до того, чтоб они убедили себя сами; порядок доказательств, которыми они уничтожают свои предубеждения, очень оригинален; чтоб выучиться их диалектике, надо опрокинуть в уме своем все школьные правила логики. Например, способ обыкновенный:

Этот человек любит меня — но я замужем, — следовательно, не должна его любить.

Способ женский:

Я не должна его любить, ибо я замужем; но он любит меня, — следовательно...

Тут несколько точек, ибо рассудок уж ничего не говорит, а говорят большею частью язык, глаза и вслед за ними сердце, если оно имеется...»

У довлатовского героя наблюдения не менее парадоксальны. Алиханов мысленно подробно воспроизводит свой «послед-

⁶² И эта «примирительная» дуэль становится своеобразной репетицией новой дуэли — развернувшейся уже внутри помещения управления. Однако и она, как показывает Довлатов, «безумна» и подобна «чуду» (с. 269) — майор Беляев не терзает (не пыгает) Алиханова под портретом Дзержинского, а наставляет и поучает (под портретом Макаренко) «в диссидентском направлении» (с. 268).

ний» (с. 175) перед отъездом в Михайловское разговор с женой и — после долгих убеждений жены-«оппонента» — делает мужское (почти печоринское) заключение:

«В разговоре с женщиной есть один болезненный момент. Ты приводишь факты, доводы, аргументы. Ты вызываешь к логике и здравому смыслу. И неожиданно обнаруживаешь, что ей противен сам звук твоего голоса...» (с. 175).

Алогизм женской природы, по Алиханову, не менее изысканно тонок, психологичен и парадоксален, чем по Печорину⁶³.

Памятно рассуждение Лермонтова о «женской породе». По Лермонтову (впрочем, вслед за Пушкиным и даже за Гоголем), «она, т. е. порода <...> большею частию изобличается в поступи, в руках и ногах; особенно нос очень много значит. Правильный нос в России реже маленькой ножки» (глава «Тамань»).

Понятно, что упоминанием маленькой женской ножки Лермонтов отсылает к Пушкину, к размышлению авторского персонажа в «Евгении Онегине» (глава I):

XXX

Увы, на разные забавы
Я много жизни погубил!
Но если б не страдали нравы,
Я балы б до сих пор любил.
Люблю я бешеную младость,
И тесноту, и блеск, и радость,
И дам обдуманый наряд;
Люблю их ножки; только вряд
Найдете вы в России целой
Три пары стройных женских ног.
Ах! долго я забыть не мог

⁶³ Ср. «Обломов»: «Недаром говорят, что женщинам верить нельзя: они лгут и с умыслом — языком, и без умысла — взглядом, улыбкой, румянцем, даже обмороками...» (Гончаров И. А. Обломов. С. 207).

Две ножки... Грустный, охладельый,
Я всё их помню, и во сне
Они тревожат сердце мне.

XXXI

Когда ж, и где, в какой пустыне,
Безумец, их забудешь ты?
Ах, ножки, ножки! где вы ныне?
Где мнете вешние цветы? <...>

И довлатовский герой, вслед за Пушкиным и Лермонтовым, не преминул высказать наблюдение над женской ножкой — у него это «крошечная ступня» (с. 226): «Но где же любовь? Где ревность и бессонница? Где половодье чувств?⁶⁴ Где неотправленные письма с расплывшимися чернилами? Где обморок при виде крошечной ступни?» (с. 226).

При этом рассуждения героя Довлатова о ножках приходятся на тот момент, когда он неожиданно чувствует проснувшуюся любовь к малознакомой тогда девушке: «Как ни странно, я ощущал что-то вроде любви... Казалось бы откуда? Из какого сора?!⁶⁵ Из каких глубин убогой, хамской жизни?» (с. 224). И эти вопросы-сомнения вновь близки ощущениям лермонтовского героя в сходной ситуации: Печорин не любит княжну Мери, намеренно превращает их отношения в игру, но в какой-то момент, оказавшись в Кисловодске, он с нетерпением ждет приезда Лиговских и задается вопросом, не влюблен ли он. Запись от 11 июня:

«Наконец, они приехали. Я сидел у окна, когда услышал стук их кареты: у меня сердце вздрогнуло... Что же это такое? Неужто я влюблен?.. Я так глупо создан, что этого можно от меня ожидать...»

⁶⁴ Узнаваемая есенинская интертекстема («Не жалею, не зову, не плачу...»).

⁶⁵ Узнаваемая ахматовская интертекстема («Мне ни к чему одические рати...»).

Довлатов наделяет своего персонажа сходными «глупыми» свойствами, подобие внутреннего мира героев угадываемо и ощутимо (если не сказать типологично).

В романе Лермонтова обращает на себя внимание «любовная игра», которую затевает Печорин с дамами в Пятигорске, и особенно игра с Мери. Нельзя забыть знаменитый монолог центрального героя, когда он рассказывает юной неопытной княжне об антиномиях (!) его жизни: «Я задумался на минуту и потом сказал, приняв глубоко тронутый вид:

— Да, такова была моя участь с самого детства. Все читали на моем лице признаки дурных чувств, которых не было; но их предполагали — и они родились. Я был скромн — меня обвиняли в лукавстве: я стал скрытен. Я глубоко чувствовал добро и зло; никто меня не ласкал, все оскорбляли: я стал злопамятен; я был угрюм, — другие дети веселы и болтливы; я чувствовал себя выше их, — меня ставили ниже. Я сделался завистлив. Я был готов любить весь мир, — меня никто не понял: и я выучился ненавидеть. Моя бесцветная молодость протекала в борьбе с собой и светом; лучшие мои чувства, боясь насмешки, я хоронил в глубине сердца: они там и умерли. Я говорил правду — мне не верили: я начал обманывать; узнав хорошо свет и пружины общества, я стал искусен в науке жизни и видел, как другие без искусства счастливы, пользуясь даром теми выгодами, которых я так неутомимо добивался. И тогда в груди моей родилось отчаяние — не то отчаяние, которое лечат дулом пистолета, но холодное, бессильное отчаяние, прикрытое любезностью и добродушной улыбкой. Я сделался нравственным калеккой: одна половина души моей не существовала, она высохла, испарилась, умерла, я ее отрезал и бросил, — тогда как другая шевелилась и жила к услугам каждого, и этого никто не заметил, потому что никто не знал о существовании погибшей ее половины <...>» (запись в «Журнале Печорина» от 3 июня).

Что касается антиномий как характера, так и поведения (собственно — и убеждений) героя Довлатова — об этом говорилось

уже неоднократно. В данном случае важно обратить внимание на иное сопоставление. Подобно Печорину, Алиханов тоже *принимает вид* — правда, не ради расположения к себе красавиц(ы), но ради удержания внимания пушкиногорских экскурсантов.

«Я стал водить экскурсии регулярно <...> Мои экскурсии чем-то выделялись. Например, „свободной манерой изложения“, как указывала хранительница Тригорского. Тут сказывалась, конечно, изрядная доля моего актерства. Хоть дней через пять я заучил текст экскурсии наизусть, мне легко удавалось симулировать взволнованную импровизацию. Я искусственно заикался, как бы подыскивая формулировки, оговаривался, жестикулировал, украшая свои тщательно разработанные экспромты афоризмами Гуковского и Щеголева» (с. 211–212).

«Тронутый вид» Печорина и «симулированная взволнованная импровизация» Алиханова — явления одного порядка.

Интертекстуальные параллели, как видно из анализа, «работают» в разных направлениях и эксплуатируются героями с различными целями, нередко по-разному, но не заметить их (взаимо)отраженности невозможно: при создании образа Алиханова Довлатов со всей очевидностью «держал в голове» не столько образ Онегина, сколько образ Печорина, апеллировал не столько к «Евгению Онегину», сколько к «Герою нашего времени».

Герой Лермонтова далеко не сентиментален, но, получив прощальное письмо от Веры, Печорин срывается с места, бросается вдогонку и загоняет своего коня Черкеса до смерти. А затем: «И долго я лежал неподвижно и плакал горько, не стараясь удерживать слез и рыданий; я думал, грудь моя разорвется; вся моя твердость, все мое хладнокровие — исчезли как дым. Душа обессилела, рассудок замолк, и если б в эту минуту кто-нибудь меня увидел, он бы с презрением отвернулся».

Герой Довлатова, получив телеграмму об отъезде жены и дочери, не вполне по-печорински, но тоже весьма сильно, искренне и глубоко переживает расставание и — пускается в длитель-

ный тяжелый запой⁶⁶, вначале в одиночестве, затем с Валерой Марковым. И, заметим, завершение загула с Марковым находит интертекстуальный отклик в лермонтовском тексте: если Печорин при встрече с Грушницким возле колодца в Пятигорске произносит фразу о завязке жизненной комедии и обещает позаботиться о ее развязке, то Марков словно подхватывает обещание Печорина и по завершении загула и ресторанного буйства произносит: «Финита ля комедия» (*finita la commedia* (*итал.*) — «комедия окончена»), словно вступает в незримый диалог с «Героем нашего времени», доводит до логического конца нить «комедийных» перипетий жизни (одного персонажа в судьбе другого).

Даже признание лермонтовского героя «Я стал не способен к благородным порывам; я боюсь показаться смешным самому себе...» (запись от 14 июня) сродни мироощущению героя Довлатова. Вспомним его признательно-любовные и одновременно иронико-негативные (по форме) размышления о природе, о родине, о чувствах к березам, в которых он и признается, и одновременно (тоже) словно боится показаться смешным самому себе (и/или жене)⁶⁷.

Наконец, «морской мотив» знаменитого лермонтовского «Паруса» (мотив мятежного парусника) находит свое сниженно-упрощенное отражение как в облике самого довлатовского (лирического) героя, так и в иронизированном образе «узенькой лодки» (с. 181), на которой герой Довлатова отправляется «к неведомым берегам» самостоятельной «холостяцкой жизни» (с. 181).

⁶⁶ Заметим, подобно Печорину, в меру ироничный и скептический герой Довлатова *заплакал*: «Я обогнал ее, ушел вперед и заплакал» (с. 242). Правда, тут же (словно «стесняясь самого себя») он уточняет: «Вернее, не заплакал, а перестал сдерживаться. Иду, повторяю: „Господи! Господи! За что мне такое наказание?!“» (с. 242).

⁶⁷ Ср. «Обломов», слова Ольги Ильинской: «...это дурная черта у мужчин — стыдиться своего сердца. Это тоже самолюбие, только фальшивое» (*Гончаров И.А. Обломов. С. 209*).

Не очень нагруженно, но топос романа Лермонтова «Герой нашего времени» воскрешается в тексте Довлатова и благодаря упоминанию «кавказцев» (с. 200), бывающих среди посетителей заповедника. Подобно Лермонтову, Довлатов не дифференцирует горцев (грузины, армяне, чеченцы, осетины, *татары* и др.), но аннигилирует их племенную принадлежность «совокупным» номинативом «кавказцы», заставляя вспомнить место действия классического романа — Кавказ — и «настоящих кавказцев», героев, например, повести «Бэла». Казалось бы, невежественный вопрос довлатовских экскурсантов-кавказцев — «Из-за чего была дуэль у Пушкина с Лермонтовым?» (с. 200) — вводит *пару* имен в контекст повести — Пушкина и Лермонтова — и закрепляет их прочную связь, усиливая и поддерживая пушкинско / лермонтовские интертекстуальные аллюзии.

Наконец, среди мотивов, которые получают лермонтовскую интертекстуальную окраску у Довлатова, можно обнаружить и некоторые мотивы, прослеживаемые в связи с повестью «Фаталист».

Прежде в ходе анализа уже не раз отмечалось, что в лексическом вокабуляре Алиханова время от времени возникает слово *судьба*, то есть, в традиции XIX века, *рок*, *фатум*. Например, как уже цитировалось, описывая отношения с женой, герой дважды использует выразительную и запоминающуюся сентенцию — «Это была уже не любовь, а судьба...» (с. 218, 276). Как известно, повесть Лермонтова «Фаталист» опирается прежде всего именно на этот мотив.

В романе Лермонтова помещение главы «Фаталист» в финале повествования можно объяснить стремлением Лермонтова ввести фатальный мотив «рокового» оправдания Печорина, намерением автора снять часть ответственности с главного персонажа и перенести ее на условия исторического отрезка времени (в метафорической парафразе Лермонтова — на судьбу, на фатум)⁶⁸. Если принять эту точку зрения, то и в случае

⁶⁸ Подобная точка зрения высказана в статье О. В. Богдановой «К истории рождения романа М. Ю. Лермонтова „Герой нашего времени“: гипотеза

с героем Довлатова мотив судьбы, мотив фатальности во многом тоже может быть рассмотрен как оправдательный, частично снимающий ответственность с самого героя, но переводящий ее на историческое время, на сумму обстоятельств, на *судьбу*. Причем в повести Довлатова мотив судьбы, как уже отмечалось выше, отчасти делегирован образу бывшей жены героя Татьяны, первой решившейся на эмиграцию и подведшей к этому «роковому» решению героя. Как показывает Довлатов, герой всеми силами сопротивлялся эмиграции, откладывал решение, оттягивал время, уходил от болезненного для него вопроса. Но решительность жены в конце концов *заставила* героя выбрать путь эмиграции — именно поэтому повесть посвящена Довлатовым *жене*. Именно она, жена реальная и повестийная, взяла на себя роль судьбы⁶⁹, которая привела (автобиографического) героя к эмиграции⁷⁰.

Кажется, в атмосфере времени и обстоятельств для Довлатова главным условием эмиграции должна была быть (и считается таковой) причина его непечатания, невозможности опубликовать его произведения, оказаться в числе «официальных» членов ССП. Однако в повести, созданной Довлатовым, этот мотив хотя и звучит, но отводится на второй план — в художественном тексте выбор героя иной и обусловлен фатумом, роком, судьбой («воплощенным» в образе жены Татьяны).

Иными словами, главный вопрос, стоящий перед центральным героем, в конечном итоге решается Довлатовым на фатальном уровне, как и в «Фаталисте» Лермонтова. Более того, эпизод «испытания судьбы» Вуличем (хотя и не развернутый

и ретроспектива» (см.: *Богданова О. В.* Современный взгляд на русскую литературу XIX — середины XX века». СПб., 2017. С. 75–120).

⁶⁹ Ср.: «С вами не страшна судьба!» — говорит Обломов Ольге (*Гончаров И. А.* Обломов. С. 272).

⁷⁰ В этом смысле указание на Иосифа Бродского как послужившего исходным и первоначальным толчком к рождению довлатовской повести утрачивает свою релевантность. *Судьба* в биографии Бродского принимает иной облик, более зловещий.

в сюжетную линию у Довлатова) в фабульном плане различимо намечается (точнее — проговаривается довлатовским персонажем). В отчаянную минуту Алиханов (как Вулич и как Печорин)⁷¹ готов (как классический персонаж) направить на себя оружие:

«Я заглянул к Михал Ивановичу. Его не было. Над грязной постелью мерцало ружье. Увесистая тульская двустволка с красноватым ложем. Снял ружье и думаю — не пора мне застрелиться?» (с. 249).

Вопрос «Не пора ли застрелиться?» остается для героя Довлатова только вопросом, тем не менее недоволенный мотив лермонтовского интертекста (решительного выстрела Вулича себе в висок, закончившегося осечкой, или Печорина, решившего в одиночку схватить казака-убийцу, заперевшегося в доме) дает о себе знать и проскальзывает в мыслях (сознании) довлатовского героя.

Итак, интертекст русской классической литературы пронизывает всю ткань повести Довлатова «Заповедник». Среди диалогических претекстов оказываются тексты Пушкина, Лермонтова, Гончарова, Тургенева, Достоевского, Л. Толстого⁷², Блока, Пастернака, Мандельштама, Есенина, Ахматовой, Солженицына, Шукшина, Вен. Ерофеева и мн. др. Однако остается вопрос о том, как довлатовский текст коррелирует с претекстами зарубежной литературы, имена из которой довольно настойчиво звучат в наррации Довлатова.

Среди зарубежных аллюзий в тексте повести «Заповедник» — мотивы античности, имена Шекспира, Дж. Лондона, Джойса,

⁷¹ Ср. Печорин: «В эту минуту у меня в голове промелькнула странная мысль: подобно Вуличу, я вздумал испытать судьбу...»

⁷² Толстовская фраза Андрея Болконского «...жизнь не кончена в 31 год» незримо сопровождает довлатовского героя на протяжении всего повествования. Возраст героя тем более привлекает к себе внимание, что, по словам А. Ю. Арьева, самому Довлатову в момент писания повести было 36 лет, его герою — тридцать первый (в тексте упоминается, что он только что отпраздновал тридцатилетие).

Ремарка, Беллоу, Моравиа, как уже отмечалось, несколько раз упоминается Хемингуэй. Казалось бы, имя последнего для поколения довлатовского персонажа должно было быть «вне критики», ибо для молодых отечественных (и не только) прозаиков 1960-х — 1970-х годов американский писатель был культовым, знаменующим собой прорыв к свободе, выход в иную систему творческих координат. Объяснимо, почему над письменным столом Алиханова висит портрет Хемингуэя (с. 218).

Между тем уже было обращено внимание на то, что сам герой Довлатова как будто бы сомневается в значимости «хорошего писателя» Хемингуэя. Неслучайно он задает вопрос героине-жене: «Ты действительно считаешь его хорошим писателем?» (с. 174).

Привлекает к себе внимание и тот факт, что культового (же) Набокова герой Довлатова тоже не принимает, ставит под сомнение силу его личности и дарования: «Это пораженцы, — говорит Алиханов о писателях-эмигрантах. — Скопище несчастных пораженцев. Даже Набоков — ущербный талант» (с. 241).

Возникает вопрос: почему довлатовский герой столь радикален и «критичен»? Чем не устраивают его Хемингуэй или Набоков?

Не прямо, но художественно Довлатов отвечает на этот вопрос. Причем отвечает — иносказательно — и себе (на вопрос «ехать или не ехать»).

Как помним, по мнению Алиханова, писатель на восемьдесят процентов теряет свою уникальность и идентичность, лишаясь родного языка (с. 236). Потому Набоков для него — уже только часть русского самобытного писателя, пишущего не на родном, но на английском языке. А Хемингуэй — предмет для подражания. Именно *подражания*, то есть вторичности и, следовательно, тоже утраты самостоятельности и уникальности. Не прямо, но с долей некоей определенности — через *особое* отношение к Хемингуэю и Набокову — довлатовский герой эксплицирует собственное суждение о том, что он не хочет подобной судьбы,

не желает быть «частью» или «копией». То есть и на этом — иррациональном — уровне Довлатов обнаруживает отторжение Алихановым намерения менять родину, менять язык, менять идентичность. В итоге, как показывает текст, — внутренне герой не согласен с эмиграцией. «Для писателя это — смерть» (с. 241). Потому посвящение жене, вынесенное в особую позицию, еще раз (в очередной раз) выявляет и подчеркивает фатальные коннотации женского образа в «неизбежности выбора» героя. А стойкое нежелание покинуть родину дублируется, акцентируется странным для героя «неприятием» американской литературы (не странным для ситуации выбора)⁷³.

Для довлатовского героя «оттенок высшего <предна>значения» (с. 216) состоит в том, чтобы предпринять *саму попытку* создания «самой великой книги» (с. 175). В споре с женой он поясняет: «В духовном отношении такая неудавшаяся попытка равна самой великой книге <...> нравственно она выше. Поскольку исключает вознаграждение» (с. 175). Алиханов готов довольствоваться подобной миссией, потому в разговоре с женой он несколько раз настойчиво повторяет: «Я не поеду <...> Еще раз говорю, не поеду» (с. 235). И судьба литературных героев-скитальцев укрепляет героя Довлатова в подобном решении. Обширный литературный интертекст (и контекст) поддерживает аргументацию героя, позволяя сопоставить судьбу сегодняшнего писателя и писателя прошлого, тем самым допуская герою-художнику избрать собственный — *ego* — путь. И его выбор сделан — не ехать, остаться, что и вершится в повести.

«Открытый» финал «Заповедника» дает отчетливое представление о том, что выбор героя Алиханова — остаться на родине. Литературные параллели (пушкинские, лермонтовские и «примкнувших к ним») позволяют Довлатову и его герою отстоять и реализовать тот вариант разрешения событий, который не совпадал с писательской жизненной реальностью, но который

⁷³ Понятно, что обнаруженное героем отношение к зарубежной литературе не глубинное, не истинное, но ситуативное, временное и временное.

был *органичен* для него и его персонажа. Интертекстуальный фон повести «Заповедник» позволил Довлатову осуществить ту «сублимацию» («возложить на литературу ответственность за свои грехи», с. 216), о которой нарратор-рассказчик говорил применительно к Шекспиру, к его «Королю Лиру». В традиции русской культурной парадигмы художественный образ вытеснил и заслонил реальность — как в судьбе самого Довлатова, так и прототипического Иосифа Бродского⁷⁴. Интертекстуальные реминисценции и аллюзии позволили герою «Заповедника» Алиханову остаться собой.

Справедливо наблюдение А. Ю. Арьева: «Правдивость вымысла для писателя существеннее верности факту»⁷⁵.

Итак, подводя итоги, можно сделать вывод о том, что интертекстуальное пространство повести Довлатова «Заповедник» обширно и многолико. Интертекстуальные аллюзии пронизывают всю ткань довлатовского текста, помогая глубже понять как сюжетную канву повести, так и ее подтекстовые интерференции. Межтекстовые диалогические аллюзии опираются на претексты как отечественные, так и зарубежные, в обоих случаях расширяя пространство повестийной наррации и позволяя более точно как осознать ментально-смысловую направленность «Заповедника» в целом, так и интерпретировать его отдельные эпизоды-сцены.

Как было показано в главе, основу интертекстуального поля «Заповедника» уже на тематическом уровне — «михайловский текст» — со всей несомненностью составляет пушкинский интертекст, ориентированный на такие произведения Пушкина,

⁷⁴ В работе О. В. Богдановой «„Петербургский пратекст“ Иосифа Бродского» показано, что Северная Венеция навсегда осталась единственной родиной поэта, неслучайно его завещание быть погребенным в «южной» Венеции (см.: *Богданова О. В.* «Петербургский подтекст» Иосифа Бродского. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2012. С. 3–26).

⁷⁵ *Арьев А. Ю.* История рассказчика // *Довлатов С.* Собрание сочинений: в 4 т. / сост. А. Ю. Арьев. СПб.: Азбука-классика, 2003. С. 7.

как «Евгений Онегин», «Повести Белкина», «Дубровский», «Каменный гость», «Капитанская дочка», «Я вас любил...», «Андрей Шенье», «Вновь я посетил...» и др., с очевидными и видимо прочерченными сопоставительными нитями-аллюзиями. Мир Пушкина в повести Довлатова емок и многообразен, но главная составляющая в нем — характер центрального персонажа-актанта, «странного» (или «лишнего») героя, томимого неразрешимыми вопросами современного бытия. Образ Пушкина (личности и поэта) и образы его героев (в их числе прежде всего Евгений Онегин) становятся для главного героя повести Довлатова теми нравственными ориентирами, которые позволяют выбрать путь (сделать выбор) современному литературному герою-страннику.

Рядом с центральным персонажем оказываются сюжетно связанные с ним образы-двойники: героини-экскурсоводы и героини-селяне, временные или постоянные обитатели Пушкинского заповедника, его работники и жители. Как показано в главе, принципы создания этих образов не единообразны, каждый из персонажей наделен особой типологической сущностью, но приемы создания некоторых из них со всей определенностью нацелены на пушкинскую традицию, хотя и воплощенную нередко в пост-пушкинских вариациях литературных типов — развитых и закрепленных в русской литературе середины — конца XIX века (в частности, речь идет о творчестве Гончарова и Тургенева, Достоевского и Толстого). Как показано в работе, одним из основных типов современного героя продолжает оставаться образ героя-сибарита, героя-обломовца, эксплицированного в повести Довлатова в образах Митрофанова или (отчасти) Маркова.

Пушкинскую линию интертекстуальных переключек со всей очевидностью продолжает и образ Михал Иваныча, хозяина дома, в котором довелось остановиться герою довлатовской повести. Данный тип — образ из народа — создан не только в интераллюзиях на «Дубровского», но и на традицию любования

образом народного богатыря (в повести Довлатова отчасти сохранившего свое былинное начало, но в основном низведенного до образа очаровательно-безобразного лесоруба-пропойцы, наделенного антиномичными чертами характера).

Между тем, как показано в главе, характер центрального персонажа Алиханова, который со всей очевидностью аккумулирует в себе линии пушкинского интертекста, создан писателем в еще большей мере в ориентации на лермонтовский тип «странного» героя — черты печоринского типа просматриваются как в особенностях поведения, ментальности, так и в речевой характеристике персонажа. Глубоко разочарованный в жизни (и социуме) герой Лермонтова (словно бы) находит продолжение и развитие в образе современного героя Алиханова, обстоятельствами поставленного перед судьбоносным выбором, драматизированным и оттененным лирическими интертекстуальными мотивами философской поэзии Пастернака и Цветаевой, окрашенной чертами красочной песенности Есенина (и Блока).

В ходе анализа в работе обнаружено тесное переплетение мотивов классической русской литературы с мотивами и образами литературы постмодерна (в частности, с прозаическим и драматургическим творчеством Вен. Ерофеева, с рассказами Вяч. Пьецуха) прежде всего посредством создания Довлатовым образа-типа фотографа Маркова. Вариативные отголоски образной системы и модификаций интертекстом Солженицына и Шукшина придают современному герою (героям) Довлатова известную долю достоверности и иронической окрашенности, характерной объемности и смысловой насыщенности.

Как свидетельствует анализ, проделанный в главе, интертекстуальное поле повести «Заповедник» в значительной мере расширяет возможности контентной интерпретации довлатовского текста и предлагает новые перспективы изыскания его смыслового потенциала.

«Филиал»: метрополия и эмиграция

В повести «Филиал (Записки ведущего)», написанной в 1988 году в США и впервые опубликованной в петербургском (тогда — ленинградском) журнале «Звезда» (1989, № 10), Сергей Довлатов использует интертекстуальные стратегии, с одной стороны, более сложно и прихотливо, более изысканно, чем в других текстах. Но, с другой стороны, интертекст в «Филиале» более очевиден, так как его фабульная канва а priori программирует межтекстовые диалогические связи, ибо действие повести базируется на событиях некоего симпозиума, когда (по сюжету) в Лос-Анджелесе собираются многочисленные российские эмигранты — философы, ученые, общественные деятели, священнослужители, литераторы. Интертекстуальная атмосфера повести исходна и контурна.

Как (нередко) и в других повестях Довлатова, сюжетный план повествования дробится на два подсюжета — «внешний», «общественный», собственно конференциальный, связанный с симпозиумом, и сюжет «внутренний», частный, повествующий о встрече героя-рассказчика с его первой любовью, теперь тоже эмигранткой. В финале повести писателю удается остроумно и иронично, но вместе с тем мотивированно и убедительно соединить обе линии, сделав героиню «частного» подсюжета Тасю существенным звеном «общественного» подсюжета, наделив ее значимой социальной ролью в рамках симпозиума¹.

¹ Исследователь С. Чекалова проникательно увидела на уровне фабульно-сюжетного пласта довлатовской повести (интер)перекличку с повестью И. С. Тургенева «Дым» («Любовные сюжеты повести Довлатова и романа Тургенева „Дым“ до странности похожи, хотя вряд ли Довлатов, когда писал, думал о своем предшественнике. Он признавался, что знал английскую литературу лучше, чем русскую, да и ту, первую, не очень хорошо. Складывается впечатление, что оба писателя были уязвлены одной и той же жизненной ситуацией». См.: Чекалова С. «Лживая, безжалостная, неверная» — «добрая, милая, славная» // Новый мир. 1997. № 4. С. 220). Однако ситуативное сходство — изображение Тургеневым кружка эмигрантов

Между тем едва ли не самую выразительную особенность повести «Филиал» составляет массивный пласт *автоинтертекста*, привлеченного художником — речь идет о том, что в основе сюжета повести лежат действительные события, а именно — международная конференция «Литература в эмиграции. Третья волна» (1981, май)², заметки о которой были подготовлены Довлатовым для «Нового американца» и опубликованы в «Синтаксисе» под названием «Литература продолжается»³. То есть события реальной конференции получили отражение в двух жанровых литературных формах — эссе (1982 год) и художественной повести (1988 год), обеспечивая материал для рассмотрения механизма автоцитации, осуществленного Довлатовым в «Филиале».

Интертекстуальная связь между двумя текстами — эссе «Литература продолжается» и повестью «Филиал» — эксплицируется, как уже было сказано, на самом поверхностном уровне, в пределах сюжетики текстов, но еще более точно — в сфере действующих лиц и участников событий. Система персонажей «общественного» подсюжета берет на себя функцию осуществления автоцитации, привлечения автоинтертекста — однако «вторичной» актуализации его с трансформацией, с художественным переосмыслением и творческим дополнением.

Название повести «Филиал» обретает сущностное наполнение не сразу — только по истечении ряда событийных

рантов, озобоченных раздумьями о будущем России, перемежающееся любовной линией Ирины и Литвинова — на наш взгляд, носит скорее типологический, чем художественно-интертекстуальный характер. Между тем само по себе наблюдение С. Чекаловой очень точно и верно.

² Ср.: «...придуманный Довлатовым симпозиум...» (Доброзракова Г.А. Сергей Довлатов: диалог с классиками и современниками. Самара: Поволжский гос. ун-т, 2011. С. 68).

³ Впервые полностью опубл.: Синтаксис. Париж, 1982. № 10. Некоторые мат-лы были опубл. в «Новом американце» под рубрикой «Из выступлений на конференции» (1981. № 67, 69, 73, 74). Сюда же примыкает и текст доклада «Как издаваться на Западе?».

обстоятельств становится ясно, что заглавие мотивируют отношения концептов «родина» и «эмиграция», Россия и США, метрополия и филиал («филиал будущей России», «наша миссия», «историческая роль»⁴, с. 69). Для героя-рассказчика нахождение вне пределов *большой* родины воспринимается *малым* филиалом, который, однако, живет по тем же законам и традициям, руководствуется теми же привычками и принципами, что и в пределах оставленного отечества. Неслучайно для героя-повествователя (и его героев-соотечественников) газетные новости о том, что «Еще один заложник... Обстреляли базу террористов... Тим О'Коннор добивается переизбрания в Сенат...» (с. 8), мало интересны («...нас это волнует мало», с. 8). Для русских эмигрантов важнее другое: «Наша тема — Россия и ее будущее» (с. 8).

Однако, как и всегда у Довлатова, серьезные проблемы предстают в тексте в ироническом ключе. Потому вопрос о будущей (постперестроечной) судьбе России заявляется в повести своеобразно: «С прошлым все ясно. С настоящим — тем более: живем в эпоху динозавров. А вот насчет будущего есть разные мнения. Многие даже считают, что будущее наше, как у раков, — позади» (с. 8). Последнее замечание немаловажно — будущее смыкается с прошлым, бытийный круг для героя (героев) Довлатова закольцовывается, выводя проблемы «малого сообщества» на всеобщий уровень, когда мифический допотопный образ «Ноева ковчега» (с. 8), в котором каждой твари по паре, становится символом-заместителем, образом-эквивалентом *филиала*, неоднородного русско-еврейского сообщества, вынужденного держаться относительного единства в условиях эмиграции. Интертекстема «Ноев ковчег» осеняет весь текст повести, привнося в него сниженные библейские универсалии и иронические параллели.

⁴ Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: Довлатов С. Филиал: Записки ведущего // Довлатов С. Собрание сочинений: в 4 т. СПб.: Азбука, 1999. Т. 4. С. 5–131, — с указанием страниц в скобках. Цитаты из эссе «Литература продолжается» приводятся по тому же изданию — с. 273–286.

Так, по словам рассказчика: «Радио „Третья волна“ <где герой работает> помещается на углу Сорок девятой и Лексингтон. Мы занимаем целый этаж гигантского небоскреба „Корвет“. Под нами — холл, кафе, табачный магазин, фотолаборатория» (с. 9). Образ «Корвета» (как известно, в литературной традиции чаще всего разбойничье-пиратского судна) усиливает и развенчивает, дополняет и корректирует образ ветхозаветного «Ноева ковчега». Образы «двух охранников, белого и черного» (с. 9), стоящих при входе в здание, — в своей «диалектической противоположности» — акцентируют и углубляют мотив «каждой твари по паре». Замечание о том, что на радио служат «около пятидесяти штатных сотрудников» и «среди них имеются дворяне, евреи, бывшие власовцы. Есть шестеро невозвращенцев — моряков и туристов» (с. 11), завершает предварительный образ ноева ковчега-филиала, проектирует образ маленького универсума, образ-код, выводящий на уровень обобщающих интертекстуальных проекций.

Образ героя-рассказчика Далматова занимает в системе персонажей повести центральное, но (что еще более важно) срединное место⁵, что необходимо для формирования «нейтральной» (объективной) точки зрения на литературные споры, разгорающиеся на симпозиуме «Новая Россия: варианты и альтернативы». По самооценке Далматова: «Среди эмигрантских писателей я занимаю какое-то место. Увы, далеко не первое. И, к счастью, не последнее. Я думаю, именно такое, откуда хорошо видно, что значит — настоящая литература» (с. 14)⁶. Именно герои-литераторы становятся объектами (субъектами) журналистской и писательской рефлексии Далматова, и через их посредство интертекст выходит на передний план.

⁵ Герой Далматов — внештатный сотрудник радиостанции «Третья волна».

⁶ В эссе «Из Америки с любовью» Довлатов скажет о «среднем писателе»: «...только пошляки боятся середины. Именно на этой территории, я думаю, происходит все самое главное» (с. 348).

В эссе каждый из реальных участников симпозиума удостаивается небольшого фрагмента, в центре которого оказывается некая анекдотическая ситуация, бывшая с героем⁷. Отдельный эпизод-главочка назван, как правило, по имени доминирующего персонажа — «Дело Синявского» (с. 275), «Дезертир Лимонов» (с. 276), «В окопах Континента, или Малая земля Виктора Некрасова» (с. 280), тогда как в повести прочерчивается единый сюжет, скрепленный образом корреспондента «Третьей волны» Далматова, направленного радиоредакцией для подготовки репортажа. Задание Тарасовича: «Едешь в Калифорнию. Участвуешь в симпозиуме „Новая Россия“. Записываешь на пленку все самое интересное. Берешь интервью у самых знаменитых диссидентов. Дополняешь все это собственными размышлениями, которые можно почерпнуть у Шрагина, Турчина или Буковского. И в результате готовишь четыре передачи, каждая минут на двадцать» (с. 17). Обязательность присутствия Далматова среди участников симпозиума-конференции (в отличие от эссе, где корреспондент отправляется на конференцию по собственной воле, из «снобизма», с. 274) привносит элемент отстраненности (дистанцированности) героя от участников симпозиума «Новая Россия», обеспечивает невовлеченность его в «судьбоносные» общественные споры, гарантирует эффект объективации, скрашенной стороной иронией малозаинтересованного наблюдателя — «Скажи мне, что ты думаешь о будущей России? Только откровенно. — Откровенно? Ничего...» (с. 16).

При сопоставлении текстов эссе «Литература продолжается» и повести «Филиал» кажется очевидным, что публицистический дискурс эссе должен быть вытесненным образной символикой художественного текста повести: размышления эссеиста о норме и абсурде современной жизни у корреспондента-наблю-

⁷ О роли анекдота в тексте «Филиала» см.: *Черняхович А. С.* О роли анекдота в прозе С. Довлатова (повесть «Филиал») // Известия вузов. Северо-Кавказский регион. Сер. Общественные науки. Спец. выпуск. 2007. С. 21–23.

дателя должны наполниться образной символикой универсального плана. Отчасти именно так и происходит, но, как известно по «Компромиссу», газетные репортажи Далматова далеко не всегда фактологичны и объективны, домысел и вымысел становятся основой творческой стратегии в том числе и публициста. В эссе «Литература продолжается» на присутствие в тексте художественной фантазии указывает эпиграф, и что немаловажно, эпиграф из М. Зощенко⁸. Эссеист «указывает» вдумчивому читателю на долю художественного и иронического потенциала «объективного репортажа», который со всей очевидностью окрашен зощенковской интонацией и опосредован зощенковским ракурсом восприятия событий. Автор словно бы предупреждает: «не верь <ушам> своим...»⁹.

В повести градус художественного вымысла повышается, домысел коннотирует уже первый повестийный эпизод, когда герой «Филиала» оказывается в Лос-Анджелесе. Если в эссе рассказчик сообщает (вероятно) достоверный факт о том, что из аэропорта до гостиницы он доехал на такси вместе с Виктором Перельманом, то в повести появляется «вымышленный» эпизод — когда водителем такси героя Далматова оказывается бывший заключенный из Устьвымлага, то есть места службы Алиханова, героя «Зоны». Одна повесть Довлатова увязывается с другой, поддерживая мысль «записок надзирателя» о схожести жизни по обе стороны запретки и о ее абсурдизме и хаосе. Далматов: «Я подумал: вот тебе и Дальний Запад! Всюду наши люди» (с. 19). (Вспомним Н. А. Ярошенко: «Всюду жизнь...») Бывший охранник и бывший заключенный оба оказываются эмигрантами, оба спасаются на «Ноевом ковчеге»

⁸ «...А значит никто никого не обидел, литература продолжается... М. Зощенко» (с. 273).

⁹ В эссеистике Довлатов нередко обращается к указанию на особую форму наррации у Зощенко — сказ, повествование «от имени своих героев»: «Это распространенный литературный прием. Так писал Зощенко» (с. 268). Эту манеру письма во многом наследует и Довлатов.

«филиала». Если в «Зоне» Довлатовым уравнивались советские лагерь и государство, то теперь сравнение выходит за пределы «советскости»: уподоблению подвергаются мир Востока и Запада, *здесь и там, тогда и теперь*. Размах довлатовских обобщений уже не носит выраженного социально-политического характера, но оказывается всеобщей человеческой универсалией — от Дальнего Востока до «Дальнего Запада» (с. 19). Автоинтертекст обретает в эпизоде «двойственную» суть — «Филиал» оказывается связанным не только с эссе «Литература продолжается», но и с повестью «Зона» («Компромисс» и др.), расширяя границы корреспондентских обобщений.

Эпизод с писателем А. Д. Синявским в эссе носит название «Дело Синявского», эксплицируя (по сути интертекстуальную) аллюзию на «Дело Синявского и Даниэля» (1966 г.), на известный и шумный процесс, который состоялся над писателями-оппозиционерами Абрамом Терцем и Николаем Аржаном и который, по существу, послужил началу диссидентского движения в СССР.

Оппозиционность личности Терца-Синявского в эссе порождает гипотетическое представление о герое-человеке «нервном, язвительном, амбициозном» (с. 275). «Все ждали, что Андрей Донатович будет критиковать Максимова...» (с. 276). Между тем автор эссе признается: «Андрей Синявский меня почти разочаровал <...> Синявский оказался на удивление добродушным и приветливым. Похожим на деревенского мужичка. Неловким и даже смешным» (с. 275). «Разочарование» связано с «обыкновенностью» героя, с образом не активиста-борца, но приветливо-го и добродушного человека.

И только одно качество выделяет Синявского на фоне других: «На кафедре он заметно преображается. Говорит уверенно и спокойно. Видимо, потому, что у него мысли... Ему хорошо...» (с. 275).

Последнее замечание носит ироничный характер, как бы акцентируя то, что у самого рассказчика-корреспондента (или

у других участников конференции) мыслей нет. Ирония направлена на самого рассказчика, но не на Синявского, позитивный ракурс образа авторитетного писателя очевиден.

Между тем в повести сообщение о присутствии Синявского на заседаниях вместе с женой М. В. Розановой разворачивается в игровой микросюжет, насквозь ироничный, причем Синявский выводится в повестийном тексте под другим именем и только однажды (в ретроспективе) упоминается под именем собственным¹⁰ (с. 28).

Художественный текст дает Довлатову бóльшую свободу — и характер уважаемого Синявского превращается в образ смешного Белякова:

«Разместили нас в гостинице „Хилтон“. По одному человеку в номере. За исключением прозаика Белякова, которого неизменно сопровождает жена. Мотивируется это тем, что она должна записывать каждое его слово.

Помню, Беляков сказал литературоведу Эткинду:

— У меня от синтетики зуд по всему телу.

И Дарья Владимировна тотчас же раскрыла записную книжку» (с. 20).

Восхищение умом (мыслями) Синявского, которое испытывал повествователь в эссе, сменилось иронией рассказчика в повести. Мария Розанова, женщина с сильным характером, отмеченным в эссе («Короче, мне она понравилась. Разумеется, у нее есть что-то мужское в характере. Есть заметная готовность к отпору. Есть саркастическое остроумие», с. 274), в повести оказалась несколько глуповатой и навязчивой Дарьей, спутницей мнимого гения, записывающей ничтожные и бессмысленные подробности далеко не литературной жизни классика.

¹⁰ «...в моей фонотеке есть даже звук поцелуя. Это исторический, вернее — доисторический поцелуй. Поскольку целуются — кто бы вы думали? — Максимов и Синявский. Запись была осуществлена в тысяча девятьсот семьдесят шестом году. За некоторое время до исторического разрыва почвенников с либералами» (с. 28).

Возникает вопрос: отчего так радикально поменялась аксиология? Почему один и тот же персонаж обрел совершенно иные коннотации?

Можно предположить, что нейтрально выдержанный текст 1982 года, публицистический, информативный, «объективированный», гарантировал некоторую «защищенность» Довлатову-художнику от упреков со стороны коллег-литераторов (мол, фактология выдержана в эссе, в повести — домысел и вымысел)¹¹. Однако на самом деле задача художника Довлатова, вероятно, состояла в другом. Возможное сопоставление весьма близких по материалу произведений (одно с доминирующими плюсами, другое с минусами) позволяло в совокупности создать (сформировать) действительно объективную картину, демонстрирующую диалектичность (двойственность) характера каждого героя (человека). (Авто)интертекст становился для Довлатова условием писательской достоверности и художнической честности, подлинной объективности, когда посредством *различных* повествовательных дискурсов приоткрывалась сложность и неоднозначность противоречивой человеческой природы¹².

В том же ключе создается и образ Н. М. Коржавина (1925–2018), поэта, публициста, переводчика, мемуариста, в повести «подмененный» образом Рувима Ковригина. В эссе фрагмент, с ним связанный, озаглавлен «Старик Коржавин нас заметил» и по сущности характера героя в малой степени отличается от того, который воспроизведен в повести. Коржавин-Ковригин предстает личностью «ранимой» (с. 31, 32, 33, 278, 279), но и одновременно резкой, решительной, грубоватой (с. 32, 33, 279, 280),

¹¹ Хотя, как уже отмечалось, один только «Компромисс» свидетельствует, что у Довлатова это далеко не так.

¹² Заметим, что в одном из эссе «на литературные темы» Довлатов характеризует Синявского таким образом: «Андрей Синявский <...> человек сложный, замкнутый и остроумный» (с. 318). Как видно из эпитетов, использованных автором, однозначности в характере Синявского для Довлатова действительно нет.

хотя и отстаивающей (в бранной форме) традицию русской христианской культуры (и литературы), необходимость человеческого, а не «мертвечинного» содержания художественного произведения. Однако если в эссе Коржавин бранит всех подряд, не особенно акцентируя внимание на личностях («оскорбил всех западных славистов», «оскорбил целый город»¹³, оскорбил «беспринципных журналистов», с. 32), то в повести представлен сюжетный эпизод, где критика Ковригина целенаправленно обращена на «аморалиста» (с. 33, 34) Лимонова.

Интертекстуальная отсылка к строкам Пушкина о Державине — «Старик Державин нас заметил...»¹⁴, сфокусированная в эссе на «старике» Коржавине, с одной стороны, на уровне интертекстемы эксплицирует непрерываемость авторитета последнего для молодежи (и для Довлатова-Далматова в том числе). С другой стороны, в трансформированной форме обнаруживает и другой смысл — «обида» («заметил!»), нанесенная несдержанным оратором газете «Новый американец» (и непосредственно Довлатову, ее представляющему; «обидел меня...», с. 32).

Между тем в повести перечислительный ряд оскорблений, нанесенных Ковригиным, конкретизируется и корректируется развернутым сюжетным ходом, когда остракизму подвергается непосредственно Лимонов, и описание ораторской речи Ковригина насыщается элементами абсурда и житейского анекдота, обретающего самостоятельный вес и завершенность.

¹³ Отдельного упоминания заслуживает еще одна «подмена», произведенная в повести. В эссе Коржавин произносит: «Бобышев — талантливый поэт, хоть и ленинградец...» (с. 279). В повести Ковригин бросает: «Иосиф Бродский хоть и ленинградец, но талантливый поэт...» (с. 32). Замена имени Бобышева на Бродского как ситуативно, так и типологически релевантна: отход от действительного факта укрупняет ситуацию, автоинтертекст работает на обобщение, одно поэтическое имя вбирается другим.

¹⁴ Здесь и далее цитаты из произведений А. С. Пушкина приводятся по изд.: *Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 10 т. / под общей ред. Д. Д. Благого и др. М.: ГИХЛ, 1959–1962. URL: lit-classic.com.*

В повести происходит фактическое слияние двух самостоятельных главок эссе — «Дезертир Лимонов» и «Старик Коржавин нас заметил», Лимонов и Коржавин оказываются в непосредственной близости, почти в «дуэльной ситуации».

Эпизод с Лимоновым подвергается в повести «Филиал» кардинальной переработке — точнее, нарратором использована (воспроизведена) совершенно иная ситуация. Если в эссе Довлатов делает акцент на высказывании Лимонова о том, что он «не хочет быть русским писателем» (с. 276) и «многоголосо» обсуждает реакцию участников симпозиума на это «дезертирское» заявление, то в повести в центре оказываются «филиппики» Коржавина — «проклятия» Ковригиным («проклинал», с. 23) Лимонова в продолжение отведенного ему регламента, а затем продолжение брани еще на семь минут, щедро предоставленных ему самим Лимоновым¹⁵.

С образом Лимонова и его героем в текст «Филиала» входит классическая интертекстема — отсылка к роману И. С. Тургенева «Отцы и дети». В эссе о Лимонове Довлатов пишет: «Лимонов — <...> современный русский нигилист. Эдичка Лимонова — прямой базаровский отпрыск. Порождение бескрылого, хамского, удушающего материализма» (с. 278). В повести этот публицистический посыл художественно (интертекстуально) реализуется.

Подобно тому как Базаров побеждает в идейных спорах («идейной дуэли») с Павлом Кирсановым не потому, что приводит более весомые аргументы, а только потому что преимущественно молчит («За ужином разговаривали мало. Особенно Базаров почти ничего не говорил, но ел много»¹⁶), так же и Ли-

¹⁵ Типологически близкий (или сходный) эпизод рассказан Довлатовым о его юных годах, когда он был участником ЛИТО В. С. Бакинского. Эссе «Мы начинали в эпоху застоя»: «...в присутствии <Басинского> мы вели себя совершенно открыто, говорили бог знает что, и в частности — бешено ругали два рассказа самого Басинского, которые он имел неосторожность нам прочесть» (с. 255).

¹⁶ Здесь и далее произведения И. С. Тургенева цитируются по изд.: *Тургенев И. С. Полное собрание сочинений*. URL: ilibrary.ru. И. С. Тургенев. Полный список произведений.

монов выходит победителем в «споре», потому что ведет себя по-базаровски сдержанно и спокойно — (почти великодушно) предлагает оппоненту семь минут своего времени-регламента.

Любопытно, что Довлатов дает весьма современную трактовку образу и характеру нигилиста Евгения Базарова. В 1970-х — 1980-х годах образ Базарова традиционно рассматривался как образ героя прогрессивного, так называемого «нового человека», демократически настроенного, «из народа» («мой дед землю пахал...»), и таковые черты персонажа были превалирующей характерологической чертой образа. В советское время в работах литературоведов (и в школьных учебниках особенно) материалист Базаров закономерно побеждал в споре с дворянами-интеллигентами Павлом и Николаем Кирсановыми, оказывался намного сильнее и ярче в проявлении личностных качеств, чем «мягонький» либеральный Аркадий¹⁷. Однако Довлатов, как видно из ряда эпитетов, которые использованы им для характеристики «базаровского отпрыска» Эдички («Это я, Эдичка» Лимонова), совершенно иначе подходит к осмыслению героя и его «праотца» Базарова. Довлатов не поэтизирует тургеневский персонаж, но нигилистические черты базаровского образа проецирует на личность «сугубого материалиста» Лимонова.

Итак, «лимоновские» эпизоды в эссе и в повести категорически разные (прежде всего они утрачивают самостоятельность), и акцентированные в них моменты тоже различны, однако обращает на себя внимание то, что и там, и там Лимонов у Довлатова предстает неизменно «талантливым человеком» (с. 278), на счет которого рассказчик не иронизирует (вероятно, последнее и позволяет сохранить подлинную фамилию героя повести — Лимонов, хотя фамилии других повестийных персонажей изменены).

¹⁷ Сегодняшние исследования предлагают новую трактовку образа Базарова. См., напр.: *Богданова О. В.* «Кто тут прав, кто виноват <...> решить не берусь»: «Отцы и дети» И. С. Тургенева // Вопросы литературы. М., 2015. № 4. С. 48–80.

Несмотря на то что проза Лимонова названа «черным жанром» (с. 278), изображение жизни в ней преподносится в «мрачных тонах» (с. 278), тем не менее Довлатов неизменно признает за Лимоновым талант: «Лимонова на конференции ругали все. А между тем роман его читают. Видимо, талант — большое дело...» (с. 278). Поведение и радикальные заявления «аморального» (с. 33) Лимонова не особенно занимают повествователя «Филиала», так как, с его точки зрения, «моральная устойчивость» вызывает интерес «главным образом у родни» (с. 278).

Таким образом, интертекстуальные связки между довлатовскими эссе и повестью (и между современным текстом и классикой) вновь нацелены на создание правдивого образа, но в данном случае генерируют его по совершенно иной повествовательной (и аксиологической) схеме — образ Лимонова сохраняет в себе константные черты «бескрылого», «хамского», но талантливое «материалиста», каким он и видится Далматову-Довлатову. Столкновение Коржавина — Лимонова (Ковригина — Лимонова) разрешается в пользу последнего, как и в тургеневской паре героев «старший Кирсанов — Базаров». Неслучайна реплика рассказчика «Филиала» по окончании заседания: «Можно было отправиться и в ресторан с тем же Лимоновым...» (с. 33). Неслучайна и цель поездки на симпозиум героя эссе — «Посмотреть на живого Лимонова» (с. 274). Авторитетность личности и героя Лимонова остаются для Довлатова (Далматова) константно неизменными.

Трансформации (на основе автоинтертекста) подвергается и образ Виктора Некрасова (в повести — Панаева), причем особым — «фабульным» — образом. Если в эссе на симпозиуме отсутствует Максимов, главный редактор «Континента» («Максимов отсутствовал», с. 282), а «Континент» представляет заместитель редактора — Виктор Некрасов, то в повести происходит обратное: ведущую роль берет на себя «появившийся» на конференции Максимов (в повести — Большаков), тогда как линия Некрасова (Панаева) «ослабляется» и его образ напол-

няется рядом подчеркнуто уважительных портретных составляющих, далеких от аспектов общественной конференциальной жизни. Высказанное в эссе *предположение* («Сиди он <Максимов> за круглым столом, не знаю, чем бы кончилась дискуссия. Как минимум, большим скандалом», с. 282) в тексте повести реализуется сюжетно, обретает вычерченную *фабулу*, когда Максимов-Большаков участвует в дискуссии и «скандалит».

Название главки в эссе «В окопах „Континента“, или Малая земля Виктора Некрасова» интертекстуально и со всей очевидностью указывает, с одной стороны, на выдающееся произведение Некрасова «В окопах Сталинграда», с другой — пробуждает в сознании читателей иную интертекстему, а именно книгу «воспоминаний» Л. И. Брежнева «Малая земля» (как известно, написанных не самим генсеком, но его штатными литераторами). Известен факт, что именно после того, как в 1979 году, выступая на радио, Некрасов иронически отозвался о «трилогии» Брежнева, писатель был лишен советского гражданства. Таким образом, уже только «дробное» название главки интертекстуально актуализирует два полюса биографии Некрасова — его взлет (Сталинская премия 1947 года за роман «В окопах Сталинграда») и его «падение» (лишение «высокого звания» советского гражданина после отзыва о «Малой земле»).

Интертекстуальной игре подвержено и само имя Некрасова-Панаева, как ясно, построенное на основе литературной ассоциации: редакционное содружество писателей-демократов Н. А. Некрасова и И. И. Панаева в связи с журналами «Отечественные записки» (1814–1884) и «Современник» (1836–1866). Как в действительности И. И. Панаев был заместителем Н. А. Некрасова, так и в тексте Довлатова Панаев «замещал» (другого) Некрасова, к тому же акцентируя его роль «заместителя» и в отношении к Максиму по «Континенту». В эссе «Литература продолжается» так и сказано, что «в действительности <...> Некрасов — свадебный генерал», «фигура несколько декоративная», «наподобие английской королевы» (с. 281).

В эссе с личностью Некрасова связан краткий сюжет о его участии в дискуссии и выступление против него (точнее, против Максимова и «Континента») «молодого крыла — Цветкова, Лимонова, Бокова» (с. 281). По словам автора-корреспондента, «Некрасов приехал, чтобы увидиться с друзьями. Обнять <...> Нёму Коржавина. Немного выпить с Алешковским. Короче, прибыл с мирными намерениями. К скандалу не готовился» (с. 281). Поэтому к «восстанию» молодых Некрасов не был готов, после заседания «ходил грустный» (с. 282). И автор-повествователь добавляет: «...мне было чуточку стыдно за всех нас...» (с. 282).

В повести образ Некрасова-Панаева лишен сюжетной линейности, герой появляется «фоновым» персонажем в той или иной ситуации, напрямую с ним не связанной. Вероятно, чувство «стыда» корректирует повестийную линию, рассказчик не решается еще раз вспомнить об обиде и грусти почившего (к этому времени) писателя, тем самым отдавая дань его авторитету (и памяти). Наоборот, повествователь «Филиала» вводит такие сюжетные ходы, которые привносят (усиливают) обаятельно-ироничные черты личности Некрасова-Панаева¹⁸, наделяет образ теми словами («цитатами»), которые имели место в иных обстоятельствах. Интертекстуальные переключки эссе и повести позволяют обнаружить направление творческой обработки (одних и тех же) событий, наметить ракурс субъективности, обеспечивающий бóльшую объективность образа героя и человека.

С образом Панаева-Некрасова связана еще одна интертекстуальная аллюзия, расширяющая нарративное поле «Филиала». В финале повести, говоря об умершем писателе, Далматов вспоминает:

«В моем архиве есть семь писем от него <Панаева-Некрасова>. Вернее, семь открыток. Две из них содержат какие-то просьбы. В пяти других говорится одно и то же. А именно:

¹⁸ Например, «волшебный» многократный заказ спиртного в номер Далматова (как выясняется в финале повести, обеспеченный Панаевым).

„С похмелья я могу перечитывать лишь Бунина и Вас“.

Когда Панаев умер, в некрологе было сказано:

„В нелегкие минуты жизни он перечитывал русскую классику. Главным образом — Бунина...“» (с. 125).

Подобная «ремарка» сама по себе заслуживала того, чтобы быть упомянутой в повести. Однако сопоставление «Бунин — Довлатов» в рамках «Филиала» усиливает еще и любовную линию «Далматов — Тася» и порождает подтекстовое сопоставление героини с бунинской единственной любовью — Варей Пащенко. Соположение имен двух прозаиков побуждает к сопоставлению роли и места женских образов (личностей) в писательских судьбах: подобно Варе Пащенко, Тася-Ася (Анастасия Мелешко — Ася Пекуровская) воспринимается той единственной и «роковой»¹⁹ женщиной, которая навсегда осталась в сердце героя. Параллель любовных историй Бунина и Довлатова (Далматова) поддерживается всем рассказом о взаимоотношениях центрального персонажа с Тасей, упоминанием холодного равнодушия к нему героини, даже мыслью о самоубийстве²⁰ (как известно, предпринятого молодым Буниным, жестоко преданным Варварой)²¹. Возвращаясь мыслями к воспоминанию (рассказу) о былой любви, герой Довлатова обнаруживает особенности утонченного бунинского «рефлексивного» психологизма, опирающегося на внутренний монолог персонажа, на самоанализ и глубинно болезненную самооценку: «Я стал думать — что произошло? Чем я провинился?..» (с. 53). Подобный

¹⁹ «...до роковой черты...» (с. 128).

²⁰ «Тут я в который раз задумался — что происходит?! Двадцать восемь лет назад меня познакомили с этой ужасной женщиной. Я полюбил ее. Я был ей абсолютно предан. Она же пренебрегла моими чувствами. По-видимому, изменяла мне. Чуть не вынудила меня к самоубийству» (с. 127).

²¹ Можно заметить, что признание Довлатова в том, что он «писал главным образом для <его> бывшей жены», «пытаясь доказать ей, какого сокровища она лишилась» (с. 369), очень близко к сходным признаниям Бунина в его «Дневниках».

тип рефлексирующего героя отчетливо просматривается в ранних рассказах (особенно в новелле «Митина любовь»), в отдельных рассказах 1930-х — 1940-х гг. («Муза», «Памятный бал», «Антигона», «Алупка» и др.). И сопутствуют ему тоже очень (ранне-) бунинские мотивы — мотив болезненно терзающей ревности и мотив слез (не скупой мужской слезы, но слез вероломно покинутого сентиментального героя): «И вот я уже чуть не плачу...» (с. 43).

В этом смысле предложенное С. Чекаловой и развитое Г. А. Доброзраковой сопоставление любовной линии сюжета довлатовской повести с любовными перипетиями тургеневского «Дыма» («По силе и искренности чувств главного героя, по способу передачи его душевных переживаний „Филиал“ можно поставить рядом с романом Тургенева „Дым“...»²²) не утрачивает своей допустимости и релевантности в образной паре любовного сюжета Литвинов — Ирина. Но дважды повторенное (отчетливо дублированное) в повести соположение имен Бунина и Довлатова в первую очередь, вероятно, должно ориентировать именно на бунинский (а не на тургеневский) претекст. Лирическая тональность повествования, сопровождаемая юношески-романтическими переживаниями автопсихологического персонажа (персонажей) (в том числе и с трагической мыслью о самоубийстве), на наш взгляд, ближе мироощущению бунинского героя в большей мере, чем тургеневскому.

Особого упоминания и осмысления заслуживает интертекстуальная отсылка к А. Шопенгауэру, предложенная Г. А. Доброзраковой: «Фрагменты „Филиала“, посвященные любви главных героев, становятся иллюстрацией к рассуждениям Шопенгауэра о непрерывных человеческих страданиях: счастье — всегда „обманчивая, хрупкая и печальная вещь“...»²³ Исследователем она по-прежнему отнесена к Тургеневу, но с меньшим

²² Доброзракова Г. А. Сергей Довлатов: диалог с классиками и современниками. С. 69.

²³ Там же.

основанием (без попытки аннигиляции) может быть переориентирована и на Бунина (точнее — на бунинского героя).

Таким образом, «точечное» сопоставление «Бунин — Довлатов», предложенное (почувствованное) Виктором Некрасовым, по-новому освещает события любовного сюжета повести, придавая им (отлитературный) масштаб и глубину. Более того, «вероломство» возлюбленной героя (в ироничном ключе, не в драматическом или трагическом, как у Бунина) находит свое отражение в интриге «Тася — Самсонов», давая возможность обретения (выстраивания) сюжетной ситуации для еще одного писателя — Василия Аксенова. По сюжету повести Тася появляется в Лос-Анджелесе, потому что «приехала к Ваньке Самсонову <Аксенову>. Но Ванька, понимаешь ли, женился...» (с. 43). Если в эссе Аксенову выделена кратенькая главочка «Кумиры нашей юности», где имена Аксенова и Гладилина слиты едва ли не воедино, даны во множественном числе («кумиры»), подчеркивая совместную (общую) роль писателей в формировании «молодежной прозы» («Аксенов и Гладилин были кумирами нашей юности. Их герои были нашими сверстниками. Я сам был немного Виктором Подгурским. С тенденцией к звездным маршрутам...»²⁴, с. 282), то в повести «Филиал» Аксенов-Самсонов получает некую «самостоятельность»: он «отделен» от Гладилина и наделен собственной сюжетной нитью: «В холле я увидел знаменитого прозаика Самсонова. Они с женой Рашелью направлялись в бар. Могу добавить — с беззаботным видом» (с. 44). По мере развития конференциального сюжета именно Самсонов выдвинет кандидатуру Анастасии Мелешко в качестве лидера российской оппозиционной партии (с. 124). Так совокупный образ «кумиров» молодежной прозы не развенчан, но развит: характер «знаменитого прозаика» наряду с чертами почтительно-респектабельными (эссе и Аксенов) обретает черты наивно-иронические (повесть и Самсонов).

²⁴ Интертекстуальная отсылка к роману (повести) В. Аксенова «Звездный билет» (1961).

Образ канонизированного «кумира» благодаря автоинтертексту обретает живость, жизненность, «очеловеченность».

Появление в эссе главы «Трусцой против ветра» не содержит указания на ту (те) персоналии, которые подвергаются освещению (осмыслению). Между тем это Александр Янов — «давнишний оппонент Солженицына» (с. 283) — и сам Солженицын, хотя и не присутствовавший на симпозиуме, но подвергшийся остракизму со стороны критически настроенного историка и политолога. Кажется, «нейтральное» название главки на самом деле отчетливо аксиологично, ибо расставляет явные оценочные маркеры на одном и другом персонаже. В силу вновь вступает интертекстуальная игра.

Как известно, существует фольклоризм-пословица — «плевать против ветра», в своей семантике несущая значение некоего безрезультатного предприятия, обреченной на провал попытки, безнадежной вероятности успеха. О Янове в главке «Трусцой против ветра» говорится, что он «по утрам бегаёт трусцой» (с. 283), потому находящийся к нему в оппозиции Солженицын — соответственно — должен быть запараллелен с образом ветра, затекстово обрести символическую семантику положительно коннотированного поэтического образа. К тому же лексема «трусцой» порождает ассоциацию с прилагательным «трусливый» (неслучайно о выступлении Янова сказано: «Янов прочитал свой доклад. Он проделал это с воодушевлением. В состоянии громадного душевного подъема. Солженицын отсутствовал», с. 283), явно эксплицируя ощущение того, что «воодушевление» докладчика не было бы столь «громадным», если бы Солженицын присутствовал на съезде. И хотя далее по тексту автор-рассказчик признает значимость обеих фигур: «Оба правы. Хоть и говорят на разных языках <...> Солженицын — гениальный художник, взывающий к человеческому сердцу. Янов — блестящий ученый, апеллирующий к здравому смыслу...» (с. 284), — тем не менее аксиология заявленной в названии пары-сопоставления очевидна (Янов

vs Солженицын). Именно интертекстуальное поле произведения выступает своеобразным маркером, дающим возможность ощутить невыявленные («скрываемые») в тексте авторские оценки-симпатии.

Завершая эссе о международной конференции «Литература в эмиграции. Третья волна», Довлатов подводит итог и говорит о том, что «должна быть в литературе кошмарная, невероятная, фантазмагорическая путаница» (с. 285), «священный беспорядок» (с. 284). Сопоставление текстовых пространств эссе «Литература продолжается» и повести «Филиал» словно бы подтверждает эту мысль Довлатова. Несовпадение характеристик, «неуточненность» фактов, разница в составе участников симпозиума и проч. — так же, как и во многих других произведениях Довлатова, которые содержат в себе противоречивые сведения об одних и тех же событиях и лицах — становится знаком многоликости человеческой природы, неоднозначности человеческого характера, противоречивости поведения персонажа (личности) в различных обстоятельствах, подтверждением максимы, сформулированной Довлатовым еще в «Зоне»: «Человек <...> — *tabula rasa*».

Наконец, говоря об интертекстуальных пластах повести «Филиал», можно добавить еще одно наблюдение — визуальный, а точнее кинематографический интертекст. Как известно, Довлатов (как и вся современная литература) довольно часто апеллирует к зрительным (в том числе живописным, плакатным, экранным) образам. В данном случае само место проведения конференции, топос развертывания событий — Лос-Анджелес — актуализирует кинематографическую составляющую: центр американской киноиндустрии — Голливуд — становится растушеванным бэкграундом происходящего. При этом кинематографическим пратекстом, черты которого проступают в тексте «Филиала», оказывается не какой-либо голливудский блокбастер, а известный советский кинофильм, любимый многими, в том числе, видимо, и Довлатовым — приключенческий боевик

«Неуловимые мстители»²⁵, неоднократно поминаемый в довлатовских текстах (например, в «Зоне», с. 48)²⁶. Как известно, хронотоп третьей части фильма — «Корона Российской империи, или Снова неуловимые» (1971) — связан с событиями 1924 года в Париже, когда лидеры российской эмиграции задумывают украсть императорскую корону для осуществления плана коронации нового главы Российского государства. Вся заключительная часть «Филиала» имитирует (воссоздает) нелепую картину выбора претендентов на «высшие посты» — как в фильме, так и в повести.

«Надлежало избрать троих самых крупных государственных деятелей будущей России. Сначала президента. Затем премьер-министра. И наконец, лидера оппозиционной партии» (с. 120).

Звучащие из динамиков строки песни «Поручик Голицын, достаньте бокалы, / Корнет Оболенский, налейте вина!..» (с. 119) поддерживают параллель к событиям «первой <парижской> волны» русской эмиграции. Карикатурность кинематографических образов дополняет характеристики героев Довлатова (как помним, лидером оппозиционной партии избрана «лживая», «неверная», «эгоистичная» (с. 128) — и комично-нелепая, «в зеленом балахоне шинельного образца» (с. 124) — Тася). Завершающая эпизод фраза — «Город, изготовившийся для кинопробы...» (с. 125) — определенно подталкивает к параллели с кинематографическими событиями «Короны Российской империи...».

Подводя итоги рассмотрению интертекстуальных пластов повести «Филиал», сопоставительному анализу повести «Филиал» и эссе «Литература продолжается», можно сделать следующие выводы.

²⁵ Приключенческий фильм снят по известной повести «Красные дьяволята» П. Бляхина на «Мосфильме» в 1966 г. (реж. Э. Кеосаян).

²⁶ Напомним, что у Довлатова есть эссе «на литературную тему» о Г. Владимове под названием «Красные дьяволята».

Довлатов использует для двух — различных в жанровом отношении — произведений одну и ту же фактологическую основу: события международной конференции «Литература в эмиграции. Третья волна» (1981, май, Лос-Анджелес), на которой он присутствовал в качестве «стороннего наблюдателя», готовящего репортаж для «Нового американца». Одинаковая фабульная основа текстов позволяет при исследовании актуализировать пласт авторского интертекста (автоинтертекста), давая возможность сопоставить два различных в исходном дискурсе произведения Довлатова — публицистическое в своей основе эссе и художественную повесть.

Как было показано при анализе, основу интертекстуального поля произведений составляет близость *системы героев* эссе и повести, то есть «одноименность» действующих лиц, участников конференции. Наличие «одних и тех же» героев-литераторов в двух различных текстах дает возможность актуализировать разность характерологических доминант каждого образа-персонажа, увидеть одного и того же героя с различных сторон (нередко противоречиво-противоположных). Такие образы, как Синявский (Беляков), Коржавин (Ковригин), Лимонов, Максимов (Большаков) и др., наличествующие в обоих текстах, обнаруживают различные слагаемые характеров, что, с одной стороны, позволяет говорить об изменении стратегии писателя (переход от публицистического²⁷ дискурса к творческому), с другой — эксплицируют мысль художника о том, что природа человеческой личности сложна и противоречива, а следовательно, в различных ситуациях и обстоятельствах может репрезентировать себя с различных сторон, внешне противоречивых, но по существу органичных единому (и по-своему цельному) личностному характеру.

²⁷ Применительно к эссеистике Довлатова не всегда можно говорить о публицистическом начале (как и в случае с «Литература продолжается»), однако ясно, что в основе корреспонденческой интенции (все-таки) лежит видимая (условная) объективность (дискурс газетный, журнальный, публицистический).

Механизмы интертекстуальных включений в повести «Филиал» различны.

Прежде всего, как показано в главе, можно говорить об интертекстуальных аллюзиях, возникающих в тексте при создании автором имен персонажей (ономасиология). Например, Некрасов → Панаев, в данном случае опирающиеся на литературные ассоциации из XIX века (Н. А. Некрасов — И. И. Панаев), хотя в ряде иных случаев использован другой — ассоциативно-ономасиологический — ход (колористический: Синявский → Беляков; пространственный: Максимов → Большаков (от семантики мужского имени «Максим» — «большой»); вещественно-предметный: Коржавин → Ковригин (корж — коврига), ритмо-рифмический (Аксенов → Самсонов, Ася → Тася) и др.)²⁸.

Автоинтертекст в повести Довлатова привлекается и через транспозицию одних и тех же цитат и реплик персонажей, ранее использованных прозаиком в эссе, но позднее оказавшихся в тексте художественной повести. Так, применительно к образу Виктора Некрасова в эссе «нейтрально» звучит: «Гражданская биография Виктора Некрасова — парадоксальна. Вурдалак Иосиф Сталин наградил его премией. Сумасброд Никита Хрущев выгонял из партии. Заурядный Брежнев выдворил из СССР» (с. 280). Однако в повести фактически те же слова передоверены повествователем уже самому Панаеву (Некрасову): «Панаев говорил: — Кровожадный Сталин наградил меня орденом. Миротлюбивый Хрущев выгнал

²⁸ Одним из первых о механизме создания имен у Довлатова заговорил И. Н. Сухих (*Сухих И. Н.* Сергей Довлатов: время, место, судьба. С. 217). Позже, развивая наблюдение С. Чекаловой о связи довлатовской повести с «Дымом» Тургенева, Г. А. Доброзракова обратила внимание на наличие реальных прототипов у Тургенева и тоже указывала, что «фамилии их рифмуются» (*Доброзракова Г. А.* Сергей Довлатов: диалог с классиками и современниками. Самара: Поволжский гос. ун-т, 2011. С. 68). Вполне возможно, что подсознательно тургеневский «Дым» действительно служил (хотя бы отчасти) «претекстом» Довлатову.

из партии. Добродушный Брежнев чуть не посадил в тюрьму» (с. 21). Потенциал субъективности в повести по сравнению с эссе прирастает.

В отдельных случаях механизм интертекстуальной «подмены» идет дальше: Бобышев из эссе «превращается» в повести в Бродского, отсутствующий в эссе Максимов становится одним из действенных персонажей повести Большаковым.

Литературные интертексты в повести «Филиал» органично сочетаются с интертекстами визуализированными (кинематографическими) — «Неуловимые мстители», — обнаруживая широту межтекстового диалога различных искусств.

За пределами анализа в главе остался интертекст, растворенный в «любовном сюжете» повести «Филиал», — многократные упоминания имен зарубежных литераторов Хемингуэя («среднего писателя», с. 62)²⁹, Ремарка («хорошего писателя», с. 62), Камю, Джойса, русских писателей-эмигрантов Набокова и Ходасевича, Солженицына и Добычина, и др., которые составляют основу юношеского интереса (формирования личности) будущего писателя Далматова. Но в данном случае возможность опустить разговор об этих интертекстах мотивирована тем, что этот претекст составляет аллюзийный фон всех произведений Довлатова и уже рассматривался и будет рассматриваться далее, на примере других повестей и рассказов. В повести «Филиал», на наш взгляд, важнейшим аспектом интертекстуального анализа должен был стать (и стал) *автоинтертекст*.

²⁹ Явным хемингуэевским (джон-донновским) мотивом становится «По ком звонит колокол...» — «...он звонит по тебе». Ср. «Филиал»: «Ты идешь по улице, жизнерадостный и веселый. Заходишь в собственный двор. Возле одного из подъездов — голубой микроавтобус с траурной лентой на радиаторе. И настроение у тебя сразу же портится. Ты задумываешься о смерти. Ты понимаешь, что она бродит и среди жильцов нашего дома» (с. 87). Хотя и мотив «расплаты за свои грехи» (с. 88), мощно пронизывающий весь текст и в особенности линию «вставного» любовного сюжета, тоже отчасти может быть интерпретирован как пришедший из романов Э. Хемингуэя.

Своеобразие использования автоинтертекста в повести «Филиал» определяется во многом тем, что Довлатов размышляет о роли «русского литератора» (с. 25), фактически о традиционной проблеме русской классической литературы «писатель и творчество», «предназначение поэта и поэзии». Именно поэтому в тексте «Филиала» мелькают прототексты и протоимена — Пушкина³⁰, Лермонтова³¹, Гоголя³², Л. Толстого³³, Герцена³⁴ и др. Однако, в отличие от классиков русской литературы, Довлатов (Далматов) снимает с себя бремя быть «голосом народа», «общественным глашатаем», но «на частном уровне» продолжает размышлять о качестве русского писателя и о значении русской литературы, русского языка (как прежде в «Заповеднике»).

По мысли Далматова, русским писателем должен называть себя тот писатель, который творит на русском языке, для которого русский язык есть язык его мысли и творчества. Если в «раннем» «Заповеднике» еще чувствовалось стремление писателя дифференцировать русские и еврейские корни (= ментальность) персонажей, обозначить «исторический разрыв почвенников и либералов» (с. 28), то в «Филиале» сквозной нитью проводится мысль о том, что «махровые шовинисты» и «безродные космополиты» (с. 29) суть одно и то же: «Как все-таки они похожи» (с. 29)³⁵. Неслучайно на симпозиуме та-

³⁰ См. линию странных отношений литератора Абрикосова с отцом («поговаривают, что они находятся в гомосексуальной связи», с. 72), явно сориентированную Далматовым на отношения Геккерена и Дантеса, «отца» и «сына» (с. 72). См. «почти циничное» намерение Таси назвать щенка Пушкиным: «Назови его — Пушкин <...> в знак уважения к русской литературе. Пушкин! Пушкин!..» (с. 96). И др.

³¹ Почти печоринское наблюдение: «...чем большую антипатию внушали мне эти люди, тем настойчивее я добивался их расположения» (с. 83).

³² Образ капитана Копейкина из «Мертвых душ» (с. 74), отзывающийся в названии газеты «Копейка».

³³ «...дополнительная зона уязвимости» (с. 77).

³⁴ Акцентированное «...кто же виноват?» (с. 84).

³⁵ Знакомый довлатовский мотив всеобщего хаоса и абсурда.

лантливый (гениальный) Бродский становится «аргументом» и одних, и других (с. 102)³⁶. Язык, по Довлатову, уравнивает происхождение, поднимается над «зовом крови» — широко известен довлатовский афоризм: «Национальность писателя определяет язык» (с. 277).

Неслучайно и о себе, представителе «симпатичного меньшинства» («Заповедник»), Далматов-Довлатов говорит: «Я, например, хочу быть русским писателем. Я, собственно, только этого и добиваюсь» (с. 277). По Далматову-Довлатову, как в эссе «Литература продолжается», так и в повести «Филиал» главное, что все герои, участники симпозиума «Новая Россия», суть русская литература, которая *продолжается*, в том числе и в пределах американского «филиала». Интертекст повести (точнее — *авто*интертекст) позволяет Довлатову шире и многообразнее — «с фантастическим могуществом» (с. 266) — представить эту проблему.

³⁶ «Затем выступили писатели как авторитарного, так и демократического направления. В качестве союзника те и другие упоминали Бродского» (с. 102).

«Иностранка»: автоинтертекст и герои-двойники

Повесть «Иностранка» написана С. Довлатовым в 1985 году¹, однако ее анализ, на наш взгляд, целесообразнее провести после анализа повести «Фиалиал», так как в последнем из названных текстов основу интертекстуальных отсылок, как было показано ранее, оставляет мощный *автоинтертекст*, когда одни и те же фабульные события эксплуатируются в двух различных (в том числе в жанровом отношении) произведениях. В меньшей мере, чем в «Фиалиале», автоинтертекст работает и в «Иностранке», однако векторность его актуализации иная — важным оказывается не само наличие автоинтертекста, не переключка повести с другими довлатовскими текстами², но ее семантико-смысловая (философская) составляющая, опора не на формальное присутствие (авто)интертекстом, но на их контентность, содержательность.

Восприятие повести «Иностранка» в русской и американской критике было однозначно «негативным». Так, друг и коллега по газете «Новый американец» А. Генис в статье «На полпути к родине»³, с одной стороны, писал о том, что «в целом „Иностранка“, самая эмигрантская книжка Довлатова», с другой — отмечал, что прозаику она «не удалась», так как «слишком напоминает сценарий кинокомедии»⁴. Критик считает: «Книги из „Иностранки“ не вышло. Сюжет ей заменяет вялая ретроспектива и суматошная кутерьма. Лучшее тут — галерея эмигрантских типов, написанных углем с желчью»⁵. В целом высоко оценивая творчество Довлатова, к числу писательских неудач относит повесть «Иностранка» и В. Бондаренко — статья

¹ Впервые опубликована в издательстве RussicaPublishers в 1986 г.

² В том числе знаменитые довлатовские «джазовые повторы», «джазовая импровизация» (А. Генис, И. Сухих, В. Куллэ и др.).

³ *Генис А.* На полпути к родине // Генис А. Довлатов и окрестности. М.: Вагриус, 1999. С. 184–196.

⁴ *Генис А.* На полпути к родине. С. 185.

⁵ Там же.

«Плебейская проза Сергея Довлатова»⁶. Бондаренко гневно пишет: «„Филиал“, „Иностранка“ и другие чисто американские истории — сплошная писательская неудача, на которую также можно было наложить вето, как и на ранние производственные халтуры из „Невы“, „Юности“ и „Радуги“»⁷. Или — в обзорной статье «Бессмертный вариант простого человека»⁸ В. Куллэ упоминает повесть «Иностранка», но не касается ее, по сути игнорирует, фактически утапливая «Иностранку» в «Филиале» и не достаивая повесть самостоятельного рассмотрения. Только в статье Л. В. Самыгиной, кажется, предпринят текстуальный анализ «Иностранки», однако внимание исследователя-лингвиста к идиостилю Довлатова сводится к суммированию известных особенностей стилевой манеры прозаика, проиллюстрированных примерами из текста именно этой повести⁹. То есть при всей популярности прозы Довлатова можно сказать, что повесть «Иностранка» в малой степени подвергалась серьезным наблюдениям со стороны исследователей и критиков.

Рассмотрение интертекстуального поля повести «Иностранка» необходимо начать с весьма парадоксального заявления. Подобно тому как при анализе романа Гюстава Флобера «Госпожа Бовари» исследователи (как и сам писатель) говорят о близости образа Эммы Бовари самому прозаику («Госпожа Бовари — это я!»), так и в случае с Довлатовым можно сказать, что образ Марии Татарович, главной героини «Иностранки», есть не что иное как образ-двойник самого героя-рассказчика (в более широком

⁶ *Бондаренко В.* Плебейская проза Сергея Довлатова. URL: <http://www.pereplet.ru/text/bond1.html>.

⁷ Там же.

⁸ *Куллэ В.* Бессмертный вариант простого человека // Сергей Довлатов: творчество, личность, судьба / сост. А. Ю. Арьев. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 1999. С. 241–243.

⁹ *Самыгина Л. В.* Некоторые особенности манифестирования идиостиля С. Довлатова // Актуальные вопросы филологических наук: материалы Междунар. науч. конференции (г. Чита, ноябрь 2011 г.). Чита: Молодой ученый, 2011. С. 116–119.

плане — Довлатова). Судьба Маруси — женский вариант жизненной судьбы мужского персонажа довлатовской прозы (Довлатова, Далматова, Алиханова). Эмигрантское прошлое, настоящее и будущее героини — в малом видеоизмененная проекция на ее жизнь-сюжет линий эмигрантской судьбы главного героя довлатовских текстов. Маруся и Борис — гендерные варианты одного художественного типа, одного типологического жизненного инварианта. Поэтому когда критика говорит о том, что в тексте повести повествователь занимает «роль заведомо подчинительную» (В. Куллэ), на наш взгляд, это утверждение не вполне верно, ибо образ Марии — женский вариант-двойник *alter ego* автора. Ее характер и поведение, суждения-алогизмы и непоследовательность поступков, отсутствие рационализма и обаяние образа находят отражение в личности-образе героя-писателя — причем не только в тексте самой повести, но (на уровне автоинтертекста) и в ряде других довлатовских повестей, где женские персонажи отсутствуют или отодвинуты на второй план. Вслед за Флобером Довлатов мог бы произнести: «Маруся Татарович — это я!»

Трудно со всей определенностью утверждать, была ли предложенная интертекстуальная аллюзия к Флоберу осмыслена (осознаваема) Довлатовым, но целый ряд *типологически близких* примет письма французского классика и современного прозаика ощутим в тексте¹⁰.

Так, герой-рассказчик оказывается близок автору-романисту, прежде всего, в выборе усредненно-бытовленной установки на предпринимаемое повествование — избрание буднично-

¹⁰ Имя Г. Флобера и упоминание романа есть в письмах Довлатова. По воспоминаниям Е. Скульской, в 1976–1977 гг. Довлатов писал о значении различных классиков для него, в том числе упоминал «Госпожу Бовари»: «...Я бы так расположил: „Деревушка“ Фолкнера, „Преступление и наказание“ <...> „Портрет“ Джойса, „Гэтсби“, „Бовари...“, а дальше уже идет всякая просто гениальная литература...» (Скульская Е. Перекрестная рифма. Письма Сергея Довлатова // Звезда. 1994. № 3. С. 153). То есть роман Флобера занимает в «иерархии» Довлатова особое место.

го сюжета (личная жизнь одной и другой героини), обращение к обстоятельствам жизни обычным и «серединным»¹¹ (чередой дней героинь), избрание персонажей подчеркнуто «ординарных» (хотя и не рядовых) и главное — помещение героинь в рамки хронотопа, кажется, чуждого им, из которого каждая хочет вырваться (тоска в эмиграции одной и скука провинциальной (после столичной) жизни другой). Фабульные коллизии и сюжетные перипетии повести и романа не совпадают, но манера письма прозаиков — отсутствие «положительного» героя, выведение на первый план «обыкновенного» персонажа, отказ от романтики обстоятельств и патетики их восприятия — явно обнаруживают общие (близкородственные) черты. Знаменитая «смерть героя» у Флобера словно бы подхватывается «малостью» героини (героев) Довлатова. Даже длинный «пролог» («Я чувствую, пролог затягивается», с. 194) заставляет вспомнить об ощутимо длинной экспозиции романа Флобера (так же, как и у Довлатова, маркированной). Как у последнего экспозиционная «задержка» служит созданию ряда характеров, которые в романе будут окружать г-жу Бовари, так и у Довлатова затянувшийся пролог — условие тщательной прорисовки характеров персонажей, сопутствующих героине-иностранке. Внимание к детали, которым отличается реалистическая манера письма Флобера, *детальная* (основанная на *детали*) прорисовка характеров у романиста может быть спроецирована и на текст Довлатова, с характерными для его персонажей черточками-знаками, маркирующими тот или иной типаж (например, знаменитые «опечатки», становящиеся «именным» маркером Фимы Друкера — «Фейхтвagner», с. 185; или константное определение «*таинственный общественный деятель*» Лемкус, с. 189; и др.).

¹¹ «А мы *посередине...*» (с. 181); «номенклатура *среднего звена*» (с. 196). Здесь и далее ссылки приводятся по изд.: Довлатов С. Собрание сочинений / сост. А. Ю. Арьев. СПб.: Азбука, 1999. Т. 3. С. 179–286, — с указанием страниц в скобках.

Как известно, Флобер утверждал: «Когда я описывал сцену отравления Эммы Бовари, я так явственно ощущал вкус мышьяка и чувствовал себя настолько действительно отравленным, что перенёс два приступа тошноты, совершенно реальных, один за другим...»¹². У Довлатова, например, в «Записных книжках» подобных признаний нет, однако компаративный анализ его текстов (различных повестей) позволяет легко обнаружить точки интертекстуальных соприкосновений, прежде всего — переклички в мыслях и суждениях мужского и женского персонажей. Героиня «Иностранки» «явственно ощущает вкус» жизни авторизированного героя Довлатова, а подчас переживает те же «приступы тошноты», что и он. Образ Марии Татарович — зеркальное отражение образа «живого автора» (с. 283) Довлатова (не Далматова, как неверно указал в своей статье В. Куллэ).

В силу вступает автоинтертекст, который не столько выполняет роль «джазовой вариации», эксплицирующей (все)общность и близость довлатовских героев, сколько обнаруживает попытку самораскрытия центрального персонажа, отказывающегося от глубинного психоанализа на собственном «примере» («изнутри»), но отдающегося ему на материале образа Маруси («извне»). Маруся — «второе я» Довлатова, его «другая половинка».

Действительно, если на уровне интертекста проследить «линию жизни» героев — биографическую и ментальную, то окажется, что при всех видимых поверхностных различиях существо образов и характеров героев демонстрирует редкую близость и родственность.

В биографическом плане Маруся и Довлатов — оба эмигранты. Но внешне-биографическое «сходство» этим и исчерпывается: Маруся — из Москвы, Довлатов — из Ленинграда. Героиня жила и воспитывалась в благополучной «номенклатурной» (с. 196) семье, детство и юность героя-Довлатова (опираясь на текст «Зоны») проходили «заурядно» (с. 15) и «предвещали обычную советскую биографию» (с. 15).

¹² *Флобер Г.* Сочинения. URL: proza.ru. Литературные дневники.

«Маруся росла в обеспеченной *дружной* семье. Во дворе ее окружали послушные и нарядные дети. Дом, в котором они жили, принадлежал горкому партии. В специальной будке дежурил милиционер, который немного побаивался жильцов» (с. 197). «У нее был *рояль, цветной телевизор и даже собака*» (с. 197).

«У меня <у героя „Зоны“> был комплект любящих родителей. Правда, они вскоре *разошлись*. Оставшись с матерью, я *перестал выделяться*. Мой отец <...> алименты <...> платил *не совсем регулярно*» (с. 15).

Она «*хорошо училась* в школе, посещала кружок бальных танцев» (с. 197). Он «*не коллекционировал марок*», «*не оперировал дождевых червей*», «*не строил авиамodelей*», он «*даже не очень любил читать*», ему «*нравилось кино и безделье*» (с. 15, 16).

Окончив школу, Маруся «*легко* поступила в институт культуры. Выпускники его, как правило, заведуют художественной самодеятельностью. Однако Маруся была уверена, что найдет себе работу получше. Допустим, где-то на радио или в музыкальном журнале. В этом ей *могли помочь родители*» (с. 197).

Обучение в вузе у героя «Зоны» завершилось быстро — «*Три года* в университете слабо повлияли на мою личность» (с. 16).

Кажется, герои-гендеры вызревают в совершенно разных условиях. Неслучайно о героине сказано, что она «росла счастливой девочкой *без комплексов*» (с. 197), тогда как герой «Зоны» говорит о себе: «...я был <наделен> всякого рода *тяжелыми комплексами*» (с. 15). Кажется, герои кардинально противоположны, заведомо антитетичны. Однако, как показывает интертекст, кажущиеся различия *типологичны*: автор в обоих случаях акцентирует внимание на одних и тех же моментах.

Если детство и ранняя юность героев не выявляют родства и единства, то уже следующий этап становления персонажей эксплицирует «сближение» обстоятельств и, как следствие, обнаруживает близость характеров. Развитие отношений Маруси и Цехновицера (едва ли не в точности) повторяет взаимоотношения Таси и Далматова («Филиал»).

«Иностранка»: «Молодежь, собиравшаяся у Татаровичей, ездила на юг и в Прибалтику. Хорошо одевалась. Любила рестораны и театральные премьеры. Приобретала у спекулянтов джазовые записи. У Цехновицера не было денег. За него всегда платила Маруся» (с. 198). «Цехновицер в этой компании чувствовал себя изгоем» (с. 199).

«Филиал»: «Круг Тасиных знакомых составляли адвокаты, врачи, журналисты, художники, люди искусства. Это были спокойные, невозмутимые люди, обладавшие, как <...> представлялось, значительным достатком. Они часто платили за меня в ресторане. Брели на мою долю театральные контрамарки. Предоставляли мне место в автомобиле, если компания отправлялась на юг» (с. 76). «Разумеется, эти люди меня не попрекали. И вообще проявляли на этот счет удивительную деликатность. (Возможно, из презрения ко мне.) Короче, я болезненно переживал все это» (с. 78).

Положение «изгоя» одного героя («Иностранка») и другого («Филиал») эксплицирует знакомые хемингуэевские мотивы, интертекстуальный затекст становится общим для двух различных (из разных повестей) героев. Характер поступков и поведения женских персонажей — Муси и Таси — тоже обнаруживает не чуждые хемингуэевским героиням черты. «Выламывание из среды» выявляет точки интертекстуального соприкосновения.

Между тем общность и близость повзрослевших (состоявшихся) героев актуализируется уже более широко и более репрезентативно. Ментальные слагаемые жизни Муси и героя Довлатова обнаруживают удивительное единство и родство. И прежде всего в отношении к эмиграции.

Как Алиханов в «Заповеднике» воспринимал за границу как нечто мифическое, ирреальное и сравнивал зарубежье с «тем светом» («Америка была для меня фикцией. Чем-то вроде миража», с. 237; «Ведь мне безразлично, что делается *на том свете*», с. 216), так и для Муси — «В эмиграции было что-то нереальное. Что-то, напоминающее идею загробной жизни» (с. 207).

Подобно тому как бывшая жена Алиханова отъезд в эмиграцию определяет как начало новой жизни («Я хочу прожить еще одну жизнь, мечтаю о какой-то неожиданности», с. 236) и герой с нею (в целом) соглашается («Ведь это как родиться заново», с. 237), так и Муся размышляет о том, что «можно было попытаться *начать все сначала*», «избавиться от бремени прошлого» (с. 207). «Мне показалось, что все уже было...» (с. 213).

Заметим, что ни Муся, ни Алиханов не отправляются в эмиграцию по политическим соображениям («Филиал»: «— Скажи мне, что ты думаешь о будущем России? Только откровенно. — Откровенно? Ничего», с. 16; Маруся в «Иностранке»: «К политике я отношения не имею...», с. 255). Им обоим близка некая доля авантюриности. Если Алиханов объясняет жене: «Любая авантюра меня устраивает. Если бы там (я отогнул занавеску) стояла „Каравелла“ или „Боинг“ ... Сел бы и поехал. Чтобы только взглянуть на этот самый Бродвей. Но ходить по инстанциям. Объясняться, доказывать. Историческая родина... Зов предков...» (с. 237), то примерно в том же ключе рассуждает и Муся: «Я бы не задумываясь села и поехала. Но только сразу же. Без всяких этих дурацких разговоров...» (с. 266). Родство характеров героев становится все более очевидным.

«Общим местом» мотивации выезда за границу обыкновенно становится поиск свободы, обретение свободы, наслаждение свободой¹³. Как в «Филиале» звучит мысль о том, что «Истинной свободы нет в России. Истинной свободы нет в Америке. Так в чем же разница?» (с. 73), так и в «Иностранке» предлагается вариант той же сентенции. Герой-Довлатов: «Дома не было свободы, зато имелись читатели. Здесь свободы хватало, но читатели отсутствовали» (с. 186). <Так в чем же разница?> Ответ на довлатовский вопрос предлагает Муся, фактически договаривая (*проговаривая*) мысль Довлатова:

«— Да лучше я обратно попрошусь!

¹³ «...единственной целью моей эмиграции была свобода...» («Марш одиноких», с. 488).

— Куда? В Москву?
— Да хоть бы и в Москву! <...>
— А свобода?
— На фиг мне свобода! Я хочу покоя <...> Нормальный человек, он и в Москве свободен» (с. 255–256).

И чуть позже: «...какая-то дурацкая свобода...» (с. 257).

Очевидно, что Довлатов передоверяет взбалмошной и импульсивной героине произнести то, что (вероятно) не раз приходило в голову его (автобиографическому) герою. Маруся берет на себя роль персонажа, который может помочь главному герою прозы Довлатова произнести важные для него слова, по разного рода причинам (не всегда творческим) не допускаемые в устах Алиханова-Далматова-Довлатова.

Внутренняя близость персонажа Довлатова Марусе отчетливо проступает тогда, когда герой-рассказчик применительно к ней использует определение «творческая жизнь»: «*Творческая жизнь* <!> у Маруси не складывалась. Замуж она, по существу, так и не вышла. Многочисленные друзья вызывали у нее зависть или презрение» (с. 207). Ирония автора понятна, но использование маркированного, аксиологически окрашенного эпитета в данном случае симптоматично — жизнь героя и жизнь Маруси воспринимается повествователем *творческой*. Родство персонажей предельно эксплицировано.

По мере развития повествования об «иностранке» близость главной героини и персонажа-рассказчика становится все более очевидной. Интертекстуальный пласт повестей Довлатова актуализирует детали и мотивы, кажется, незначительные мелочи, которыми автор наделяет поочередно того или другого героев.

Так, оказавшись за границей, в эмиграции, в новой для них стране, оба персонажа ощущают себя *чужими* (доминантный мотив всей прозы Довлатова). И если для думающего, мыслящего, аналитически настроенного героя этот (лейт)мотив органичен и даже характерологичен, то в случае с Марией он может показаться избыточным, излишним, надуманным. Между тем при-

выкание к Нью-Йорку (своеобразная ассимиляция) у Маруси происходит в форме, весьма близкой Далматову («Филиал»).

«Рано утром Маруся бежала к остановке сабвея. Дальше — около часа в грохочущем, страшном подземном Нью-Йорке. Ежедневная порция страха <...> Постепенно из хаоса начали выступать фигуры, краски, звуки. Шумный торговый перекресток вдруг распался на овощную лавку, кафетерий, страховое агентство и деликатесный магазин. Черда автомобилей на бульваре превратилась в стоянку такси. Запах горячего хлеба стал неотделим от пестрой вывески „Бекери“. Образовалась связь между толпой ребятишек и кирпичной двухэтажной школой...» (с. 217).

Как и Далматову, героине Нью-Йорк внушал «чувство раздражения и страха» (с. 217). Ей и ему хотелось быть такими же «небрежными», как «чернокожие юноши в рваных фуфайках» (с. 217). О Марусе говорится, что она мечтала «возненавидеть этот город так просто и уверенно, как можно ненавидеть лишь одну себя...» (с. 217) — и последнее сравнение в точности повторяет формулу, выведенную Алихановым в «Зоне» применительно к себе и эзку Купцову («...так ненавидеть можно одного себя», с. 61). Внутренние — психологические — нюансы образов (натуры) героев оказываются вновь весьма близкими.

Творческая личность Маруся, подобно герою-Довлатову, может абстрагироваться от реальности, дистанцироваться от происходящего, воспринимает абсурдность и алогизм мира на уровне театра. Шекспировский (в интертекстуальном плане) мотив «жизнь — театр» близок Довлатову (Далматову, Алиханову) и звучит во многих повестях прозаика («Зона», «Заповедник», «Филиал»), но он свойственен и органичен и восприятию героини «Иностранки». Так, Нью-Йорк для Маруси был «присшествием, концертом, зрелищем» (с. 217). Или, оказавшись рядом с сотрудниками посольских служб, Мария переживает «театральное чувство»: «У Маруси сразу же возникло ощущение театра, зрелища, эстрадной пары. Жора был веселый,

разбитой и откровенный. А Балиев — по контрасту — хмурый, строгий и неразговорчивый. При этом между ними ощущалась согласованность, как в цирке» (с. 263). Сравнение «как в цирке» разоблачает примитивно-банальную игру функционеров-персонажей, но и становится акцентом в характере героини-эмигрантки, по-своему неглупой, умеющей почувствовать фальшь и обман.

Обращает на себя внимание еще одна особенность героев, пропускающая при обращении к интертексту. Ранее — в повестях «Зона», «Заповедник», «Филиал» — отмечалось, что образу героя Алиханова-Далматова сопутствует («около-пушкинский») мотив недовольства собой, некоей иррациональной таинственной вины.

«Зона»: «В чем причина моей тоски и стыда?..» (с. 121).

«Филиал»: «Любую неприятность я воспринимал как расплату за свои грехи. И наоборот, любое благо — как предвестие расплаты...» (с. 88).

«Филиал»: «Как мне хотелось подарить ее Ленке самые дорогие игрушки. И не потому, что я добрый. Вовсе не потому. А потому, что я был виноват и хотел откупиться...» (с. 85).

Сходные ощущения переживает и Маруся в «Иностранке»: «Удовольствия неизбежно порождали чувство вины. Бескорыстные поступки вознаграждались унижениями...» (с. 205).

Будучи «вырванными из текста», эти внутренние женские мысли героини могут быть атрибутированы как мужские, легко и напрямую переадресованы Довлатову-Далматову-Алиханову. К тому же в них явно угадывается «печоринское» начало с его знаменитыми антиномиями: «Я был готов любить весь мир, — меня никто не понял <...> лучшие мои чувства, боясь насмешки, я хоронил в глубине сердца...»¹⁴

Родство персонажей Маруси и Довлатова-героя акцентировано рядом психологических деталей и внутренних сквозных мотивов, в том числе интертекстуальных. Причем эти детали

¹⁴ Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени. URL: ilibrary.ru.

могут быть ироничны и, как нередко бывает у Довлатова, ориентированы на самоиронию.

Так, в себе Алиханов («Заповедник») отмечает такую деталь: в самый пикантный момент у него всегда запутывались шнурки на ботинках или заклинивала молния («...беззвучно проклинал испорченную молнию на джемпере», с. 224). В сходной ситуации оказывается (мета)герой Довлатова и в других повестях, но в том числе и Маруся: в ювелирной мастерской, где обучалась героиня, разогретая пластинка металла попадает ей в сапог и жжет ногу, а «застежка-молния, *конечно же*, не поддавалась» (с. 224). Понятно, что в подобной ситуации мог оказаться любой герой довлатовской прозы — однако ни, например, Лернер, ни Лемкус, ни Цехновицер или др. не оказались в таком положении в тексте, только Алиханов и Маруся.

Сквозным интертекстуальным мотивом у героев Довлатова оказывается мотив денег (отсутствия денег). Для героев Довлатова «деньги — зло» (с. 228), «не в деньгах счастье» (с. 259). Ответ Маруси на подобное глубокомысленное умозаключение: «Особенно те, — соглашалась Маруся, — которых нет...» (с. 228) — звучит очень в духе Алиханова или Далматова, столь же афористично.

Даже такой мужской мотив, как пьянство, присущий всем довлатовским героям (наряду с утверждением «Еврей хотя бы не запьет!», с. 121, «Филиал»), как ни странно, спасает в минуты отчаяния и Мусю. В эпизоде с улетевшим попугаем Лоло отчаявшаяся Муся «вынула из холодильника бутылку рома» и «сказала вслух»: «Напьюсь <...> жизнь кончена...» (с. 281). Ранее рассмотренный в «Заповеднике» блоковский мотив «Я знаю: истина в вине...» оказывается напрямую связан и с образом (спасением) женского персонажа-двойника.

Однако наибольшего сходства *alter ego* герои достигают во внутренних сомнениях и терзаниях, в оценках себя и собственных поступков, в *философии эмиграции*. Уже в «Заповеднике» были показаны интертекстуальные слагаемые этого мотива-философемы. В «Иностранке» они находят свое развитие.

Героиню Довлатова, как прежде и его героя, мучит вопрос предпринятой ею эмиграции, ее смысла, оправданности, перспектив и итогов. В ранних довлатовских повестях героини с сомнением относились к эмиграции и эмигрантам. Так, в «Заповеднике» Алиханов говорил о «пораженцах», об «ущербном таланте» Набокова (с. 241). В «Филиале» Ковригин именовал всех собравшихся на симпозиуме «банкротами» (с. 24), сам Далматов определял себя в разговоре с дочерью как «обыкновенного жалкого эмигранта» (с. 108). Маруся в «Иностранке» подхватывает и продолжает эту «низвергающую» линию. В одном из диалогов она так характеризует пребывание в эмиграции: «Не жизнь, а санаторий для партийных работников. Стоило ли ради этого ехать в такую даль?..» (с. 220), словно бы напоминая о такой же беззаботно-бесперспективной жизни в доме родителей в Москве. В другой раз Муся даже использует образную метафору: «Ты посмотри вокруг. Я говорю о наших эмигрантах. Они же все — командированные» (с. 238), то есть люди убогие, нищие, приземленные, как и командированные в СССР, ограниченные в средствах и возможностях, в мечтах и представлениях¹⁵.

Героиня (как и герой Довлатова) пытается понять других и себя. Через других постичь себя. Неслучайно, кажется, не очень интеллектуальная и не очень образованная Муся задается вопросом «...как жить дальше?» (с. 205), «кто же я на самом деле?» (с. 226). Каждый из этих вопросов Довлатов иронизирует¹⁶, снижает его философический пафос, но вопросительная интонация звучит всерьез, тревожит его героев: за иронической со-

¹⁵ Правда, о самой героине рассказчик иного мнения: «Маруся не производила впечатления забитой и униженной» (с. 245). «Она мне сразу же понравилась — высокая, нарядная и какая-то беспомощная. Бросалась в глаза смесь неуверенности и апломба» (с. 230).

¹⁶ Например, к последнему вопросу героиня приходит следующим путем: «Маруся задумалась. Один говорит — сама Россия, изнасилованная большевиками. Другой — эмиграция, развращенная Западом. Кто же я на самом-то деле?..» (с. 226).

ставляющей повествования (по-прежнему, как и в «мужских» повестях) ощущается константность масштабного «шекспировско-гамлетовского вопроса» — «Быть или не быть?...».

Неслучайно общение с Марусей доставляет удовольствие герою-Довлатову, неслучайно героиня вызывает в нем интерес. Понимающе грустно звучат слова Маруси: «Плохо <...> что вы женаты. Мы бы поладили...» (с. 231). Неслучайно и то, что неожиданно для себя герой «вдруг поцеловал ее» (с. 243). Персонажи не любовники, но друзья. Точнее — люди, хорошо понимающие друг друга, персонажи-двойники.

Иными словами, образ Маруси Татарович есть «женский вариант» мужского персонажа Довлатова (Алиханова, Далматова, Довлатова). Автоинтертекст (ранее образно метафорически определяемый критикой как «джазовые вариации») позволяет писателю расширить образ центрального — сквозного — довлатовского автопсихологического персонажа. Те суждения и поступки, которыми по ряду причин Довлатов не мог наделить вдумчивый мужской персонаж, были переадресованы легкомысленному женскому персонажу, Марусе Татарович, позволяя художнику придать ее образу чуть больше свободы, противоречивости, глупости, «сомнительности». Те глубинно психологические суждения, которые не могли прорваться в речи мыслящего и контролирующего себя мужского персонажа, были упрощены и уплощены посредством образа не очень умной и не очень эрудированной героини, но в своей спонтанности и непоследовательности успевающей произнести то, что не решился произнести вслух авторский персонаж.

Наконец, можно обратить внимание на название повести — «Иностранка». Напомним, что в повести «Зона» именно автопсихологический герой Алиханов был назван в тексте «иностранцем» (с. 26) — «двойничество» героев очевидно.

Таким образом, можно сказать о том, что «Иностранка» органично встраивается в «единую сагу о себе самом» (В. Куллэ), в диалог (внутренний диалог) писателя с самим собой. Поэтому

утверждение А. Гениса о том, что «пуэрториканец Рафаил Хосе Белинда Чикориллио Гонзалес — единственный положительный герой „Иностранки“», требует корректировки: любимым персонажем, конечно же, оказывается не Рафа, а Маруся, в которой герой-рассказчик отчетливо разглядел свое собственное отражение, прописал собственные боли и сомнения. «Галерея эмигрантских типов, написанных углем с желчью» (А. Генис), несомненно, заслуживает одобрения, но заслуга писателя тем не менее остается в создании цельного женского персонажа. Поэтому мысль В. Куллэ о том, что образ Маруси — «символ романтической маргинальности» — в финале повести «беспощадно карикатурируется», нуждается в уточнении: образ Маруси не карикатурен, но самоироничен, подвержен разоблачающей самооценке и саморефлексии (но не беспощадной карикатуризации). Образ женского двойника героя Довлатова позволяет художнику углубить психологическую составляющую центрального образа, наделить его новыми гранями и психологическими нюансами.

Таким образом, делая предварительные выводы по результатам анализа интертекстуального поля повестей «Филиал» и «Иностранка», можно заключить, что прием автоинтертекста, использованный Довлатовым при создании этих произведений, функционирует в текстах по-разному.

В «Филиале» опора на один и тот же материал (реальные события конференции русской эмиграции в Лос-Анджелесе) позволяет писателю обнаружить разность художественной интенции, увидеть одни и те же ситуации и характеры с новых сторон, наметить иные ракурсы восприятия образов и обстоятельств. Сопоставление текстов эссе «Литература продолжается» и повести «Филиал» демонстрирует свободу художественного вымысла и домысла в последнем случае, расширяет хронотопические границы повестийной наррации. Введение в праэссеистический сюжет любовной линии, выдержанной в духе хемингуэевского творчества, соединяет временные пласты повествования, обо-

значает новые (сдвоенные) координаты места и времени. Любовная интрига не вытесняет, но существенно дополняет образ объективного корреспондента чертами субъективированной личности героя-влюбленного: внешнее дополняется внутренним, взгляд «извне» дублируется (углубляется) за счет ракурса «изнутри». Композиционная свобода обеспечивает повествованию хронотопический разброс, а следовательно, самобытную структурно-сюжетную стереоскопию. Публицистический (эссеистический) дискурс обогащается художественным (повестийным). Автоинтертекст гарантирует простор творческой интерпретации и художественной аксиологии.

В «Иностранке» вектор автоинтертекста направлен в иную сторону — не столько на расширение хронотопического пространства, сколько на его локализацию. Выявленные (намеченные) претексты (автопретексты) Довлатова позволяют демонстрировать близость конститутивной сущности образа главной героини Муси Татарович образу сквозного — автопсихологического — героя довлатовской прозы. Автоинтертекст актуализирует моменты близости (родства) женского персонажа и мужского, позволяя в образе героя Довлатова-Далматова-Алиханова репрезентировать новые черты, эксплицировать ранее «потаянные» мысли и суждения. Женский персонаж-двойник насыщает образ центрального героя прозы Довлатова чертами психологической нюансировки, более тщательной детализации.

Мысль В. Куллэ о том, что в «Иностранке» «личность автора вытесняется из текста в область чистой стилистики»¹⁷, должна быть скорректирована — как и в прежних довлатовских повестях, стиль играет в нарративной стратегии весьма значительную роль, однако образ автора, в данном случае — образ авторского «двойника» Маруси Татарович, как и в других повестях Довлатова, занимает лидирующую роль, то есть поддерживает тот единый метатекст, который создается всем массивом художественных текстов прозаика.

¹⁷ Куллэ В. Бессмертный вариант простого человека. С. 243.

Таким образом, говоря об интертекстуальных пластах, выявленных в повестях Довлатова «Фиалиал» и «Иностранка», можно констатировать, что здесь они приобретают форму (преимущественно) авторского интертекста, *автоинтертекста*. Именно его роль в этих повестях можно считать доминирующей, смыслопорождающей, сюжетоорганизующей (хотя и различной в каждом из текстов). Между тем привычные междialogовые связи с русской классической и мировой литературой, хотя и отступают на второй план¹⁸, тем не менее сохраняют свой семантико-смысловой потенциал, ощутимую контентность (хемингуэвский хронотоп, хемингуэвский тип героя продолжает лидировать в диалоге текстов Довлатова, при этом не заслоняя собой своеобразие стилистики и манеры зощенковского письма или приемов чеховской наррации). В любом случае можно утверждать, что интертекстуальное поле повестей Довлатова оказывается обширным и смыслоемким.

¹⁸ Обстоятельства написания и публикации этих «поздних» произведений для *американского* читателя накладывали свой отпечаток.

Мемории Петра Вайля

«В поисках Бродского»: интертекстуальный дискурс

Интертекстуальный дискурс применительно к публицистике рассматривается исследователями крайне редко¹. Как правило, литературный диалог предполагает коммуникацию прежде всего между текстами художественными, главным образом широко известными, хрестоматийными, «прецедентными» (Ю. Н. Караулов)², глубоко проникшими в «коллективное (под) сознание» и ментально закрепленными. Между тем, по словам И. В. Арнольд, «интертекст может отличаться от включающего текста по жанру»³, а практика научных наблюдений демонстрирует, что публицистика довольно последовательно экспроприирует интертекстуальные стратегии различных родовых модификаций, использует потенциальную энергию иножанрового «первичного» текста. Рецептивный уровень публицистики, особенно публицистики художественной, *литературной*, предполагает апелляцию к интертекстам беллетристики как

¹ См.: Интертекст в художественном и публицистическом дискурсе: сб. докладов МНК (Магнитогорск, 12–14 ноября 2003 г.) / сост. О. С. Климова и др. Магнитогорск: Изд-во МаГУ, 2003. 700 с.; *Жданова А. В.* 1) Использование литературных реминисценций в публицистическом тексте // Вестник Волжского ун-та им. В. Н. Татищева. 2013. Т. 2. № 4. С. 5–13; 2) Специфика использования интертекста в очерке В. Гроссмана «Июль 1943 года» // Пушкинские чтения — 2013. Художественные стратегии классической и новой литературы. Жанр, автор, текст / общ. ред. В. Н. Скворцова. СПб.: Изд-во ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2013. С. 263–269; 3) Особенности проявления интертекстуальности в публицистическом тексте // Ученые записки Казанского университета. Сер. Гуманитарные науки. Т. 157. № 4. 2015. С. 72–85; и др.

² *Караулов Ю. Н.* Русский язык и языковая личность. М.: Изд-во ЛКИ, 2007. 260 с.

³ *Арнольд И. В.* Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. М.: Либроком, 448 с.

к средству активации содержательного потенциала «нехудожественного» текста. Иными словами, современная публицистика, наряду с художественной прозой, может оказаться полноценным объектом интертекстуальной аналитики.

В этом плане публицистика Петра Вайля, известного литературного критика и эссеиста, эмигранта, предоставляет богатый материал, особенно интересный тем, что субъектами личностной рефлексии Вайля в целом ряде его эссе становились именно литераторы, русские писатели-эмигранты, среди которых Абрам Терц, Сергей Довлатов, Иосиф Бродский (и др.).

Один из самых емких сборников публицистики П. Вайля «Свобода — точка отсчета» (М., 2012), помимо эссе о С. Довлатове, А. Терце, С. Гандлевском, Б. Ахмадуллиной, В. Голышеве и др. литераторах, включает ряд эссе, посвященных только Иосифу Бродскому: «В поисках Бродского», «Как поэты спасли мир», «Покрой языка», «О скуке и смелости», «Последняя книга Бродского», «Державный снегирь на похоронах Жукова», «Пятая годовщина», «Август в январе», «Журнал в Америке». Композиционное расположение (в самом начале главы о писателях) и количественный состав статей о Бродском (9) свидетельствуют о значимости имени и личности поэта для Вайля-эссеиста. Бродский составляет самую внушительную часть литературных воспоминаний-размышлений, которые занимают публициста.

Интертекстуальный потенциал эссе Вайля о Бродском формируется изначально — уже только избранием в качестве субъекта повествования *поэта*, личности выдающейся, признанной в литературном сообществе как России, так и мирового зарубежья. Ряд публицистических зарисовок Вайля о поэте, написанных в разные годы (преимущественно уже после смерти Бродского, исключение составляет только интервью «Журнал в Америке»⁴), открывает эссе с символическим названием «В поисках Бродского» (неслучайно это название впоследствии было

⁴ Полное название: Журнал в Америке. Беседа Иосифа Бродского с Петром Вайлем.

использовано и другими авторами-публицистами, например Ю. Лепским⁵). Вайль занимается «поисками»-«разысканиями» Бродского, оказавшегося к моменту создания эссе — 2008 год — уже вне пределов земного существования.

Жанр литературного эссе а priori предполагает повествование свободной формы и композиции, актуализацию нарративной образности, афористичность мышления, подвижность вводимых ассоциаций⁶. Литературному эссе свойственны спонтанность и случайность развития мысли, свобода мгновенных переключений и впечатлений, мозаика размышлений-воспоминаний. Однако критик и публицист Вайль, хорошо владеющий литературными формами, использует хронологический принцип выстраивания эссе о Бродском — он «документирует» историю знакомства с поэтом, нанизывает на сюжетный стержень последовательность эпизодов-встреч с Бродским, воспроизводит замеченные им нюансы характера поэта, фиксирует впечатления его знакомых и близких.

Личность Бродского, гениального поэта, неординарного стихотворца, «интертекстуальная» сама по себе, в силу непосредственной связи с литературой продуцирует интертекстуальный контекст эссе, «внутренний» диалогизм повествовательной формы. Размышления о Бродском-поэте и его художественном творчестве обеспечивают субстанциональность эссе Вайля.

Классическая форма эссе допускает возможность формировать повествование о *другом* через собственное *я* — именно так и начинается рассказ-воспоминание Вайля: о Бродском через *себя*. «История нашего знакомства с Иосифом Бродским начинается в декабре 1977 года. Я в это время жил в Риме...» (с. 73)⁷.

⁵ Лепский Ю.М. В поисках Бродского: книжка-маршрут. М.: Российская газета, 2010. 192 с.

⁶ Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Туrows. М.: Просвещение, 1974. С. 477.

⁷ Здесь и далее цитаты из эссе Вайля приводятся по изд.: Вайль П. Свобода — точка отсчета. О жизни, искусстве и о себе. М.: Астрель-Corpus, 2012. 701 с., — с указанием страниц в скобках.

Намерение подчеркнуть, выделить «малость» *я* в сравнении со значительностью *его* приводит эссеиста к избранию разговорной и иронизированной манеры повествования, к чередованию забавных эпизодов, в которых оказывался герой-рассказчик, особенно в непривычной и новой для него атмосфере «забугорья», в частности в Венеции. Эпизод с путаницей двух Вайлей (Петра и Бориса) на венецианском «бьеналле инакомыслия» (с. 73) воспринимается ее участником (автором) в стилистике «не-обманутого ожидания»: «...что характерно, все произошедшее представлялось мне тогда совершенно естественным: мол, на Западе к людям и должны относиться именно так» (с. 73–74), то есть уважительно, даже почтительно. Будучи принятым за другого Вайля, герой-рассказчик, «проживая на халяву в Венеции <...> активно участвовал в мероприятиях бьеннале, ходил на „круглые столы“, посещал выставки...» (с. 74). Рассказ о себе в экспозиционных абзацах густо пронизан разговорной лексикой, сниженно окрашенной и намеренно акцентированной: «короче говоря», «так вот», «халява», «девица», «шляясь», «изрядно выпили» и др.

В той же огрубленно-разговорной стилистике Вайлем воссоздается и эпизод первой встречи с Бродским. «В один из дней моего счастливого пребывания здесь, в кулуарах бьеннале, я увидел, что какой-то человек пытается пройти, а служитель его не пускает» (с. 74). «Мое счастливое пребывание» противопоставлено «кулуарам бьеннале», респектабельный я — «какому-то человеку», неудачная попытка пройти — «мы со служителем договорились». Несколько позже повествователь прибегнет к стратегии оправдания: «Стихи его я, разумеется, знал, но откуда ж мог знать, как он выглядит!» (с. 74). Примечательно, что, эксплицируя первое впечатление на лексическом уровне, на внеязыковом Вайль «без слов» обнаруживает «несоответствие», которое бросилось ему в глаза — между величием уже известного к тому времени поэта и его непримечательным внешним видом («какой-то»). Риторическое восклицание, графически подтвержденное восклицательным знаком (!), про-

водит разграничительную линию между *до* и *после* знакомства с Бродским, между гением и ординарностью. Первоначально избранный иронико-насмешливый характер наррации кардинально меняется на патетически торжественный: «А примерно через день Бродский читал свои стихи в [одной] из аудиторий бьеннале. Я впервые слушал его *неподражаемое литургическое пение стихов...*» (с. 74).

В рамках эссе Вайль-публицист, Вайль-критик избирает тактику «нейтральности» и «объективности» в изображении Бродского — он практически избегает выражения субъективной точки зрения, купирует эмоциональность и стремится быть объективным «сторонним наблюдателем». Между тем личностная компонента дает о себе знать: повествователь не может не признать гениальное превосходство поэта и человека Бродского, и как следствие — не может скрыть желания быть причастным к нему, приближенным, обозначить соотношение *он* и *я*. Личные амбиции автора (субъективные переживания, допускаемые жанром эссе) насыщают текст, эксплицируя желание нарратора хоть в чем-то быть не хуже, а то и лучше героя повествования. Компенсаторный характер в тексте Вайля берут на себя исторические фактологические экскурсы, которыми эрудированный герой-повествователь обильно перемежает рассказ о поэте. Субъективный ракурс эссе подкрепляется объективным пафосом «вставных историй».

Начиная повествование о том или ином эпизоде из жизни Бродского (например, «Он жил тогда в „Лондре“ — отеле на главной набережной Венеции», с. 74), Вайль последовательно и обстоятельно приводит историческую справку о месте, в котором был, жил, некоторое находился Бродский. Вайль не ограничивается указанием на историю «адреса» или перечислением известных лиц, которые бывали здесь, но вводит довольно пространственные истории, которые, с одной стороны, характеризуют местную венецианскую достопримечательность, с другой — помещают самого Бродского в контекст географической координаты.

«Там неподалеку знаменитый „Харрис-бар“, где бывала куча знаменитостей, в частности Хемингуэй, а вот теперь и Бродский» (с. 74) — сообщает Вайль. Не ограничиваясь этим, следом автор приводит мини-историю о коктейле «Беллини», «фирменном изобретении „Харрис-бара“» (с. 74), а далее воспроизводит предание о появлении итальянского мясного блюда под названием «карпаччо», созданного хозяином «Харрис-бара» специально для некой знаменитой актрисы, приехавшей на Венецианский кинофестиваль (с. 74–75). Информационно-экскурсионный блок, занимающий значительный объем текста, кажется, нужен повествователю, чтобы воссоздать атмосферу пребывания в Венеции Бродского: «Не исключено, что в Рождество 1977 года Бродский, очень любивший мясо в любых видах, и Сюзан Зонтаг ели карпаччо здесь, в „Харрис-баре“» (с. 75). Но одновременно этот ход эксплицирует и характерную особенность наррации — демонстрацию осведомленности и компетентности автора, высказывающего *предположение* о визите Бродского в Венецию («Не исключено...»), но компенсирующего недостаток сведений, то есть собственный домысел, *достоверной* информацией из путеводителя. Интеракция вымысла и факта (порой не связанного с Бродским) порождает эффект присутствия автора рядом с героем, обеспечивает объективный (не субъективный, характерный для эссе) градус повествования. Недостаток сведений об одном умело маскируется обилием информации о другом. Единичная реплика о Бродском («Бродский любил и кое-что покрепче — граппу...», с. 74) утопает в массиве информации о коктейле «Беллини» и мясе «карпаччо», но позволяет Вайлю точно (на фоне исторических венецианских преданий) удерживать повествование о титульном герое «на фоне» Венеции.

Вайль фактически беллетризует публицистическую наррацию, усиливает ее художественно-интертекстуальный эффект: модель поведения героев из диахронического пласта аллюзийно связывается с пластом синхроническим, характер отношений персонажей из прошлого проецируется на настоящее,

литературные реминисценции находят отражение в эссеистической реальности. Появление знаковых и значимых — знаковых — имен (= интертекстом) усиливает эффект подлинности: писатель Хемингуэй, скульптор Беллини, художник Карпаччо (профессиональная принадлежность последнего выделена Вайлем, с. 75) оказываются рядом с Бродским, по-своему гарантируя правдивость рассказа о поэте.

Мини-рассказы о «подлинном» Бродском в Венеции обеспечиваются у Вайля размышлениями преимущественно ресторанно-гастрономического толка. Помимо «Харрис-бара» повествователь вспоминает еще о трех ресторанных адресах, «любимых» (с. 76) Бродским: «...ресторанчик „Локанда Монтин“ <...> Это в пяти минутах от дома 923» (с. 76). Далее: «...еще один [адрес] — trattoria „Алла Риветта“ — неподалеку от Сан-Марко, где подают чикетти — маленькие бутербродики, которые Иосиф обожал» (с. 76). А последний адрес, по словам автора-рассказчика, «понравился лично мне [ему] больше других — харчевня „Маскарон“, неподалеку от церкви Санта Мария Формоза. Там на простых деревянных столах бумажные скатерти, с потолка свисают лампочки на плетеных проводах, а в меню всего три-четыре блюда. Не хочешь — не ешь. Зато если захочешь — не пожалеешь. Иосифу нравилась эта непритязательность и отсутствие помпы, мне тоже» (с. 76–77).

Как и в ряде других случаев, точность (в данном случае — указание на номер дома — «923», временная дистанция — «в пяти минутах») обеспечивает достоверность повествования, а замечание «Иосифу нравилась...» или «Иосиф обожал...» корректируется соотносительностью с собой («мне тоже», «лично мне больше других»). Таким образом, исторические экскурсы и фактография, апелляция к собственным (авторским) представлениям избираются Вайлем в качестве гарантов подлинности «в поисках Бродского».

Жанр эссе не только допускает, но и подразумевает высокий уровень стилевой субъективности: автор потому и избирает жанр

эссе, чтобы открыто выразить собственную точку зрения. Однако, как уже было отмечено, Вайль стремится создать иллюзию подлинности (в том числе за счет собственного присутствия), в результате в ряде случаев повествование о Бродском обретает характер повествования *о себе* (о себе рядом с Бродским).

Так, история посещения Бродским в Венеции вдовы поэта Эзры Паунда, скрипачки Ольги Радж, самим Вайлем манифестируется как желание рассказать об истории создания эссе «Набережная Неисцелимых»: «Я говорю об этом визите только потому, что благодаря ему возникло это легендарное название знаменитого эссе Иосифа — *Fondamenta degli Incurabili*» (с. 75). И действительно, автор-повествователь инспектирует источники, вводит в текст фрагменты разговоров-интервью с жителями Венеции, привлекает исторический материал, чтобы доказать, что набережная с таким названием существует («С этой набережной связана одна загадка. Многие считают, что ее не существует», с. 75). Между тем кульминационная точка истории с названием набережной и, как следствие, с названием эссе Бродского оказывается сориентирована Вайлем прежде всего на самого себя, на собственную причастность к появлению названия известного эссе Бродского.

Прямое обращение к читателю, звательная форма глагола, используемая автором, привлекают внимание к главному: «Знаете, в Нью-Йорке он [Бродский] дал мне почитать это эссе в рукописи — по-английски. Заглавие же было по-итальянски: *Fondamenta degli Incurabili*. В разговоре Бродский сказал: по-русски будет „Набережная Неизлечимых“. (Это потому, что в этом месте когда-то существовал госпиталь, где содержались неизлечимые сифилитики.) Я тогда сказал, что „неисцелимых“ звучит лучше „неизлечимых“. Он тут же согласился: да, так лучше <...> У меня хранится экземпляр этой книги с дарственной надписью: „От неисцелимого Иосифа“» (с. 76).

Если первоначально манифестировалось, что Вайль намеревался рассказать, как название эссе родилось у Бродского, то в итоге повествователь зафиксировал историю о том, как окончательное и каноническое название эссе дал он сам. Субъ-

активный эссеистический ракурс не исчезает из пространства наррации Вайля, но обретает характер актуализации собственного участия в творческой биографии Бродского. Оппозиция «он и я» подменяется оппозицией «я и он». Внутренние психоаналитические интенции автора (можно предположить — неосознанно) прорываются наружу.

Стремление создать достоверный портрет Бродского и придать эффект подлинности подкрепляется в эссе Вайля использованием «бродских» цитат. Цитация на интертекстуальном уровне множит и усиливает «объем» присутствия Бродского в тексте, поддерживает броскую ауру повествования. При этом претекстом Вайлю служат как цитаты из Бродского, так и его суждения, источники письменные и вербальные.

Воспроизводя сведения о первом визите Бродского в Венецию зимой 1973 года, Вайль приводит цитатное свидетельство: «Об этом у него есть *свидетельство* в „Набережной Неисцелимых“» (с. 77) — и обращается к цитате из эссе Бродского: «Мы высадились на пристани Accademia, попав в плен твердой топографии и соответствующего морального кодекса. После недолгих блужданий по узким переулкам меня доставили в вестибюль отдававшего монастырем пансиона, поцеловали в щеку — скорее как Минотавра, мне показалось, чем как доблестного героя, — и пожелали спокойной ночи... Пару минут я разглядывал мебель, потом завалился спать» (с. 77).

Вайль интертекстуален как в плане обращения к цитатному материалу «из Бродского», так и в связи с его рефлексией на приводимые «свидетельства». Эссеист-публицист (вероятно, невольно) использует модель суждения, которое много раньше выказал Я. Гордин применительно к архангельской деревне, в которой Бродский в середине 1960-х годов отбывал ссылку. По словам друга Бродского, деревне Норинской очень повезло: с именем Бродского она вошла в историю⁸. Именно эту

⁸ См.: Гордин Я. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел: о судьбе Иосифа Бродского. М.: Время, 2010. 256 с.

формулу — *повезло* — использует и Вайль. Говоря об Accademia, публицист произносит — «этому пансиону очень *повезло...*» (с. 77). Чуть позже, переходя к рассказу об отеле «Лондра» на набережной Скъявони, Вайль вновь прибегает к той же формулировке — «Так же *повезло* отелю „Лондра“...» (с. 77). «Литературоведческий» психоанализ позволяет предположить, что и о себе Вайль мог бы сказать — ему тоже повезло общаться с Бродским. Хотя вербализации этой синтагмы у Вайля нет.

Обращает на себя внимание, что если Вайль точно воспроизводит *около*-бродские факты и сведения (имена, даты, цифры, номера домов, названия улиц и ресторанов, в том числе исторические реалии)⁹, то далее констатации услышанных слов Бродского, как правило, не идет. Публицист приводит суждения Бродского, но уходит от их интерпретации. Жанровая свобода эссе словно бы аннигилируется: Вайль приводит фактографический материал, чаще всего прочитанные или услышанные слова Бродского, но оставляет без комментария их «внутренний смысл».

Так, в ходе описания ситуации знакомства с Бродским Вайль передает слова поэта-эмигранта: «Бродский сказал тогда, что русскому человеку лучше жить если не в России, то в Америке. Потом я много раз вспоминал эти его слова. Вероятно, он имел в виду и многонациональность, и масштаб территории, то, что было похоже на СССР...» (с. 74). Если в этом случае он позволяет себе выказать лаконичное предположение («вероятно»), то в другой ситуации реакция-рефлексия практически отсутствует: «Посмотрите напоследок через пролив на соседний остров Джудекку. Это, пожалуй, единственное место в Венеции, которое напоминает Неву. Может быть, поэтому оно было дорого ему [Бродскому]. Не знаю, он ничего не говорил об этом» (с. 77).

Подобную сдержанность Вайль демонстрирует и в описании района Кастелло. По словам рассказчика, Бродскому «та-

⁹ См. только два абзаца на одной из страниц эссе: «35 лет назад...», «в том же 73-м...», «в 93-м...», «в 77-м...» (с. 77).

кие рабочие рыбацкие кварталы Венеции чем-то напомина<ли> любимую им Малую Охту в Питере» (с. 78). Характерно признание нарратора: «*Не знаю*, он ничего не говорил об этом...» — предлагаемые Вайлем сопоставления остаются в эмбриональном состоянии.

В отличие от Я. Гордина или Л. Лосева, ленинградцев-петербуржцев, в течение многих лет друживших с Бродским и хорошо знающих ленинградско-петербургские перспективы, рижанин Вайль не решается посягнуть на психологические глубины личности Бродского, на его скрытые внутренние ассоциации (в том числе петербургские) и недоступные уголки чужого подсознания. Эссеистический дискурс, с присущим ему «исключительным субъективным мнением»¹⁰, ослабляется, привнося в эссе черты дневника или мемуарных заметок. Вайль, склонный к экскурсионно-туристической точности (неслучайно его эссе «В поисках Бродского» было переведено в кинематографический видеоряд), осторожно генерирует предположение, сопоставление-параллель, кажется, «разгадку», однако не допускает вымысла и домысла и оставляет предположение в свернутом виде¹¹.

Я-свидетельство Вайля трансформирует субъективную интенцию в объективную, я автора (наряду с календарем и точными датами) встраивается в ряд фактографических аргументов, утверждающих и подтверждающих правдивость разысканий о Бродском. Сообщение Вайля: «В 93-м я останавливался здесь [Accademia] и послал Бродскому открытку из этого пансиона...» (с. 77) — столь же фактографично, как календарная дата или упоминание имени Байрона или Хемингуэя.

Более того, даже стихотворные цитаты Бродского Вайль сопровождает историческими экскурсами. Рядом за цитатой из стихотворения «Сан-Пьетро»:

¹⁰ См.: Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Туrows. М.: Просвещение, 1974. С. 477.

¹¹ Критик-москвич А. Ранчин идет дальше: он отказывает Северной Венеции в праве быть похожей на Венецию южную (см.: *Ранчин А. О Бродском: размышления и разборы*. М.: Водолей, 2016. 246 с.).

...Электричество

продолжает в полдень гореть в таверне.
Плитняк мостовой отливает желтой
жареной рыбой...
За сигаретами вышедший постоялец
возвращается через десять минут к себе
по пробуравленному в тумане
его же туловищем туннелю... (с. 78)

— публицист размещает цитату из путеводителя: «...древний собор Сан-Пьетро с покосившейся колокольней <...> с половины пятнадцатого до начала девятнадцатого века он, а не Сан-Марко, был кафедральным собором города» (с. 78). Интертекстуальными претекстами Вайля действительно, согласно И. В. Арнольд, становятся «отличающиеся <...> по жанру»¹² источники. «Свободное» (по природе своей) эссе склоняется в сторону хронологии и топографии, трансформируется в биографические заметки¹³, в которых я-автора оттеняет я-героя, даже более — растушевывает его. На первый план выдвигается личность рассказчика — см. реплику Вайля: «...я, честно говоря, тут ближе к нему. *Как и во многом другом*» (с. 79). «В поисках Бродского» оборачивается «поисками себя» и своего места (неподалеку от Бродского).

Подчеркнутое и подчеркиваемое сближение автора и героя заставляет предположить внутреннее родство эссеистических персонажей, порождает впечатление общения героев «на ты». Между тем точность нарративной стратегии Вайля обнаруживает иное: герои общались «на вы», приятелями или дру-

¹² Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. М.: Либроком, 448 с.

¹³ Согласно словам Я. Гордина, существует «завещание», в котором Бродский обращался к своим друзьям, просил не писать его биографий и не способствовать их написанию (*Гордин Я.* Каким был Иосиф Бродский на самом деле? URL: <https://www.sobaka.ru/entertainment/books/116377>).

зьями не были. «Нет, не могу сказать, что мы были с Иосифом друзьями» (с. 79). Подобно тому как повествователь обращается к Бродскому «во мн. ч.»: «...к кому *вы* относитесь как к старшему?» (с. 79), так и Бродский в обращении к Вайлю использует уважительно-дистанцирующее местоимение: «...*вы* что, хотите сказать, что знаете даты жизни Альбана Берга?» (с. 80). Констатация вы-формы примечательна не только сама по себе (как знак дистанции между героями), но и в плане расширения интертекстуального поля эссе. Если в ответе на вопрос о «старших» появляется имя друга Бродского — литературного критика Льва Лосева (заметим, автора книги в серии «ЖЗЛ» «Иосиф Бродский»¹⁴), то в истории с датами жизни Альбана Берга возникает музыкальный бэкграунд, маркирующий атмосферу в семье Бродских. (Заметим, что и в данном случае Вайль выступает буквалистом: он не просто описывает внешность жены Бродского Марии Соццани, но вводит в текст «избыточный» рассказ о ее отце, «высокопоставленном управляющем в компании „Пирелли“», с. 80). Точность знания о *другом* замещает точность представлений о *первом*, документальный потенциал эссе прирастает.

Как и в ряде случаев, Вайль историю о Бродском соотносит с собой: «победа» в одном случае (о датах жизни Альбана Берга) порождает рассказ о торжестве в другом. Эпизод о Берге Вайль распространяет и дополняет другим: Бродский «не любил, если кто-то о чем-то знал больше. Однажды мы поспорили о Чарли Паркере. Бродский утверждал, что Паркер играл на тенор-саксофоне, но я-то знал точно, что на альте. Короче, поспорили на бутылку хорошего вина. Через некоторое время я принес ему доказательства, но бутылку хрен получил. Понятное дело, он не проигрыша пожалел: вообще был очень щедрым и широким человеком, обожал делать подарки, и не просто, а именно дорогие подарки. Но ту историю он как-то замотал: не любил проигрывать» (с. 80).

¹⁴ Лосев Л. Иосиф Бродский: опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия, 2010. 446 с.

Вайль-повествователь выводит себя в образе героя великодушного («Понятное дело, он не проигрыша пожалел...»), однако формы наррации (речи автора-персонажа) демонстрируют меру торжества, которое испытывает рассказчик. Использование противительного союза *но*, местоименного постфикса *-то*, инверсивная конструкция («*но я-то* знал точно...») демонстрируют нескрываемую радость еще одной победы над «феноменально образованным и осведомленным человеком» (с. 80). Оборот «не чета мне» (с. 80) в смысле «я ему-Бродскому не чета» в контексте приведенной ситуации (приведенных ситуаций) прочитывается с дополнительным смыслом: «не чета», «но я-то...».

Согласно хронологическому принципу, композиционно опосредующему повествование, последним местом «встречи» повествователя с Бродским оказывается остров Сан-Микеле. Рассказ Вайля о похоронах (перезахоронении) Бродского по-прежнему пронизан фактографией: «28 января 1996 года» (с. 82), «вечер в июне 97-го» (с. 83), «через два дня» (с. 83), «в тех апартаментах, где жил когда-то Байрон» (с. 83) и др. Именная интертекстема «Байрон» появляется неожиданно и граничит с диссонансом, она уточняет туристическо-экскурсионную реалию (нарративная стратегия, свойственная Вайлю: «Вот что известно точно...», «Вон видите...», «А вот и еще одна достопримечательность...» и др.), но тем самым одновременно разрушает возникающую в тексте тональность прощания-расставания.

В рассказе о выборе места захоронения Бродского Вайль выводит на первый план соображения прагматические («Место для захоронения Иосифа выбрала Мария», «как раз на полпути между Россией, родиной <...> и Америкой, давшей ему приют, когда родина прогнала», с. 82). При этом интертекстуально-путеводительский ракурс вновь оказывается эксплуатируемым. Вайль сообщает, что Бродский похоронен неподалеку от Дягилева и Стравинского, недалеко от Паунда.

В ходе заключительных размышлений Вайль в третий раз (после упоминания набережной Джудекки // Невы и района

Кастелло // Малой Охты) вводит в повествование элемент «петербургского текста». Венеция оказывается, по мысли рассказчика, самым любимым городом поэта: «...он действительно любил этот город. Больше всех городов на земле» (с. 82). Жанр эссе, предполагающий независимость мнения автора, обретает долю личностности Вайля: «У меня на этот счет есть *свое* соображение...» (с. 82). Однако заключительные суждения рассказчика спорны: Вайль-непетербуржец упускает «кровную» связь между южной и Северной Венециями, а Вайль-эмигрант ставит «независимость» и «свободу» (напомнив об эпизоде, когда ленинградский подросток «нашел в себе силы встать из-за парты в восьмом классе и навсегда уйти из школы», с. 82) в качестве определяющих составляющих личности поэта. И то, и другое суждения чрезмерно прямолинейны и категоричны, а желание обозначить свою роль рядом с Бродским (вновь) ослабляет потенциал финальных строк. «У Иосифа тут замечательное соседство, через ограду — Дягилев, Стравинский. На табличке с указателями направления к их могилам я тогда от руки написал фломастером и имя Бродского. Эту надпись все время подновляют приходящие к его могиле» (с. 82). Последнее замечание, озвученное через 12 лет после смерти поэта (эссе написано в 2008-м), эксплицирует элемент самолюбования. Формируется впечатление, что через десяток лет после похорон имя поэта все еще не размещено на указателях и не значится в путеводителях. Вайль-рассказчик предстает оппозиционером («фломастером...», «от руки...»), а его деяние — «я написал...» — почти фрондистским.

Описание памятника на могиле Бродского по-прежнему фактографично. «...надгробие сделал хороший знакомый Иосифа еще по Нью-Йорку, художник *Володя Радунский*, они жили по *соседству*, их *дети играли* вместе (*сейчас Володя живет в Риме*). Получилось скромное, изящное, в античном стиле надгробие с короткой надписью на лицевой стороне на русском и английском: „Иосиф Бродский Joseph Brodsky 24 мая 1940 г. —

28 января 1996 г.“. *Правда*, на обратной стороне есть еще одна надпись на латыни — цитата из его *любимого Проперция*: *Letum pop omnia finit* — со смертью все не кончается» (с. 83). Обилие сторонней информации в одном абзаце показательно.

В итоге эссе Вайля «В поисках Бродского» насыщается фрагментами экскурсии по тем местам Венеции, где бывал (мог бывать) Бродский. Даль «свободного эссе» подменяется главкой путеводителя «Бродский в Венеции», эссеистическая личностность и эмоциональность репрезентируются только последней фразой о «чистом, розовом от здешних черепичных крыш воздухе» (с. 83). Однако если у Бродского «чистый осеннее-зимний, розовый от черепичных кровель местный воздух» пахнет «освобождением клеток от времени» («С природы»), то у Вайля — «запахом мерзлых водорослей» и «тысячью прикосновений» (с. 83).

Таким образом, завершая разговор об эссеистическом дискурсе Вайля, можно отметить, что он с несомненностью пронизан интертекстуальными аллюзиями, которые формируются прежде всего самим субъектом повествования — поэтом Бродским. Вайля интересуется личность Бродского, но акцент сделан на творческих составляющих поэта и отчасти эссеиста Бродского («Набережная Неисцелимых»), автор стремится выделить «литературные» ситуации (толчок к созданию того или иного стихотворения, корректировка названия эссе «Набережная Неизлечимых» и др.), приводит обширные поэтические цитаты из Бродского. То есть литературный ракурс эссе устойчив и выразителен.

Между тем эссе Вайля отличает тенденция к фактографии, которая обеспечивается обращением к точной датировке (времени, места, события), к географической и топонимической адресности («в пяти минутах...», «близ собора...», «неподалеку от района...»), к называнию той или иной локации (пансионат Accademia, бар «Харрис» («Харрис-бар»), харчевня «Маскарон», гостиница «Лондра», коктейль «Беллини» и др.),

к исторической параллели (Байрон, Хемингуэй, Паунд, Дягилев, Стравинский, Галич, Лосев и др.). Документированию повествования служат обширные цитаты — как из Бродского, так и из венецианских путеводителей. Как было сказано выше, цитация из Бродского нередко сопровождается Вайлем привязкой к карте Венеции (поэзия размещается на координатной сетке).

Наконец, самым серьезным гарантом достоверности повествования Вайля становится сам Вайль — его присутствие рядом с Бродским, его осведомленность об истоках возникновения каких-либо литературных текстов. И, несомненно, высшим критерием правдивости эссеистического повествования оказывается собственно авторское (само)чувствование: «и я тоже...», неизменное (видимое или скрытое) сравнение «я и он». Даже пребывание в том же отеле, в котором некогда останавливался Бродский, служит для Вайля гарантом взаимосвязи «он и я».

В целом сдержанная субъективность наррации вытесняется у Вайля объективностью экскурсоводческой практики. Завершающая фраза эссе: «Вы хотели бы встретиться с Бродским? Извольте. Он здесь. Сделайте только шаг» (с. 83) — театрально приглашает к пешеходной прогулке по местам Бродского в Венеции, тем самым смещая жанровые доминанты литературного эссе в сторону туристического путеводителя. Эссеистический дискурс субъективированного размышления смещается в сторону объективирующих тенденций публицистики.

«Абрам Терц, русский флибустьер»: маска и игра

Интертекстуальный план эссе Вайля об Андрее Синявском формируется избранием в качестве субъекта повествования *писателя*, личности, широко известной в литературном сообществе как России, так и мирового зарубежья. И подобно тому, как это нередко бывает в эссеистике Вайля, толчком к написанию послужили события «мемориальные» — рассказ о похоронах Андрея Синявского, воспоминания о прощании с писателем-эмигрантом, проходившем в пригороде Парижа в феврале 1997 года.

Традиционно, следуя законам жанрового канона литературного эссе¹, Вайль ведет повествование от первого лица и открывает наррацию рассказом о себе, о памятном визите в Париж в связи с трагическими событиями.

«В Париж я прилетел за день до похорон, гулял по любимым кварталам шестого аррондисмана, а ближе к вечеру позвонил — уточнить время» (с. 140)².

Вайль не упускает возможности использовать калькированную форму французской лексемы *arrondissement*, означающей деление Парижа на административные районы. Вместо знакомых и понятных русскому (и англоязычному) читателю слов «район» или «округ» Вайль эксплуатирует галлицизм, вероятно, с целью создания атмосферы «французского» Парижа. Однако наряду с парижским флером в текст интерферируется элемент праздности, прогулки, травелога, понижая градус напряженного ожидания перспективы грядущих печальных собы-

¹ См. определение эссе в словарной статье (Культура русской речи: энц. словарь-справочник / под общ. рук. Л. Ю. Иванова, А. П. Сковородникова, Е. Н. Ширяева; РАН, Ин-т русского языка им. В. В. Виноградова. М.: Флинта: Наука, 2003. 840 с. С. 786).

² Здесь и далее цитаты из эссе Вайля приводятся по изд.: *Вайль П. Свобода — точка отсчета. О жизни, искусстве и о себе*. М.: Астрель-Corpus, 2012. 701 с., — с указанием страниц в скобках.

тий. Настрой автора-повествователя прочитывается как меланхолически-ностальгический, отвечающий случаю возвращения в Париж в большей мере, чем скорбно-драматичному настроению предстоящего прощания.

Вновь, как и в случае с Бродским, предшествующий мемориальным событиям период общения с Синявским воссоздается Вайлем «точно» и «детально», с характерной для публициста множественностью фактологических сведений, констатирующих и документирующих «достоверность» знакомства с персонажем.

«*Двадцать лет* мы были знакомы с Андреем Донатовичем, я видал его в разных странах и ситуациях...» (с. 142).

Точность дат и адресов, приводимых Вайлем, подменяет субъективность и личностность отношений давних знакомых, топография и фактология превалируют.

Вайль хронометрирует:

«Впервые <его> я увидел в 77-м году на биеннале в Венеции <...>

В 79-м в Колумбийском университете Нью-Йорка профессор Сорбонны Синявский читал лекцию о протопопе Аввакуме <...>

В Москве в 95-м мы сидели рядом на киносимпозиуме <...>

В 94-м в Бостоне на <...> Синявского надели мантию и шапочку почетного доктора Гарварда...» (с. 142).

По словам И. Толстого, Вайль считал профессионалом того, «кто не провретя в цифрах»³. Именно этот «цифровой» принцип реализовывал и в своей публицистике. Приводимые Вайлем даты вбирают в себя журналистскую точность, становятся знаками-свидетелями череды общественных мероприятий, на которых присутствовали оба героя. Социальный ракурс участия в общественной жизни эмиграции доминирует. Приватность же воспоминаний, как и в случае с Бродским, ориентируется Вайлем на кухню и гастрономические пристрастия:

³ Толстой И. Застолье Петра Вайля // Застолье Петра Вайля: сб. / сост. И. Н. Толстой. М.: АСТ, 2019. 432 с. С. 6.

«В подпарижском городке Фонтене-о-Роз я не был несколько лет, но дорогу нашел, вспомнив перекресток с алжирской забегаловкой „Колибри“, где еще в самый первый приезд, в 79-м, ел с Синявскими кус-кус» (с. 141).

Вайль не называет точно, сколько лет («несколько») он не был в городке, в котором проживал Синявский, но почти через 20 лет после своего *первого* приезда, атрибутированного 1979-м годом, он идентифицирует владельцев «забегаловки» под названием «Колибри» как *алжирцев* и даже вспоминает о *блюде*, которое пробовал здесь вместе с Синявским — *кускус*⁴.

Следование цифре сопровождает воспоминания Вайля тотально: рождается предположение, что повествователь либо обращается к своим давним существующим записям, либо прибегает к путеводителю.

Вспоминая о встрече с Синявским в Гарварде на вручении последнему степени почетного доктора, Вайль буквально точно называет цифры, которые вряд ли могли сохраниться в памяти «свободного» эссеиста:

«Знамена, плакаты, оркестры, хоры на ступеньках старинных зданий (Гарвард основан в 1636-м, на 119 лет раньше Московского университета), *шесть тысяч* выпускников в черных мантиях с разноцветными башлыками (у каждого факультета свой цвета), пестрые наряды *пятнадцатитысячной толпы* гостей <...> Старейший же из присутствовавших гарвардцев <...> закончил университет в 1913-м. Тогда ему было *двадцать два*, теперь — *сто...*» (с. 142–143).

Повествователь словно бы намеренно документирует нарратив, микшируя объективность факта и воспоминания, тем самым опережая обвинение в непрочности памяти, цифру делая тоническим «камертоном» собственных реинкарнируемых впечатлений.

⁴ В предисловии к сборнику «Застолье Петра Вайля» И. Толстой пишет о том, что Вайль «любил повторять, что одни обедают на краю письменного <стола>, другие пишут на краешке обеденного. Сам же уважал обе процедуры...» (Толстой И. Застолье Петра Вайля. С. 5).

В рамках «свободного эссе» Вайль уверенно избегает личностных суждений, не подтвержденных «историческим документом». Компенсаторным «заместителем» последних в тексте становится интервью, данное Синявским Вайлю в Бостоне в 1994 году. По каким-то причинам не опубликованное ранее, теперь оно (вероятно, хранившееся в архиве публициста) актуализируется и становится фундаментом для экспликации интеллектуального образа писателя, его мыслей и суждений. Причем сам повествователь определяет *интервью* как *разговор* и называет его «самым долгим моим [его] разговором с Андреем Донатовичем» (с. 142). Становится очевидным, что личностной человеческой близости между героями эссе — состоявшими в знакомстве 20 лет — не было. Но были встречи, наблюдения, факты.

Вайль не решается самостоятельно интерпретировать те или иные суждения Синявского (прозаика или литературоведа), повествователь-рассказчик не судит о творчестве писателя, не вырисовывает личность художника и человека, он фактологически буквально опирается на слова Синявского — подлинные, неоспоримые, зафиксированные в архивном интервью. Не нашедшее публикаторской реализации в 1994 году, теперь, по смерти Синявского, интервью («разговор») составляет обширную и емкую базу мемориального эссе о писателе.

«— Андрей Донатович, вам удастся сейчас смотреть на себя глазами лагерника?»

— Удастся. Лагерь вспоминается часто. И когда я теперь встречаюсь с лагерными товарищами, мы все время смеемся. А вспоминаем ситуации не всегда забавные, порою жутковатые... Кроме того, я довольно часто вижу сны — про то, что второй раз попал в лагерь. Это совсем не кошмары, нет, не кошмары. Снится, что у меня заканчивается второй срок. И мысль — как же я теперь во Францию попаду? И просыпаюсь не с чувством облегчения, а с иронической усмешкой, потому что после второго срока проделать все эти зигзаги — довольно странно.

— Да, одной эмиграции на жизнь хватает. Ведь вас наверняка постоянно спрашивают: не думаете ли о возвращении в Россию?

— Во всяком случае, в видимом будущем я себе такой задачи не ставлю. Ведь я почему эмигрировал? По единственной причине: хотел продолжать писать. А мне сказали: не уедете — отправитесь обратно в лагерь. Возвратиться в Россию... А зачем возвращаться? За материалом? Материала у меня хватает. Писать там? Вроде бы свобода слова, но уж очень зыбкая. Кроме того, я считаю, что писателю все равно, где его тело находится, ежели он продолжает работать. Потом, я не уверен, что, если окончательно вернусь в Россию, меня там радостно начнут печатать. Нет. В России ко мне достаточно плохо относятся» (с. 145–146).

Вряд ли подобная формулировка вопроса и фиксация ответа могли носить «разговорный» характер (приведенный выше пример — самый короткий из использованных в эссе фрагментов), очевидно, что материал интервью, записанного во время гарвардского приезда, с точки зрения Вайля, мог придать (и обеспечить) воспоминанию подлинность и достоверность, привести *живой голос* Синявского в мемориальный текст.

Дуалистическое сопоставление прошлого и настоящего, погружение в удаленное прошедшее на фоне сиюминутного нынешнего не исчерпывают композиционные стратегии Вайля. Центральным и сквозным приемом повествователь избирает контраст, антитезу, зеркальность, которые, с одной стороны, служат созданию «двойного» портрета Синявского-Терца (Синявского-и-Терца), с другой — моделируют оппозиционность образа и характера последнего (последних). Личность одного человека разлагается на две контрастирующие составляющие, формирующие, по представлениям Вайля, два характера, два темперамента, две судьбы. По Вайлю, «ведь 25 февраля 1997 года умер один человек, но два писателя — Андрей Синявский и Абрам Терц» (с. 141). Именно эти две половинки-ипостаси и репрезентируются в тексте эссе, порождая его сюжетное, конфликтное и игровое поле-пространство.

Андрей Синявский настойчиво противопоставляется Вайлем Абраму Терцу. Повествователем создается система бинарных оппозиций: «тихоня» — «озорник», московский «литературовед» — «одесский бандит», «лагерник» — «профессор Сорбонны», «зэк» — «лауреат», «нарушитель закона» — «почетный доктор Гарварда» (с. 142), жизнь — смерть/сон (с. 140), реальность — театр, трагедия — «карнавал» (с. 141), норма — аномалия.

«Синявский лежал аккуратный-аккуратный, в голубой полосатой рубашке, застегнутой под горло, без галстука, задрав бороду, вытянув руки по швам, уютно вписанный в тесную трапецию гроба. Никогда я не видал таких благодетельных покойников» (с. 140). Но одновременно: «На левом глазу Андрея Донатовича Синявского была черная повязка. Одна тесемка уходила под ухо, другая — в волосы, седые и жидкие. На плотном кругляше, закрывавшем глаз, белой тушью — череп и кости» (с. 140). В приведенном пассаже Вайль с эссеистической легкостью мог бы имя Синявского заменить на Терца, следуя логике дуалистичности, которую избрал для себя в эссе. «Классический праведник» (с. 140) изначально противопоставлен пирату, «русскому флибустьеру» (с. 140).

Принцип дуальности и контраста пронизывает все повествование. В отношении антитетичности вступают не только Синявский и Терц, но и Синявский-Терц и «другие»:

1) «В 94-м в Бостоне на незнаваемого в смокинге *Синявского* надели мантию и шапочку почетного доктора Гарварда, а *Терца*, посмеиваясь и даже хохоча, сказал мне, показывая на другого *свежего доктора*: „Он был министром внутренних дел, когда я сидел в Дубровлаге“» (с. 142), как позднее выяснится — *Эдуард Шеварднадзе*. Вайль подчеркивает: «особо опасный зэк и высокопоставленный блюститель закона <...> принимали равные почести», и «самое удивительное заключалось в том, что это положение вещей выглядело *нормой*» (с. 143).

2) «Отпевание шло *не* в известном всем и каждому главном православном соборе Парижа — Александра Невского на рю

Дарю, а в небольшом деревянном храме на северной окраине города» (с. 145).

3) «похоронили Синявского *не* на Сен-Женевьев-де-Буа <...> где по рангу лежать бы Андрею Донатовичу, а на муниципальном кладбище городка Фонтене-о-Роз», он оказался не в Париже, а «на скромном французском кладбище скромного французского городка» (с. 145).

Контрастирующие позиции-примеры, подчеркнутые противительными союзами *а, но, однако*, можно было бы множить, ибо весь текст Вайля пронизан конфронтирующими интенциями, репрезентирующими личность и характер Синявского vs. Терца и намеренно педалируемыми повествователем. Всеохватная дихотомия, по Вайлю, — неперемное условие существования человека и писателя Синявского-Терца.

Интертекстуальный план повествования актуализируется в эссе Вайля с первых строк, точнее — с изначального образа-метафоры, включенного в название статьи «Абрам Терц, русский флибустьер» (с. 140).

Обратим внимание на *литературный* псевдоним Андрея Синявского — «Абрам Терц», как известно, почерпнутый из одесского песенного фольклора, столь любимого Синявским, но особенно остановимся на образе-лексеме «флибустьер». Впервые он звучит в тексте эссе в речи вдовы Синявского Марии Розановой. Объясняя Вайлю-герою маскарад покойника, лежащего в гробу с наглазной пиратской повязкой, она восклицает: «Почему Синявский, который всю жизнь был флибустьером, не может лежать в гробу в виде пирата?» (с. 140).

Заметим, если следовать логике дуальности Синявского-Терца, истокам и природе его писательского псевдонима, то в гробу должен был лежать не пират, не флибустьер, но «одесский бандит», вор и мошенник «Абрашка Терц, карманник всем известный», у которого, по словам Вайля, Синявский «украл» (с. 141) свое «второе я», прочно сжившееся с образом писателя. Возникает вопрос: почему в словах Роза-

новой, а позднее и Вайля актуализируется образ-интертекстема «флибустьер»?

С одной стороны, первая же литературная ассоциация пробуждает аллюзии к образу Джона Сильвера, морского разбойника и пирата, героя знаменитого романа Роберта Льюиса Стивенсона «Остров сокровищ». Правда, герой Стивенсона не одноглазый, а одноногий, но пиратская ипостась героя созвучна образу «Андрея Донатовича с пиратской повязкой на глазу» (с. 141). Интертекстуальный вектор намечен.

С другой стороны, на наш взгляд, еще продуктивнее работает иная интертекстуальная мотивация, а именно — апелляция к широко известной в 1970-х в СССР песне Юрия Визбора «Бригантина поднимает паруса».

Надоело говорить и спорить,
И любить усталые глаза...
В флибустьерском дальнем синем море
Бригантина поднимает паруса <...>

Пьём за яростных, за непокорных,
За презревших грошовой уют.
Вьётся по ветру «Весёлый Роджер»,
Люди Флинта песенку поют.

И в беде, и в радости, и в горе
Только чуточку прищурь глаза —
В флибустьерском дальнем синем море
Бригантина поднимает паруса <...>

«Авторские песни» Визбора в 60–70-е советские годы были необычайно популярными в молодежной среде, активно распространялись неофициально, звучали в магнитофонных записях, передавались «из уст в уста», пелись в походах и у костров, неся в себе знак высокой романтики и свободы. Можно

предположить, что именно этот советский претекст⁵, близкий ментальному настрою персонажей эссе, эмигрантов из бывшего Советского Союза, и послужил источником образа и самой лексемы «флибустьер», которую использовала Розанова и которую наследовал Вайль. Прямого отождествления героя и образа не происходит, но пафос «флибустьерского дальнего синего моря» спроецирован на характер эссеистического персонажа. Неслучайно деталь-словоформа «Веселый Роджер» появляется в тексте Вайля при описании облика Синявского (с. 141). В эксплуатируемой интертекстеме *флибустьер* для эссеиста (как и для Розановой) звучит романтика и музыка юности, от нее веет свежестью, надеждой и — оппозиционностью, которые сформировали (или способствовали формированию) целого поколения советского андеграунда, будущей «третьей волны» русской эмиграции, в том числе и личности Андрея Синявского и Марии Розановой. Флибустьер Визбора, а не пират Стивенсона вбирал в себя коннотации преодоления запретов, духовной и политической свободы, романтической мечты и п(р)орыва. Потому вместо образа блатного Абрашки-вора, кажется, законенного псевдонимом «Абрам Терц», Вайль всецело принимает образ покойного Синявского как романтика-флибустьера, соглашаясь с «макабрическим карнавалом» (с. 141), который регламентировала на похоронах мужа Мария Розанова, сама представшая в образе «не то Екатерины Великой, не то Екатерины Фурцевой» (с. 149). Заметим, оба сопоставления эксплицируют в тексте еще одну (боковую) линию интертекстуальных переключек, а в ситуации прощания с Синявским-Терцем нагнетают атмосферу интертекстуальной игры и театральной клоунады. Достаточно вспомнить гостя на поминках Синявского, забравшегося «с бутылкой на дерево и громко требова[вшего] туда сеledки» (с. 149); или приятеля «в черном костюме», которому нужно было объяснять, что «Монтень — это не вино» (с. 149).

⁵ Заметим, что Визбор возродил текст песни, созданной еще в 1937 году «опальными» Павлом Коганом и Георгием Лепским.

Наконец, третий уровень интертекстемы «флибустьер» может быть корпорирован и с образами и мотивами поэзии Тимура Кибирова. Имя «московского концептуалиста» Кибирова возникает в тексте, когда автор-повествователь на поминках писателя рассматривает «стеллажи, на которых лежали папки с надписями на корешках: „Выступления“, „Кибиров“, „Газеты-93“, „Вагрич“...» (с. 149) и др. Этот ракурс позволяет актуализировать еще один романтический «флибустьерский» мотив, который мог служить предтечей игрового образа Синявского, а именно — строки из поэмы Кибирова «Сквозь прощальные слезы» (1987) «Люди Флинта с путевкой обкома что-то строят в таежной глуши...»⁶. Время, зафиксированное поэтическими строчками Кибирова, близко и памятно Синявскому. Можно предположить, что и кибировские «сантименты» (название еще одной поэмы Кибирова) созвучны представлениям Синявского-Терца. Атмосфера «флибустьерской» поэзии Кибирова дополняет мелодии и смыслы песен Визбора и порождает близкий Синявскому (и Розановой) образ-маску «русского флибустьера», не столько пирата, сколько романтика.

Интертекстуальный пласт эссе Вайля естественным образом формируют и знаковые имена русской и мировой литературы, упоминание писателей отечественных (Аввакум, Пушкин, Гоголь, Достоевский, Толстой, Розанов, Пастернак, Маяковский, Ахматова, Солженицын и др.) и зарубежных (Монтень, Камю, Джойс, Хаксли).

Уже в самом начале эссе Вайль ставит Синявского в ряд литераторов, на похоронах которых ему довелось побывать. «Покойники» (с. 140) Вайля — избранные, «памятные» (с. 140). Это «Венедикт Ерофеев в мае 90-го в Москве, Сергей Довлатов в августе 90-го в Нью-Йорке, Иосиф Бродский в январе 96-го в Нью-Йорке» (с. 140). Похоронный ряд продолжает «Синявский в феврале 97-го в Париже» (с. 140). И хотя (можно

⁶ *Кибиров Т.* Сквозь прощальные слезы // Кибиров Т. «...Кто куда — а я в Россию...» М.: Время, 2001. 512 с. С. 49.

предположить) похорон в жизни Вайля было много больше, однако эссеист избирает «интертекстуальный» ряд, включая в него писателя Синявского-Терца, одновременно выделяя его и акцентируя «двойственное» впечатление от того театральнo-карнавального действия («мизансцены трагедии», с. 146), свидетелем и участником которого он оказался.

Следует отметить, что природа театральности похорон Синявского, в свою очередь, тоже межтекстуальна, диалогична, по-своему «вторична». По признанию Вайля, вдова Синявского воспользовалась «претекстом» французского актера Жерара Филиппа: «Когда умер Жерар Филипп, его хоронили не в партикулярном платье, а в костюме Сида. Почему Синявский, который всю жизнь был флибустьером, не может лежать в гробу в виде пирата?» (с. 141). Эссеистический интертекст Вайля наполняется отсылками к театральному искусству и кинематографу, обретает «междисциплинарный», отчасти пространственно-визуальный характер.

Интертекстуальный «покойный» ряд Вайля обретает и «мнимо-предположительный» характер. Как уже упоминалось, эссеист размышляет о том, на каком кладбище было «по чину» лежать Синявскому. В его представлении, это могло быть известное парижское кладбище Сен-Женевьев-де-Буа, на котором «покоятся деятели русского зарубежья, включая знаменитостей — от Бунина, Тэффи и Мережковского до Галича, Тарковского и Нуреева — и где по рангу лежать бы Андрею Донатовичу» (с. 145). Однако инаковость «знаменитости»-Синявского, по Вайлю, допускает (и даже обязывает его) быть похороненным не среди соотечественников-литераторов, но среди провинциальных «соседей» (с. 145). Вайль эксплицирует экзистенциальную переориентацию героя.

Встраиваясь в поведенческие доминанты, предложенные Марией Розановой на похоронах ее мужа, включаясь в игру и карнавал, Вайль наполняет эссе-воспоминание собственными игровыми моментами (элементами), допуская гротесковость «на

границ». Ироничная насмешка в отдельных случаях перерастает в пародию и острый гротеск, не лишённые интертекстуального потенциала. Например, повествователь вспоминает о «горшке с землей с могилы Пастернака» (с. 147), доставленном «знаменитым поэтом» на могилу Синявского. В «свободном» и ироничном сознании Вайля этот факт вызывает гротесковый отклик: «Хочется думать, что земля набиралась из фикуса в посольстве — иначе пастернаковская могила должна напоминать карьер» (с. 147). Вайль не откликается на предлагаемую связь «Пастернак // Синявский», уходит от сопоставления, то ли не принимая его по существу, то ли игнорируя дар некоего «знаменитого поэта» (так и оставшегося в эссе безымянным). В любом случае Вайль остается на уровне констатации и фиксации, ирония/гротеск — предел личностной рефлексии эссеиста.

Вайль действительно постоянно уходит от сопоставлений и параллелей, не затрагивает масштаб фигур, которые случайно или осознанно возникают в контекстуальном пространстве имени Синявского. Эссеист (и критик!) самоустраняется от размышлений и раздумий, от анализа и рассуждений, но работает на уровне журналиста-газетчика, представляющего хронику похоронного события. Даже пристрастия самого Синявского, предпочитающего Маяковского Ахматовой, его «Левый марш» ее «Под черной вуалью» («Сжала руки под темной вуалью...»), не вызывают отклика эссеиста — Вайль сдержанно приводит в тексте запомнившийся ему «синявский» факт, но остается безучастным к его аксиологической сущности. Эссеистическая свобода уступает место фактологической констатации.

Свободная и субъективная авторская позиция, ради которой (традиционно) и создается эссе⁷, ретушируется и даже обнуляется Вайлем. Личностного «я» эссеист не обнаруживает, скорее

⁷ См.: «Эссеистическое „я“ в художественной эссеистике — это стилие и текстообразующая категория» (*Кайда Л.Г.* Эссе как жанр в литературе и публицистике // Вестник Московского университета. Сер. 10. Журналистика. 2008. № 4. С. 19).

наоборот — вместо экспликации собственного «я» погружается в игровое пространство розановско-синявского «мы», целиком растворяясь в нем: не принявший первоначально игры и театральности, которую привнесла в ситуацию похорон вдова писателя («холодея» от услышанного, с. 140), участник событий и рассказчик Вайль постепенно сам начинает *играть* в тексте — прежде всего на уровне речи, языка, стиля. «Макабрический карнавал» увлекает нарратора, и в его авторской речи, без видимой обязательности (или как имитация поведенческих норм Синявских-Розановых), нарочито, шутливо-шутовски начинают звучать разговорно-огрубленные обороты: о месте захоронения Синявского — «улегся на скромном французском кладбище» (с. 145), о повязке на глазу — «нацепив» (с. 141), о позе вдовы на похоронах — «мизансцена трагедии» (с. 146), о корреспондентах на кладбище — «скакали» (с. 146) и др.⁸

Вайль обращается к приемам паремии, к русским фразеологизмам, но они обретают у него трансформированный и, как правило, образно-сниженный характер и смысл. Традиционный оборот «из грязи в князи», в отечественной ментальности привычно связываемый с негативной аксиологией, у Вайля утрачивает метафорический потенциал, но используется впрямую, едва ли не буквально: когда в эссе речь заходит о превращении лагерника в гарвардского лауреата, Вайль — во имя «языковой игры» — использует оборот «карнавальные кувырки „из грязи в князи“» (с. 143). Ориентированная на Синявского, сентенция обретает налет двусмысленности и инерционной оценочности. Семантической перекодировки не происходит, эффект паремии оказывается двойственным (если не сказать двусмысленным).

⁸ И хотя, по словам И. Толстого, Вайль не терпел «никакого амишонства, панибратства» (*Толстой И.* Застолье Петра Вайля. С. 5), однако в данном случае «регламент» (= «код») поведения, заданный М. Розановой на похоронах Синявского-Герца, активно экспроприируется Вайлем-нарратором.

Рассказывая о церемонии отпевания покойника «в церкви на Свято-Сергиевом подворье, рю Кримае, 93» (с. 144, как обычно с точным указанием адреса), рассказчик вспоминает случившееся: «Стоявшая рядом со мной журналистка со свечой в руке скорбно склонила голову чуть ниже допустимого. Пышные курчавые волосы вспыхнули сразу. Публика шарахнулась. Муж журналистки стал бить ее по голове. Служба под расписными прялочными сводами не прерывалась. Пахло паленым» (с. 144). Очевидно, что Вайль трансформирует фразеологизм «запахло жареным» (основное значение — ощущение надвигающейся опасности⁹), но языковая игра деформирует ситуацию, события обретают явно сниженный (снижающий) характер. Эмпатии по поводу случившегося не возникает, описание поведения окружающих огрублено («шарахнулись», «муж... стал бить по голове»), эпитет «прялочные своды» в описании церкви смещается на грань неуважения. Погоня за внешним языковым эффектом идет в ущерб драматичному смыслу. Семантика приметы «вспышки огня» в церкви остается в стороне. Ироничный модус свидетеля-рассказчика легкомыслен и атипичен.

Пожалуй, единственным выразительным случаем содержательно-емкой эксплуатации афоризма становится у Вайля воспоминание о судебном процессе 1966 года в Москве, о деле Синявского — Даниэля, когда эссеист умело адаптирует известное «крылатое выражение» «Все мы вышли... [из голевой шинели]», прилагая его к советскому андеграунду 1970-х, к началу диссидентского движения в советской стране: «все мы <...> вышли из этого процесса» (с. 141). Метафора соединяется со смыслом, обнаруживает перспективу, обретает емкость и онтологическое наполнение. При этом аллюзия «двоично» интертекстуальна: на диахроническом уровне — через Ф. Достоевского (или, по мнению других исследователей,

⁹ См.: Фразеологический словарь современного русского литературного языка: в 2 т. / под ред. А. Н. Тихонова. М.: Флинта, Наука, 2004. Т. 1. А—П. 832 с. С. 381.

В. Белинского), на синхроническом — через строки Иосифа Бродского «Мы вышли все на свет из кинозала...»¹⁰ («Двадцать сонетов к Марии Стюарт», 1974). Эта строка Бродского будет звучать и в других эссе Вайля (например, «Из жизни новых американцев», 2006).

Наибольшую интенсивность интертекст набирает в эссе Вайля посредством вводимых в текст цитат из интервью с Синявским. В нем, с одной стороны, интервьюер целенаправленно ориентируется на вопросы творчества, истоки таланта, предназначения художника, с другой — вводит автопрезентацию героя-писателя.

Вайль: «...в вас прочно сидит убеждение в том, что писательство — нечто по сути своей незаконное?» (с. 148).

Синявский: «Да. Конечно. В данном случае слово „вор“ — метафора слова „художник“. Я в принципе за разных писателей, но мне лично реалистически описывать жизнь — встал, чаю попил — неинтересно. Я лучше вовсе писать не буду. Писание в моем понимании — нарушение запретов <...> Писатель нового времени — всегда преступник. Всегда нарушитель обыденной нормы. Она ему просто надоедает» (с. 148).

Размышления о природе современного писателя приводят Вайля к сопоставлению и даже выявлению идейной близости Синявского и Солженицына.

Синявский: «Отдельные взгляды у меня с Солженицыным действительно совпадают — что касается, например, духовности русского человека. Но существенно — что не совпадает: типы писателей. Я не говорю, кто лучше, кто хуже, Солженицын — вполне законная и прекрасная литературная фигура. Но по своему складу — он писатель-пророк, писатель-моралист. Мне такое чуждо — приехать на Запад и тут же начать его учить: Америка неправильно живет, надо жить по-другому, по телевизору улыбаются слишком часто, не надо улыбаться.

¹⁰ Бродский И. Двадцать сонетов к Марии Стюарт // Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: Пушкинский фонд, 1998. Т. III. 312 с. С. 63.

Да и свой народ не стоит учить. Мне противно такое учительство. Я не люблю морализаторство позднего Толстого, Гоголя в его „Выбранных местах из переписки с друзьями“ <...> когда я говорю о духовности, понятие это окрашивается у меня эмоционально» (с. 150–151).

В цитируемом интервью писатель и критик обнаруживают отчетливый интертекстуальный ракурс — ищут ответы на вопросы о «телеологическом характере» (с. 152) культуры, об «идеологических и стилистических канонах» (с. 153) литературы, о «догмах соцреализма» (с. 153), о «позитивной программе» и «положительном герое» (с. 153) русской литературы, о русском национальном характере, о творчестве Маяковского и Солженицына, о морализаторстве «даже хороших вещей деревенщиков» (с. 153) и др. В итоге заслугу Синявского перед русской литературой Вайль определяет тем, что «имени — или именам — Синявского-Терца больше, чем кому-либо, отечественная словесность обязана ощущением легкости и дерзости» (с. 153), что именно благодаря ему современный русский писатель избавился от «обязательной роли наставника народов и властителя дум» (с. 153), а современный читатель освободился «от подхода к книге как учебнику жизни» (с. 153).

Хотя и оторванно от текстов писателя, но Синявский-Терц представлен Вайлем «патриотом, русофилом и почвенником» (с. 152), одновременно — закрепившимся в сознании публики «западником», сумевшим поместить «русскую традицию во всемирный контекст», писателем-аморалистом, «антиподом» Солженицына, в конечном счете — «апостолом фантастики, гиперболы и гротеска» (с. 143).

Таким образом, можно заключить, что эссе Вайля интертекстуально в различных направлениях и ракурсах. В основе своей оно базируется на интервью, взятом несколько лет назад у Синявского, но не опубликованном ранее и теперь погруженном в рассказ о прощании с писателем. Фактически Вайль смешивает жанровые каноны эссе и интервью, размывает их

конститутивные признаки. При этом *синтетическая* форма новообразования дополнена присущей критику и публицисту стилистикой журналистской документальности, репортерской отчетности, пронизанных фактографией и цифрами, документальными (= архивными) свидетельствами и обильным цитированием текстов (главным образом публицистических, даже справочных). Текст фрагментирован и делокализован. Вайль микширует различные приемы публицистических стратегий, на их пересечении пытаясь воссоздавать образ неоднозначного, дву- (много-) составного облика и характера литературоведа Синявского и писателя Терца. Собственные дневники, архивы, ранние интервью Вайль адаптирует к эссеистическим тактикам, порождая пограничный *полижанр*, призванный «популяризировать искусство и литературу» (с. 4). Интертекстуальная компонента эссе Вайля значительно ослаблена в сравнении с художественными текстами его героев (Бродского, Терца, Довлатова и др.) — публицистика критика не дает богатого материала к выявлению принципов интертекстуального взаимодействия. В эссе Вайля интертекст локален и точечен, поверхностная *фактология*, как правило, вытесняет глубинную *филологию*.

В жанре эссе Вайль не предлагал развернутых размышлений, не осмыслял описываемые события, но фиксировал их. Предлагал не мысль, а взгляд. По наблюдениям И. Толстого, «от размышлений о литературе, о чужих книгах Вайль с годами постепенно отходил <...> поворачиваясь, как он говорил, непосредственно „к жизни“»¹¹. Именно поэтому интертекст обретал у Вайля характер внешний и визуализированный — эссе представляло преимущественно в форме хроники событий. При этом в сложившееся суждение-вывод не следует вкладывать аксиологический акцент — речь идет о своеобразии эссеистической формы Петра Вайля, присущей популярному критику, публицисту, эссеисту.

¹¹ Толстой И. Застолье Петра Вайля. С. 7.

Прав М. Эпштейн, когда утверждает, что эссеистическое начало «расщепляет художественную целостность и одновременно включается в целостность более высокого синтетического порядка»¹².

¹² *Эпштейн М.* Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX веков. М.: Сов. писатель, 1987. 416 с. С. 366.

«Писатель для читателей»: феномен Довлатова

Среди героев публицистики Петра Вайля Сергей Довлатов, можно предположить, — самый любимый персонаж. Вайль писал о Довлатове: «...был он рядом в течение двенадцати лет, с самого приезда и первого знакомства <...> Он был рядом все эти годы...»¹. Именно поэтому публицистика Вайля о Довлатове носит особый — весьма личностный и отчетливо субъективный — характер. И, как ни парадоксально, характер далеко не всегда дружеский.

Утверждение подобного рода может показаться странным, ведь сам Вайль называл Довлатова другом: «...не могу сказать, что мы были с Иосифом [Бродским] друзьями <...> Вот с Довлатовым мы дружили...»². Между тем публицистика Вайля о Довлатове пронизана ощутимым подтекстом, вбирает в себя больше субъективных интенций (недосказанностей и двусмысленностей), чем любая статья о каком-либо ином литераторе.

При внимательном чтении можно заметить, что языковая стихия «довлатовских» статей Вайля отчетливо эксплицирует *особый* характер (вос)создания «феномена Довлатова» (с. 134)³, обнаруживает тенденцию дихотомичных сужений критика о друге-прозаике.

В этом плане интертекстуальные пласты «довлатовской» публицистики Вайля позволяют отчетливее квалифицировать истинный смысл высказанных критиком сентенций, его (намеренно) субъективных и двусоставных (или двусмысленных?) суждений.

¹ *Вайль П.* Великий город, окраина империи // Вайль П. Свобода — точка отсчета. О жизни, искусстве и о себе. М.: Астрель, 2012. С. 278.

² *Вайль П.* В поисках Бродского // Вайль П. Свобода — точка отсчета. О жизни, искусстве и о себе. М.: Астрель, 2012. С. 79.

³ Здесь и далее цитаты из статей Вайля о Довлатове приводятся по изданию: *Вайль П.* Свобода — точка отсчета. О жизни, искусстве и о себе. М.: Астрель, 2012, — с указанием страниц в скобках.

Статья Петра Вайля «Писатель для читателя» была написана в 2003 году как предисловие к книге Сергея Довлатова «Ремесло» (СПб.: Азбука-классика, 2003). Название статьи «Писатель для читателя» словно бы задает ракурс «*демократической*» направленности прозы Довлатова, ориентированной прежде всего на реципиента-читателя. И в традициях демотически ориентированной русской литературы Вайль, кажется, предлагает высоко положительную оценку. Однако любая похвала, которую вы(с)казывает критик, в тексте оборачивается своей противоположностью и легко прочитывается как хула (или разоблачение).

Уже первые строки статьи Вайля включают в себя словмаркеры, которые вызывают сомнение в *прямой* аксиологичности критико-эссеистического текста, но наводят на мысль о сознательно вводимом в наррацию *непрямом* подтексте:

«Высота преданной читательской любви к Сергею Довлатову достигнута удивительно быстро, если вспомнить краткость его присутствия на общедоступной литературной поверхности <...> Миновали разные стадии признания. Вслед за первоначальным настороженным, потом острым интересом прошумел довлатовский бум — этот характерный русский любовный захлеб. Прошла влюбленность — заключен брак, когда уже не разобрать, где любовь, а где привычка...» (с. 134).

Каждая фраза Вайля двусоставна и, как следствие, двусмысленна:

«...достигнута удивительно *быстро*...» Разве? Достаточно вспомнить о начале творческого пути Довлатова и эмиграции. Далеко не быстро.

«...*краткость* его присутствия на общедоступной литературной поверхности...» Речь идет о жизни писателя или о его творчестве?

«...*характерный русский любовный захлеб*...» Каждое слово этой фразы — вместе и в отдельности — таит в себе иронию.

Антитетичные пары «*влюбленность — брак*», «*любовь — привычка*» в итоговую (то есть сильную) позицию ставят «брак»

и «привычку», понятия, маркированные на самом примитивном уровне бытового осознания.

Потому следующее за тем определение — «Признанный народный любимец» (с. 134) — прочитывается в явно иронической тональности, с ощутимой долей насмешки и высокомерия. Интертекстема «народный любимец» (особенно на фоне имен Толстого и Достоевского) воспринимается в шутовском ракурсе, граничащем с развенчанием.

По словам Вайля, если «в нашей литературе масштабы „великого писателя“ определены Толстым, Достоевским — иной размах, иные бездны», то у Довлатова «другое счастливое место: он — писатель для читателей» (с. 134). Антитетичная логика рассуждения, основанная на определениях-маркерах *иной, другой*, эксплицирует утверждение: Довлатов — *не* «великий писатель».

Затекстово рядом с Толстым и Достоевским оказывается и имя Гоголя. Интертекстуальные строки из «Вечеров на хуторе близ Диканьки» переиначены Вайлем и отнесены к Довлатову: «...редкий критик долетит до середины полноценного разбора — пугливо поворачивает к привычной апологетике...» (с. 135). В гоголевской интертекстеме вновь актуализируется антитеза: «полноценный разбор» противопоставлен «апологетике», акцентируя отчетливое указание на то, что «полноценному разбору» проза Довлатова никогда не подвергалась.

В подобном контексте риторика вопросов: «Почему? Откуда такая любовь?» (с. 134) — звучит как вопрос Вайля к самому себе: почему? И в качестве ответа подтекстово актуализируется слово «потрафило» (= повезло, с. 135).

В свою очередь в создаваемом предисловии (статье) Вайль словно бы намеревается предпринять (наконец) «полноценный разбор» литературного наследия Довлатова и, согласно интертекстуальной метафоре, рассчитывает «долететь» далее, чем до середины.

Одной из первых характеристик прозаического стиля Довлатова критик избирает «меру»:

«Его [Довлатова] проза <...> *в меру* проста, чтобы не испытывать затруднений, и *в меру* изысканна, чтобы переживать удовольствие от понимания. *Мерный* повествовательный голос, доверительный тон, живой диалог, *внятный* язык...» (с. 135).

С одной стороны, Вайль как будто бы точно указывает на стилистические особенности рассказов Довлатова (в меру проста и в меру изысканна), однако с другой — настойчиво акцентирует «меру» таланта писателя, каждую из использованных лексем-понятий ставя в такой контекст, когда многозначное слово «мера» обнаруживает смысловую — снижающую — полисемию. Доминирует не столько номинатив *мера*, сколько оценочное обстоятельство *в меру*.

«И — лаконичность: *краткость* фразы, *скудость* приемов, *малость* формы. Эту *малость* Довлатов в зрелые годы переживал как *ущербность*, идя даже на *ухищрения*: составлял повести из рассказов, иногда *шивая* их между собой *белыми нитками* курсива» (с. 135).

Уже только перечислительный ряд однородных членов — квалификационных имен существительных — создает представление об *ущербности* прозы писателя: *краткость*, *скудость*, *малость*. А фразеологический оборот «*шито белыми нитками*», с традиционно зафиксированной в нем сниженной семантикой⁴, не оставляет сомнения в характере эксплуатируемых Вайлем лексических единиц и тенденциозном намерении не удариться в «апологетику».

Кажется, сближающая Довлатова с Чеховым сентенция: «Малая форма верно служит общепотребительности» (с. 135) — на самом деле применительно к современному прозаику эксплицирует оттенок уничижительности, ибо «*общепотребительность*» для творчества, как известно, малопродуктивна и бесперспективна.

Маркированное понятие «комплекс/комплексовать» — по словам Вайля, у Довлатова «отчетливый» «*комплекс* отсутствия

⁴ Фразеологический словарь современного русского литературного языка: в 2 т. / под ред. А. Н. Тихонова. М.: Флинта, 2004. Т. 1. 832 с. С. 45.

большой формы» (с. 135) — дополняет субъективно-аксиологические интенции (= тенденции) критика-друга. Заметим, вскоре лексема «комплекс» будет приложима и к читателю: «такой читательский *комплекс*» (с. 136). Лексическая оценочная омонимия захватывает обе сферы: и зону писателя, и зону читателя.

Аксиологически «говорящим» оказывается и использованное Вайлем *образное* сравнение прозы Довлатова с «растворимым кофе»: «Его проза действительна и растворима без осадка, как баночный кофе» (с. 136).

Внешне как будто бы позитивное сопоставление, на глубинном уровне оно, несомненно, снижающее (прежде всего для самого эстета-филолога и знатока-гурмана, каковым обнаружил себя один из авторов «Русской кухни в изгнании»⁵). Использование эпитета «*баночный*» кофе (вместо «растворимый») сродни популярному разговорно-обывательскому обороту «кофе из *ведра*». Характерологические интенции используемой Вайлем номинации нескрываемы и неприкрыты.

Вайль словно бы намеренно/случайно — и явно оценочно — сравнивает прозу Довлатова с масскультом («Он доступен, как масскульт», с. 136). После эксплуатации дефиниции «масскульт» критик тут же (словно бы) уточняет маркированное понятие и уверенно включает в ряды масскульту знаковые имена: «...каким были театр Шекспира, музыка Моцарта, романы Дюма, рассказы О. Генри...» (с. 136). Отнесение Шекспира и Моцарта к «масскульту» — скорее экстравагантность, чем суждение, заслуживающее внимания, но, по словам критика, «все дело в уровне» (с. 136). Появление лексемы *уровень* вновь ставит под сомнение «уровень» (или «меру») Довлатова, (пере)оценить которого после ряда «говорящих» характеристик Вайля весьма затруднительно.

Предпринятый Вайлем «полноценный разбор» «феномена Довлатова» осуществляется критиком последовательно и по-

⁵ *Генис А., Вайль П.* Русская кухня в изгнании / вступ. ст. Л. Лосева. М.: Пик, 1990. 176 с.

своему профессионально, едва ли не согласно логике литературоведения. Так, в зоне внимания исследователя с категориальной необходимостью оказывается рефлексия по поводу *типа героя* довлатовской прозы.

Вайль умело и грамотно воссоздает литературный контекст типологии довлатовских персонажей и погружает их в систему «маленьких людей» русской классической литературы. В интертекстуальном контексте «маленьких героев» Гоголя и Чехова (например, Акакия Акакиевича Башмачкина из «Шинели» или Ивана Червякова из «Смерти чиновника») в числе «маленьких» оказываются и персонажи рассказов современного писателя. Заметим, типология, репрезентированная Вайлем, не радикальна — эта проблема всерьез обсуждалась в ряде научных работ, в том числе в известной монографии проф. СПбГУ И. Н. Сухих «Сергей Довлатов: время, место, судьба»⁶. Однако Вайль идет дальше. В отличие от авторитетного литературоведа-довлатоведа критик «невидимые миру слезы» (с. 136) «маленького человека» классической литературы трансформирует во «внезапные, стилистически и психологически неожиданные, всхлипы его [Довлатова] персонажей: мол, кто я, зачем я, куда иду?» (с. 136). «Вечные» и «проклятые» вопросы русской классики «адаптированы» Вайлем к современности и дефинированы как «всхлипы», *стилистически и психологически не-мотивированные*, не оставляющие сомнения в направленности критической аксиологии автора «полноценного разбора».

На фоне выше приведенных *двузначных* оценок творчества современного прозаика упоминание Вайлем любимой книги Довлатова (интертекстуальный аспект) звучит в стилистике насмешки:

«Довлатов хотел, чтобы и его читали с таким же комком в горле, который он ощущал, когда доходил до своего

⁶ Сухих И. Н. Сергей Довлатов: время, место, судьба / предисл. А. Ю. Арьева. СПб.: РИЦ «Культ-информ-пресс», 1996. 379 с.

любимого места в самой своей любимой русской книге, „Капитанской дочке“, — до слов Пугачева: „Кто смеет обижать сироту?“» (с. 136–137).

Формальное построение суждения показательно: «...хотел, чтобы *и его* читали с *таким же* комком в горле, который...». Ранее не прошедший сравнения с Толстым и Достоевским, теперь Довлатов не выдерживает сопоставления с Пушкиным.

Следующее за несостоявшимся сопоставлением выражение «[кто] *на новенького?*» (с. 136) — интертекстуально то ли из песни Андрея Миронова в «Бриллиантовой руке», то ли из известной детской считалочки — оказывается не-приложимым к Довлатову в результате «малости», «скудости» и «ущербности» проблематики его текстов и типа «маленького» героя, привлечшего внимание писателя-рассказчика.

Компенсируя (возмещая) недостаточность «полноценного разбора» текстов Довлатова, Вайль-критик литературоведчески последовательно (вслед за образом героя) обращается к репрезентации *образа автора*, к стилиевой манере нарратора, к творческой индивидуальности писателя-рассказчика.

По мысли исследователя, «довлатовский язык неуязвим для времени и моды...» (с. 137). Представляется, что в оценке критика звучит позитивное начало. Между тем симптоматично, в чем критик находит тому объяснение. На взгляд Вайля, язык довлатовской прозы «незатейлив без поисков особой индивидуальности» (с. 137), «Довлатов выиграл, не поддавшись искушениям создать собственный стиль...» (с. 137). То есть отсутствие «*особой индивидуальности*» и «*собственного стиля*» возводится Вайлем в разряд квалификационных принципов, определяющих «немудреную» (с. 137) популярность рассказов писателя. Высказанное суждение, по понятным причинам, по крайней мере спорно, чему свидетельством могут служить научные диссертации (кандидатские и докторские, литературоведческие и лингвистические), рассматривающие вопросы своеобразия стиля писателя, успешно атрибу-

тирующие его особенные — довлатовские — черты⁷. В этом плане достаточно вспомнить всего одну черту довлатовского стиля — особенную манеру художника писать все слова во фразе-предложении без повторения начальных букв (специалисты не раз подчеркивали особый мелодичный строй довлатовского предложения).

Обращает на себя внимание констатация критиком внутренних, личностных мотивов «отказа» Довлатова от «собственного стиля» и «особой индивидуальности» — по Вайлю, это «нутряное, животное чувство языка» (с. 137). Примечательными вновь оказываются «говорящие» эпитеты, использованные Вайлем, — «нутряное, животное»... На первый взгляд кажется, что критик намерен связать это утверждение со стремлением Довлатова писать на простом и понятном «русском литературном языке» (с. 137). Однако коннотативное значение избранных Вайлем определений вновь заставляет усомниться в точности метафоры, переключает внимание на двойственность эмоционального контента выразительных характерологических эпитетов («животное чувство...»).

Наконец, в актуализации «феномена Довлатова» важное место в эссе-статье Вайля занимает биография писателя, точнее, актуальная для литературоведения проблема связи биографии прозаика с его творчеством. Вайль последователен в выборе аспектов литературоведческого анализа предпринимаемого им «полноценного разбора» — его внимание к биографической составляющей творчества писателя воспринимается обоснованно закономерным.

⁷ См.: Букирева Т.А. Аспекты языковой игры: аномальность и парадоксальность языковой личности С. Довлатова. Краснодар, 2000; Власова Ю.Е. Жанровое своеобразие прозы С. Довлатова. М., 2001 (глава «Своеобразие стиля»); Матвеева И.В. Культурный и образный мир языка писателя: на материале произведений Сергея Довлатова. Орел, 2004; Бирюкова О.А. Семантико-прагматические функции и стилистические возможности частиц в художественном тексте: на материале прозы С. Довлатова. Владивосток, 2007; и др.

Прежде всего Вайль констатирует факт: «...интерес к личности автора [Довлатова] остается...» (с. 138). Однако тут же уточняет: «...в этом отношении биография Довлатова *безнадежно бесплодна*...» (с. 138). Вайль мастерски выходит из парадоксальной ситуации противоречащих друг другу контр-фактов и находит объяснение своему противосуждению: бесплодна «не потому что жизнь его малоинтересна и уж не потому что герметична. Как раз наоборот: он сам уже все рассказал до мельчайших подробностей <...>» (с. 138). Вайль умело балансирует на грани допустимого, смещается от «плюса» к «минусу», посредством сугубой *субъективности* демонстрируя видимость *объективной* репрезентации личности и творчества писателя⁸.

В итоге «самое удивительное в феномене Довлатова» (с. 138), в представлении Вайля, заключается в следующем: «Дело не в самом Довлатове, не в его прозе, не в характере его дарования, не в авторском образе. Дело в русской читательской традиции, которая освоила и присвоила Довлатова, домыслив за него то, чего этой традиции не хватило в довлатовских буквах и словах. А домыслив, преданно и искренне полюбила: как свое» (с. 138).

Заключительный вывод друга-критика парадоксален: «Дело не в *самом Довлатове*...», дело «не в *его прозе*...», «не в характере *его дарования*», даже «не в *авторском образе*» (Вайль последовательно указал на те составляющие, которые инспектировал в статье). Главное, по Вайлю, — «русская читательская традиция». *Мастером* у Вайля в итоге оказывается не Довлатов, а читатель (точнее: читательский «комплекс», о котором критик

⁸ Заметим, что в эссе «Из жизни новых американцев» Вайль с совершенно иных позиций смотрит на ту же проблему: «Удивительное дело: один из самых любимых и популярных в России прозаиков, который шаг за шагом с редкой откровенностью описал свою жизнь сам, о ком вышли книги исследований и мемуаров, по сути — *загадка*. *Не ясно*, насколько совпадает авторский персонаж Сергей Довлатов с реальным автором Сергеем Довлатовым. В какую клеточку литературного процесса он должен быть занесен, на какую полку ставить его книги» [с. 132; выд. нами. — *Е. В.*].

рассуждал выше), экспроприировавший писателя, занявший его место и обеспечивший популярность прозаику-художнику. Настойчивое повторение отрицания «не» в финале статьи психологически репрезентативно — многократность эксплуатации отрицательных частиц «не» выдает истинную оценку Вайлем таланта (*меры и уровня таланта*) прозаика Довлатова, его «(полно-)ценности» и значения как художника⁹.

Складывается назойливое (признаем, ненаучное) впечатление, что Вайль мстит Довлатову за некие прежние обиды («обидно быть комическим персонажем», с. 279), в том числе за те, о которых он упоминает в статье «Из жизни новых американцев» (2006), когда Довлатов «выставлял» соратника по радио «Свобода» «законченным дебилом» (с. 130), за былую давнюю «вражду» (с. 278), упомянутую в статье «Великий город, окраина империи» (1994), которая (как свидетельствует текст и подтекст) не была изжита «друзьями» (друзьями-врагами?), во всяком случае одним из них. «Ревнивое отношение» (с. 129) Вайля к герою «разбора» очевидно.

В итоге можно сделать вывод: отдельные — единичные — двусмысленные оценки творчества и личности Довлатова, обнаруженные в статье Вайля, могли бы показаться случайностью, неточностями, могли бы оказаться в тексте «по недосмотру» автора. Однако стройная система двусмысленностей, которые последовательно реализованы квалифицированным критиком посредством «богатого и могучего» русского языка, на основе полисемии, омонимии, лексической вариативности языковых проявлений, заставляют предположить, что Вайль сознательно играл в тексте со словом, порождая дуалистичность восприятия его оценок, эксплицируя намеренную дихотомию его субъективной критической аксиологии. Суммарность и сгущенность языковых стратегий, которые актуализировал Вайль,

⁹ Неслучайно в статье «Из жизни новых американцев» красной нитью проходит мысль Вайля о том, что Довлатов — не писатель, но талантливый журналист.

демонстрируют сознательность двузначной (подтекстово неоднозначной) оценки, которая была осознанно (на наш взгляд) сформирована его текстом.

Некогда Вайль писал о манере жизненного поведения Довлатова: «Не надо переоценивать: во всем ощущался оттенок иронической игры. Но не надо и недооценивать: игра воспринималась серьезно...» (с. 125). В данном случае игровой ход, эксплуатируемый критиком в статье «Писатель для читателя», может быть удостоен той же реакции: «не надо <...> недооценивать...». Интертекстуальный пласт вайлевских языковых игр позволяет судить, насколько игра с «феноменом Довлатова» может быть «восприн[ята] серьезно...».

Таким образом, интертекстуальные пласты статьи Вайля «Писатель для читателя» обнаруживают парадоксальные аксиологические ракурсы критической наррации, осуществленной критиком-другом ради «полноценного разбора» творчества Сергея Довлатова. Игра с лексическими, синтаксическими, стилистическими возможностями русского слова позволяет автору статьи мастерски «разоблачить» талант современного прозаика, внешне (на речевом уровне) оставаясь безупречно объективным, кажется, весьма точно воспроизводящим особенности манеры писателя. Другое дело, что «уровень полемики» (с. 126) такого рода смущает и заставляет усомниться в «дружеской» объективности критика. Подтекст вайлевской статьи выводит исследование уже не к литературоведческим, но к этико-психологическим практикам.

Содержание

Филологическая проза Андрея Синявского

«Прогулки с Пушкиным»: диалоги с классиком	3
«В тени Гоголя»: филологические пласты	89

Поэтические миры Иосифа Бродского

«Шествие»: мистические пласты реальности	126
«Горбунов и Горчаков»: единство и борьба противоположностей	165
«Осенний крик ястреба»: вечное и современное	228

Интертекстуальные пласты прозы Сергея Довлатова

«Зона»: теория и эмпирика	246
«Заповедник»: я — он — они	303
«Филиал»: метрополия и эмиграция	364
«Иностранка»: автоинтертекст и герои-двойники	390

Мемории Петра Вайля

«В поисках Бродского»: интертекстуальный дискурс	407
«Абрам Терц, русский флибустьер»: маска и игра	424
«Писатель для читателей»: феномен Довлатова	442



КНИГИ ИЗДАТЕЛЬСТВА «НЕСТОР-ИСТОРИЯ» МОЖНО ПРИОБРЕСТИ БЕЗ НАЦЕНКИ В ОФИСАХ ИЗДАТЕЛЬСТВА

- Санкт-Петербург
Петрозаводская ул., д. 7, оф. 8
(150 м от станции метро «Чкаловская»)
- Телефон +7 (965) 757 23 13
E-mail: nestorbook.ru@yandex.ru

КУПИТЬ
БУМАЖНЫЙ
ИЛИ
ЭЛЕКТРОННЫЙ
ВАРИАНТ
НАШИХ КНИГ
МОЖНО
НА САЙТЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВА
NESTORBOOK.RU

- На нашем сайте Вы можете оплатить книги и приобрести их с доставкой удобным для Вас способом. Подробнее на нашем сайте www.nestorbook.ru
- В другие города мы доставляем книги «Почтой России», «Боксберри» или курьером
- Электронные книги (в формате pdf) можно оплатить на сайте и получить по электронной почте
- По всем вопросам, связанным с заказами через сайт, обращайтесь по телефону +7 (965) 757 23 13 или пишите на e-mail: nestorbook.ru@yandex.ru

КАК МОЖНО
ПРИОБРЕСТИ
КНИГИ
ИЗДАТЕЛЬСТВА
«НЕСТОР-
ИСТОРИЯ»
В КНИЖНЫХ
МАГАЗИНАХ

- Заказать на сайте магазина с доставкой на дом;
- Заказать на сайте магазина и забрать из пункта самовывоза;
- Не хотите ждать доставку? Забронируйте книгу в любом удобном для вас магазине: рядом с домом, работой или учебной. Ваш резерв будет ждать вас!
- Не нашли книгу в любимом магазине? Оставьте заявку, и мы доставим туда книги!

ЗАКАЗАТЬ
И ПРИОБРЕСТИ
КНИГИ
ИЗДАТЕЛЬСТВА
«НЕСТОР-
ИСТОРИЯ»
ВЫ МОЖЕТЕ
НА САЙТАХ
КНИЖНЫХ
МАГАЗИНОВ

МЫ СОТРУДНИЧАЕМ С ВЕДУЩИМИ КНИЖНЫМИ МАГАЗИНАМИ МОСКВЫ И САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

- Интернет-магазин Wildberries
- Интернет-магазин «Лабиринт»
- Интернет-магазин «Озон»
- Интернет-магазин «Москва»
- Интернет-магазин Esterum
- «Читай-город»
- «Библио-Глобус»
- «Буквоед»
- Московский Дом книги
- «Подписные издания на Литейном»
- «Книжная лавка писателей»
- Дом книги в СПб
- «Книжная лавка историка»
- «У Кентавра» (РГГУ)
- «Циолковский»
- «Фаланстер»
- «Дом университетской книги»
- «Листва»

По вопросам оптовых поставок: тел. +7 960 2433282, pr@nestorbook.ru

Научное издание

Елизавета Алексеевна Власова

ДИАЛОГИ ВО ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВЕ
Интертекстуальные пласты
литературы русского зарубежья «третьей волны»

Корректор *М. А. Молчанова*
Оригинал-макет *М. А. Гунькин*
Дизайн обложки *И. А. Тимофеев*

Подписано в печать 31.01.2023. Формат 60×90/16
Бумага офсетная. Печать офсетная
Усл.-печ. л. 28,5. Тираж 40 экз. Заказ № 2834

Издательство «Нестор-История»
197110, Санкт-Петербург, Петрозаводская ул., д. 7
Тел. (812) 235-15-86
e-mail: nestor_historia@list.ru
www.nestorbook.ru

Отпечатано в типографии
издательства «Нестор-История»
Тел. (812) 235-15-86